الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القسم: اللغة و الأدب العربي

التّخصص: بلاغة و نقد أدبي

أثر النقد الأرسطي في النقد العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:
نادية دحماني

إشراف: الدكتور
سالم سعدون

لجنة المناقشة:

	الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1-	أد/ مصطفى درواش	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيزي وزو	رئيسا
2-	د/ سالم سعدون	أستاذ محاضر – أ–	جامعة البويرة	مشرفا و مقرّرا
3-	د/ عبد الرحمان عيساوي	أستاذ محاضر – أ–	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
4-	دة/ صبيرة قاسي	أستاذة محاضرة – أ–	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
5-	دة/ نعيمة بن علية	أستاذة محاضرة – أ–	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014 / 2015

شكر و إهداء

الحمد لله الذي أنار لي درب العلم والمعرفة وأعانني على

إنجاز هذا العمل الذي أهديه

إلى كلّ من يعلّم الأدب،

و إلى كلّ من يتعلّم الأدب، و كلّ من يحبّ الأدب.

إلى كلّ أساتذة الكلّية،

و إلى زملاء الدفعة بصفة خاصّة،

أهدي ثمرة هذا الجهد.

مع شكري الجزيل للدكتور سالم سعدون صاحب فكرة هذا البحث،

و الذي تفضّل بالإشراف عليه،

و لكلّ الأساتذة الذين ساهموا من قريب أو من بعيد

من أجل إنجاح هذا العمل.

مقدمة

تصدّر الفنّ الشعري الإبداع الأدبي منذ القديم و نال النصيب الأكبر من الاهتمام، و يعدّ أرسطو لدى الكثير من النقّاد و الدارسين بمثابة المؤسّس الأوّل للنقد الأدبي خاصة في كتابه فنّ الشعر الذي لا يكاد يخلو من ذكره أي مؤلَّف نقديّ لما يحتوي عليه من قضايا نقدية أساسية جعلت الأجيال تتناوله بالترجمة و الشرح و التأويل.

و لقد أدّى احتكاك العرب بالشعوب المحيطة بهم، ولاسيما في العصر العباسي الذي يعدّ من العصور الأدبية التي امتازت بالانفتاح للثقافات الأخرى، إلى نشاط حركة الترجمة، و بالتالي ترجمة علوم اليونان، بما في ذلك النقد الأرسطي. و في عزّ الحضارة العربية الإسلامية، بعد أن ترجمت العديد من أعمال أرسطو، و منها كتابه فنّ الشعر، ظهرت على الساحة النقدية العربية الكثير من المؤلّفات التي عالجت مبادئ التكوين الفني، و وضعت معايير للشعر، و الخطابة، و الكتابة الأدبية بصفة عامة، على غرار أدب الكاتب لابن قتيبة، و نقد الشعر لقدامة بن جعفر، و عيار الشعر لابن طباطبا، و أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، كما عالجت قضايا نقدية تضاهي مثيلاتها في النقد الأرسطي.

و ساعدت جهود الفلاسفة المسلمين في نقل نظريات أرسطو إلى الساحة النقدية العربية بترجمة المفاهيم الكبرى خاصة منها القابلة للتعميم على أكثر من حضارة، و ذلك على الرغم من الاختلاف في المرجعية. ففي حين كان أرسطو ينظر في التراجيديا بصورة أساسية كان الشعر العربي شعرا غنائيا على وجه الإجمال.

و قد لا يكون من المصادفة أن يتقارب ظهور تلك الترجمات و تبلور أغلب القضايا النقدية العربية، هذا ما جعل بعض النقّاد و الدارسين من العصر الحديث يقولون بأنّ النقد العربي القديم قد تأثّر بالنقد الأرسطي، و من أولئك نجد: طه حسين، و محمد غنيمي هلال، و إحسان عباس. و يتأرجح آخرون بين الاعتراف و الإنكار، بينما ظهرت أصوات أخرى تتّهم هؤلاء بالسير على خطى المستشرقين. فعلى الرغم من أنّ المثاقفة مع الآخر من البديهيات التي لا تخفى على أحد إلّا أنّ بعض النقّاد المحافظين يرفضون فكرة التأثّر السابقة، و في المقابل يصرّون على أصالة الفكر النقدي العربي، و على أنّ الأفكار و القضايا التي زخرت بها كتب النقد العربي القديم هي من صميم التراث العربي، و نشأت بمعزل عن أيّ تأثّر أجنبي. و من القائلين بذلك: أحمد مطلوب في دراسته لاتّجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، و الذي يعتبر فيه الاتّجاه المتأثّر بالثقافة اليونانية من أضعف الاتّجاهات في مجال التطبيق رغم الإفادة منه في بعض القضايا. و كذلك هو رأي المدرسة المغربية الحديثة التي يعتبر أصحابها مسألة التأثّر تعسّفا و انحرافا عن المنهج العلمي السليم. و منهم محمد عابد الجابري في دراسته لبنية العقل العربي، و كذا عباس أرحيلة في

رسالته التي تحمل عنوان "التأثير الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري"، و التي يمكن تلمّس بعض المقالات منها في موقعه الإلكتروني. لكنّ عدم توفّر دراسته هذه منع هذا البحث من الاستفادة من كثير من النتائج التي توصّل إليها، فينطلق بذلك من التراث في رحلة استكشافية يستنطق فيه مكنوناته. أمّا المؤلفات الأخرى التي توفّرت و استقى منها هذا البحث بعض مواده، فأغلبها لا يكاد يلمس هذا الموضوع إلاّ احتشاما. و بالتالي كان من الأفضل الاعتماد على مصادر كانت المنبع الأساسي لهم جميعا، منها: الفهرست لابن النديم، والموشّح للمرزباني، و عيون الأنباء لابن أبي أصيبعة، والأغاني للأصبهاني، و الملل والنحل للشهرستاني، و طبقات الأطباء و الحكماء لابن جلجل، ناهيك عن المصادر التي شكّلت مدوّنة الفصل التطبيقي من هذا البحث و على رأسها كتابي الحيوان، و البيان و التبيين للجاحظ.

أمّا عن أهمية الموضوع، فإنّ هذا البحث يأتي ليعيد النظر في مسألة الأثر الأرسطي في النقد العربي القديم، فيتناول أهمّ القضايا النقدية المشتركة بينهما من خلال الغوص في التراث اليوناني وكذا التراث العربي لاستنطاق النصوص و تحليلها، كما أنّه يجمع ما هو مشتّت من آراء مختلفة، مسلّطا الضوء على مسألة التأثير بنظرة نقدية مقارنة يهدف من خلالها إلى:

– إبراز الآراء المختلفة التي طرحت قديما و حديثا حول قضية الأصالة و التأثّر، و مناقشتها على ضوء ما هو متاح من معلومات وحقائق. الأمر الذي يتطلب:

– البحث عن أسس التفكير النقدي عند العرب، و بيان نوع العلاقة التي تربط مفاهيمه و قضاياه بنظيراتها اليونانية، و كذا وجوه الاتّفاق والاختلاف في تناول النقّاد العرب القدماء لها.

– الكشف عن آليات التلّقي العربي للنقد الأرسطي، سواء من طرف الفلاسفة أو النقّاد.

– مقارنة معايير الشعر بين كلا الطرفين، و البحث عن القواسم المشتركة في القضايا النقدية، ومن ثم الكشف عن مدى التأثّر– إن كان هناك تأثّر– ومدى أصالة التراث النقدي العربي.

و لقد اخترت هذا الموضوع انطلاقا من الجدل الذي يثيره الدارسون حوله، خاصة مع قلّة الدراسات الجزائرية المهتمة به. لذلك رأيت أن أركّز في هذه الدراسة على جانب مهمّ من جوانب الموضوع، ألاّ وهو: الخلفيات المعرفية التي تقف وراء تطوّر النقد العربي القديم، حيث أنّ ما ظهر من دراسات حديثة للوقوف على الأثر الأرسطي ركّز على جهود الفلاسفة و فهمهم لمصطلح المحاكاة، أو على النقد المغربي القديم، و كذا الأثر اليوناني على البلاغة العربية. و قد لا يتعدّى ذكر هذه القضية مجرّد الإشارة لدى البعض. وأخيرا، آمل أن تفيد هذه الدّراسة مثلما أفادتني، و أن تدفع لإعادة النظر في مسألة التفاعل بين الثقافات بعيدا عن التعصّب.

و ينطلق هذا البحث من فرضية و جود التأثّر، و منه طرح التساؤلات التالية:

كيف كان النقد العربي قبل بداية الترجمة ؟ و هل ثمّة نقاط تشابه بينه و بين النقد اليوناني؟ ما السرّ وراء كل ذلك الإنتاج النقدي الخصب الذي ظهر في العصر العباسي؟

كيف كانت قراءة النقّاد العرب القدماء لكتاب فنّ الشعر، و للمفاهيم التي وردت فيه؟ و هل وجدت نظريات أرسطو أصداءها لدى هؤلاء ؟ إن كان نعم، فأين تلتقي الذات النقدية العربية مع ما رسمه أرسطو من قوانين عامة للشعرية اليونانية؟ و هل ينفي التأثر أصالة النقد العربي؟

هذه هي النّقاط التّي أسعى إلى توضيحها، و الإجابة عنها في هذه الدّراسة.

و نظرا لطبيعة هذا الموضوع، يتمّ الاعتماد على منهجين، أوّلهما: المنهج التاريخي الاستقرائي لتكوين فكرة عن بدايات النقد الأدبي العربي و تطوراته قبل القرن الثالث الهجري من جهة، و من جهة أخرى إعطاء نبذة عن تطور النقد اليوناني، مع التطرّق لترجمة مؤلفات أرسطو.

أمّا ثانيهما فهو المنهج التاريخي المقارن الذي يتناسب مع هذا النوع من الدراسات، من أجل فهم العوامل التّي ساهمت في نشأة أهم قضايا النقد العربي القديم، و سرّ العلاقة التي تربطها بالنقد الأرسطي، و إلى أيّ مدى ساهم عامل التّواصل الثّقافي عامة، والنقدي بالخصوص، في تشكيل المفاهيم و النظريات النقدية العربية، حيث يقوم هذا المنهج على متابعة تطوّر الظواهر الأدبية و النقدية، و كذا المقارنة بين تجلّياتها عبر الزمان و المكان، و من ثمّ إصدار الأحكام التي تبيّن صحّة التأثّر من عدمه. و خلال ذلك كلّه، لا يمكن الاستغناء عن وصف و تحليل القضايا المعالجة إلي مكوّناتها الأساسية، من أجل الكشف عن تفاصيل العلاقات و الروابط الدقيقة فيما بينها، و التي من خلالها يمكن أن تتبيّن نوع العلاقة التي تربطها.

و بدا من خلال عناصر و تفرّعات الموضوع اتّباع الخطّة التّالية:

فصلان مقسّمان حسب طبيعة الموضوع، و ما تتضمّنه عناصره من أولويّة لوضع المتلقّي في الجوّ المناسب. هذان الفصلان تسبقهما مقدّمة تُشرح فيها دواعي و أهداف هذه الدّراسة، ويليها تمهيد لإعطاء فكرة عامّة عمّا يأتي في المتن من أفكار و مباحث. و كان الفصل الأول الذي يحمل عنوان: **"النقد القديم بين التأصيل و الترجمة"** بمثابة أساس انطلق منه هذا البحث للتعريف بما كان عليه النقد العربي قبل ذيوع الترجمة، و ما إذا كان ما جاء بعدها مبنيّا على أساسه، أو أخذ منعرجا آخر.

فالمبحث الأول منه يتعرّض للنقد العربي قبل القرن الثالث للهجرة، و المبحث الثاني يحوي نبذة عن النقد اليوناني القديم، أمّا المبحث الثالث فهو حول الترجمة من الموروث اليوناني و كيفية تلقّيه في البيئة العربية من طرف النقّاد و الشعراء و الفلاسفة المسلمين، مع التطرق لآراء النقاد المعاصرين حول مسألة التأثير و التأثّر التي أثارت جدلا مستمرا منذ مطلع عصر النهضة إلى

يومنا هذا، الأمر الذي يتطلب الاطّلاع على المراجع الحديثة التي تناولت الموضوع، و سبر الآراء المختلفة من أجل إبراز حجج كلّ فريق و مقارنتها بمعطيات البحث لاستنتاج الرأي الراجح.

أمّا الفصل الثاني فيتناول " **قضايا النقد العربي القديم في ضوء الأثر الأرسطي** "، حيث يأتي لمعاينة أهمّ القضايا النقدية التي عالجها النقّاد العرب و الفلاسفة المسلمون، و التي سبق أن عالجها أرسطو، حيث يتعرّض لها من حيث تاريخها ومبعثها ونتائجها ومواقف النقاد منها، مع اتّباع التدرّج الزمني من الجاحظ وصولا إلى عبد القاهر الجرجاني، من القرن الثالث إلى غاية القرن الخامس الهجري، باستقراء أهمّ المصادر التراثية للكشف عن نقاط الالتقاء أو الاختلاف بين النقد العربي و النقد الأرسطي، و مدى تأثّر الأوّل بالثاني سواء على المستوى النظري أو التطبيقي، و هل فهم النقّاد العرب و الفلاسفة المسلمون ما كتبه أرسطو و أوصلوه للشاعر و المتلقّي العربي، و هل ساير الشعر ذلك التطوّر الحاصل في مجال النقد أم سبقه إلى ذلك.

فتشمل مباحث هذا الفصل جوانب الشعر المختلفة من ماهية و حدّ، و وظيفة، و أغراض، و لغة، من أجل إعطاء صورة متكاملة عن هذا الفنّ كما رسمها النقّاد و الفلاسفة، مقارنة بما جاء به أرسطو. فيتطرّق المبحث الأوّل إلى ماهية الشعر التي تدور حولها مجموعة من الأفكار تتعلّق بالإبداع و ما يلحق به من طبع و تصنّع، و كذا الفرق بين الشعر والنثر، و الغاية من كلّ منهما.

و في المبحث الثاني يتمّ عرض خصائص اللغة الشعرية من حيث الضرورات الشعرية، و المجاز، و الصورة الشعرية بصفة عامة. كما نعرج على قضية اللفظ و المعنى.

أمّا المبحث الثالث فيخصّص لعلاقة الشعر بالواقع، ما يحيل إلى الجانب التخييلي منه، و إلى قضية الصدق و الكذب ببُعديها الفنّي و الأخلاقي. حيث بدا بديهيا بعد التطرق لماهية الشعر و عناصره الأساسية، أن نكشف عن هذا الجانب الذي اعتنى به الفلاسفة بصفة خاصة.

كما تتبع هذين الفصلين خاتمة تكون خلاصة مركّزة لأهمّ نتائج البحث، مع عرض موجز للجديد فيه. و بعدها فهرس للمصادر و المراجع، و آخر للموضوعات.

تمهيد

النقد لزام الشعر أيّا كانت الأمة التي نشأ فيها أو اللغة التي قيل بها، و ممّا لا يكاد يختلف فيه اثنان أنّ بدايات الشعر كانت دائما عبارة عن مقطوعات قصيرة أو أبيات مفردة يعلّق عليها المستمعون بالاستحسان أو التقبيح، ما أدّى إلى التعديل و التطوير المستمرّ إلى أن وصل الشعر إلى أرقى نماذجه.

و مثلما كانت بدايات الشعر بسيطة و متعثّرة، كذلك تقتضي طبيعة الأمور أن تكون بدايات النقد لمحات بسيطة و عابرة، سواء أتعلّق الأمر بالعرب أو بغيرهم من الأمم، ضفْ إلى ذلك الطابع الشفاهي الذي تتميّز به الثقافات في مراحل طفولتها، الأمر الذي يؤدّي حتما إلى وجود علاقات تشابه أو توازي بينها، ترجع إلى النشأة و التطوّر الطبيعيين للفنون و العلوم.

و لا شكّ أنّ استقصاء النماذج النقدية المتناثرة زمانا و مكانا في مختلف كتب التراث عن النقد العربي قبل مرحلة التدوين أمر عالجه كثيرون، لكنّ طبيعة هذا البحث تقتضي ضرورة الرجوع إليها من أجل إلقاء نظرة مخالفة، بحثا عن أصول لكبرى قضايا النقد العربي القديم، و عمّا إذا كان التحوّل الذي حدث في هذا الميدان، بعد ترجمة الموروث ال نقدي اليوناني، تطوّرا طبيعيا أم تغيّرا جذريا حدث نتيجة لعامل التأثّر و الانبهار بما وفد من فكر و نظر نقدي يوناني بصفة عامة، و أرسطي بصفة خاصة.

و ما دام اطّلاع العرب على النقد الأ رسطي منذ القرن الثاني الهجري- أو ربّما قبله- أمر وارد، فهل استفادوا منه بما يثري بحوثهم و دراساتهم في هذا المجال، أم كان موقفهم منه موقف حذر و ريبة؟

مهما كان الأمر، فإنّ الثقافة لم تعد عربية خالصة بعد الفتوح الإسلامية، خاصّة مع دخول العناصر الأجنبية في الحياة السياسية و الثقافية. حيث ترجم العرب مختلف العلوم اليونانية مثلما ترجموا كتب المنطق الأرسطي بما فيها الخطابة و الشعر- تلك الثنائية التي لا تكاد تنفصل، لكن و إن لم ينكر أحد ما يدين به العرب لليونان في الرياضيات و علم الفلك و الطب و غيرها من العلوم، إلّا أنّ مجال الأدب – الشعر خاصة- و ما يتعلّق به من نقد و لغة و بلاغة، يبقى منطقة حسّاسة جعلت الكثيرين يقفون موقف الرفض من مسألة التأثير و التأثّر، بينما يرى آخرون أنّ الاطّلاع على كتابي الخطابة و الشعر لأرسطو قد ساعد على تبلور كبرى القضايا النقدية لدى العرب، في حين يتأرجح البعض الآخر بين الاعتراف و الإنكار، فيقولون بأصالة التفكير النقدي العربي، مع وجود بعض التأثّر في مسائل جزئية في مراحل لاحقة بعد أن كان النقد قد أرسى قواعده و بلور قضاياه.

و مادامت الثقافة تحمل في طيّاتها – إضافة إلى الفنون و العلوم- المعتقدات و العادات و التقاليد و الأخلاق و النظم الاجتماعية، و أنّ الإنسان مقيّد بالثقافة التي يحملها، فلا مناصّ من

التساؤل عن كيفية تلقّي النقّاد العرب للنقد الأرسطي، و كيف كانت قراءاتهم لتلك المباحث النظرية ذات الخلفية الفلسفية المترامية الأبعاد في الفكر الوثني و الخرافات و الأساطير، خاصة و أنّ المادة التي يعالجها ذات طبيعة تخالف طبيعة الشعر العربي الغنائي، و عمّا إذا تمكّنوا من إسقاط ذلك الفكر النظري على الشعر العربي أم عبثا حاولوا ذلك. و هل استنبطوا قوانين إبداعية غيّرت مسار الشعر العربي من ناحيته الشكلية، و من ناحية موضوعاته و مقاييسه الأخلاقية التي يستند إليها، و العادات التي يصوّرها و نوع الفكر الذي يحمله، بما يؤّدي حتما إلى بروز تيارات جديدة قد تصطدم مع التقاليد الموروثة.

و لا تغيب عن الأذهان حقيقة أنّ تلقّي الفكر النقدي الوافد يختلف من ناقد لآخر باختلاف الخلفيات المذهبية، و الأيديولوجيات السياسية و العقائدية، و غيرها. فإذا لم نأخذ هذه الحقيقة في الحسبان فإنّنا لا نستطيع أن نفسّر ذلك التعدّد و التنوّع و الاختلاف في الموقف من النصوص الأرسطية. فالجاحظ المعتزلي لا يمكن أن يقرأ أرسطو كما يقرؤه ابن قتيبة الأشعري، و لا العربي كالفارسي أو كأيّ عالم أو أديب أو فيلسوف مسلم من أصول أعجمية.

كما أنّ الاستيعاب الجيّد للفكر الأجنبي يتطلّب إحاطة عميقة به، و اطّلاعا وافيا من أجل الفهم الصحيح له، و التمكّن من إدماجه في النقد المحلّي، و بالتالي تجنّب السطحية و الفوضى [1]. لكنّ ما حدث هو أنّ النقل كان مشوّها و ناقصا، والاطّلاع لم يكن مباشرا بل تمّ عبر وساطة الترجمة، لذلك فإنّ الفهم بات يتوقّف على قدرة الناقد المتلقّي على الاستيعاب و التأويل.

و مهما تباينت الآراء حول مسألة التأثّر فإنّه لا يمكن أن ننكر أنّ أيّ تلقّ لا بدّ أن يتبعه تأثّر ولو بدرجات متفاوتة، و أنّ " **التلقّي عمليّة إيجابية تتّم وفقا لحاجات المتلقّي و بمبادرة منه و في ضوء أفق توقّعاته** "[2]، حيث يكون فيه طرفا فاعلا و إيجابيّا. أمّا مفهوم التأثير السلبي الذي يحوّل الطرف المتأثّر إلى مجرّد تابع و ينسب العناصر الإيجابيّة كلّها إلى الطرف المؤثّر، فيفضّل استبعاده من هذا البحث لأنّه لو كان الأمر كذلك لما زخرت مكتبة التراث العربي بذلك الكمّ الهائل من المؤلّفات النقدية القيّمة. و لمّا كانت " **الصّدفة تلعب دورا هاما في التّشابه و التّماثل** "[3]، فإنّه لا يمكن حصر مجال المقارنة على التأثير و التأثّر. ثمّ إنّ المتأثّر لا يكتفي دائما بأخذ مكوّنات عمل الآخر، و استغلالها كما هي في أعماله، بل يعتمد على بعض المواد الأوليّة و يعيد صياغتها بمهارة فنيّة في صورة جديدة، كثيرا ما لا يكاد يظهر معها مصدرها.

---

1 – عبود عبده، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبيّة و التبادل الثقافي، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995، ص 222، 223.

2 – عبود عبده، الأدب المقارن، مشكلات و آفاق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص 53.

3 – ريمون طحان، الأدب المقارن و الأدب العام ، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972، ص 38.

و لقد كانت مراحل الصّراعات القوميّة دائما السبب في رفض ثقافة الآخر، مثلما هو الحال مع العولمة في وقتنا الحالي، و علاقة ذلك بالعودة إلى مسألة الأصالة التي يتمّ الرجوع إليها كلّما ساد الإحساس بهيمنة تلك الثقافة الأجنبية. لكنّ التعصّب يصل أوجّه في حالة المعاصرة بين الثقافات المتفاعلة، أمّا ما حدث مع الثقافة العربية في العصرين الأموي و العباسي فهو مختلف. فعلى عكس ثقافة الفرس التي انتهى أمرها بالرفض و اتّهام أصحابها بالزندقة و الإلحاد، كانت الثقافة اليونانية أسبق، لذلك اعتبر العرب أنفسهم ورثتها الشرعيين، و في ذلك قال الجاحظ: **"و قد نقلت هذه الكتب من أمّة إلى أمّة، و من قرن إلى قرن، و من لسان إلى لسان، حتّى انتهت إلينا، و كنّا آخر من ورثها و نظر فيها "**[1]. و ما يبنى على التّراث يتجاوز دائما مرحلة التّأسيس للوصول إلى مرحلة أكثر تطوّرا، و يمهّد لمرحلة جديدة يمكن أنّ تأسّس عليه. لذلك بطلت لدى كثير من النقاد و الدارسين مقولة الاكتفاء الذّاتي، فالثقافات في حالة تفاعل و تبادل، خاصة في **" في فترة النهضات الأدبية"**[2]. لنا أن نتساءل إذا: هل استفاد النقاد العرب من ذلك التراكم الثقافي النقدي الوافد، أم عرضوا عنه سائرين في نهج مخالف؟

لقد تحدّث ابن خلدون عن تبدّل أمور الحياة في المجتمع العربي بعد الاختلاط بغيرهم، خاصة في العراق و الشام [3]، حيث توسّعت مناحي الثقافة و نوع تركيبة المجتمع، و تحوّلوا من السذاجة و الغفلة عن الصنائع و العلوم إلى التفنّن فيها بعدما اطّلعوا على ما ورثه الروم عن اليونان، حيث **"تشوّقوا إلى الاطّلاع على هذه العلوم الحكمية بما سمعوا من الأساقفة و الأقسّة المعاهدين بعض ذكر منها "**[4]. كما ظهر شعراء فحول من غير العرب كأبي نواس، و بشار بن برد، و ديك الجن، وتطوّرت أغراض الشعر، و أصبح المدح أهم غرض، نظرا لكثرة الولاة و الوزراء و الخلفاء. و لقد واكب النقد ذلك التطوّر، فصبّ اهتمامه على معاصريه من الشعراء فنال البحتري و أبي تمام و المتنبي حصّة الأسد من ذلك، و أثيرت قضايا نقدية هامة شغلت الساحة لعدّة قرون، و اهتمّ النقّاد بوضع حدّ للشعر، و وظيفته، و عناصره، و كذا علاقته بالواقع. و كلّها قضايا سبق أن عالجها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، كما نجد لها بذورا في بعض مؤلّفاته الأخرى التي ترجمت في المراحل الأولى.

---

1 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1967، ج 1، ص 75.

2 – شكري محمد عياد، المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب و الغربيّين، عالم المعرفة، 1993، ص 122.

3 – ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط1، دار يعرب، دمشق، 2004، ج1، ص 257– 259.

4 – المصدر نفسه، ج 2، ص 250، 251.

و ما دامت النسخة التي وصلتنا من كتاب "فنّ الشعر" تنسب ترجمتها إلى القرن الرابع الهجري، و المادة النقدية لأرسطو مبثوثة في مختلف مؤلّفاته التي تنتمي إلى مجموعته المسمّاة بالأورجانون، و التي سبقت ترجمتها ترجمة كتاب "فنّ الشعر"، فلا بدّ من البحث عن أثر تلك المؤلّفات الأخرى لأرسطو لمعرفة ما إذا تمّ الاستفادة منها في مرحلة انطلاقة العلوم العربية. إذ لا مناصّ للوصول إلى ما نحتاج إليه في هذا البحث، ألا و هو أثر النقد الأرسطي على النقد العربي القديم، دون أن نعرج على ما لا نحتاج إليه، و بذلك يصبح – كما روى الجاحظ عن الخليل– " **ما لا يحتاج إليه يحتاج إليه** "[1]. فالموضوع إذا رحلة بحث في الثقافتين النقديتين العربية و اليونانية على السواء، و تتبّع للفكر الأرسطي في بعديه النقدي والبلاغي، ومراجعة لكيفية تفاعل النقد الأدبي العربي مع ذلك.

و هذا الموضوع ظهر الاهتمام به إبان النهضة العربية الحديثة، مع النقّاد و الأدباء العرب ذوي الثقافة الغربية، و الذين كانت لهم عناية خاصة بالتراث اليوناني بعدما سنّ لهم رفاعة الطهطاوي الطريق للاستفادة منه. و جاءت بعده العديد من البحوث والترجمات ، في مقدّمتها "الإلياذة" و "الأوديسا" لهوميروس[2]. و منذ بداية القرن العشرين، كان طه حسين على رأس قائمة جيل الروّاد من النقاد العرب الذين دعوا إلى الاستفادة من المناهج النقدية الغربية محاولا إخضاع الشعر الجاهلي للتمحيص والنقد العقلين ، مثلما صرّح بـتأثّر العرب بخطابة أرسطو ، و تلت ذلك العديد من الدراسات النقدية المؤيّدة لآرائه، و قابلتها دراسات أخرى حاول بعضها الحدّ من حماس سابقتها، بينما نفت أخرى افتراضاتها.

و من أجل الفصل في ذلك، لا بدّ من الإلمام بكلّ الظروف و العوامل التي واكبت ذلك، بدءا من عصر شفهية النقد العربي وصولا إلى العصر الذهبي الذي شاهد حركة إبداع لا سابقة لها، حركة مال فيها النقد إلى التخصّص و التنظير، و كان فيها للفلاسفة الإسلاميين نصيب، مع ضرورة دراسة كل قضية على حدة، والتحقّق من مسألة التأثّر بالاعتماد على الأدلّة و الشواهد.

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 37، 38.

2 – عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، إعداد: محمد همّام، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالي للفكر الإسلامي، س 6، العدد، 20 ربيع 2000، ص 143، 144.

الفصل الأول

النقد القديم بين التأصيل و الترجمة

المبحث الأوّل: النقد الأدبي عند العرب قبل القرن الثالث الهجري

المبحث الثاني: نبذة عن النقد اليوناني القديم

المبحث الثالث: تلقّي النقد اليوناني و الموقف من مسألة التأثّر

I. المبحث الأول: النقد الأدبي قبل القرن الثالث الهجري

1 – النقد في العصر الجاهلي:

لقد تمّ تدوين ما وصل إلينا من النقد الجاهلي في القرن الثاني للهجرة و ما بعده، ابتداء من عصر المنصور الخليفة العباسي (138– 158 هـ)[1]، الأمر الذي جعل بعض النقّاد و الباحثين من العصر الحديث يشكّ في نسبة الكثير من نصوصه إلى المرحلة الجاهلية [2]، خاصة و أنّ الصورة التي رسمت له تحمل صبغة عصر التدوين.

و مسألة الوضع و الانتحال واردة أيضا في كتب القدامى كطبقات فحول الشعراء لابن سلّام الجمحي[3]، و الحيوان للجاحظ[4]، والوساطة بين المتنبي وخصومه لعبد العزيز الجرجاني[5]، إلّا أنّها ارتبطت بالشعر أكثر من ارتباطها بالنقد، و نظرا للعلاقة الجدلية التي تربط النقد بالشعر فإنّ أيّ شكّ في الموضوع لا بدّ أن يتعدّى إلى العلم المرتبط به.

فلقد ذُكر القذف و الرجم بالشهب في شعر نسب لشاعر جاهلي هو الأفوه الأودي، فطعن الجاحظ في ذلك بقوله: **"و زعمتم أنّكم وجدتم ذكر الشهب في كتب القدماء من الفلاسفة، و أنّه في الآثار العلوية لأرسطوطاليس، حين ذكر القول في الشهب، مع القول في الكواكب ذوات الذوائب، و مع القول في القوس، و الطوق الذي يكون حول القمر بالليل "**[6]. لأنّ الجاحظ كان على علم بسطحية الفكر لدى الشاعر الجاهلي، لذلك قال في موضع آخر يصف تمسّكهم بالمحسوس: **"و كان أحدهم لا يدع عظما منبوذا باليا، و لا حجرا مطروحا، و لا خنفساء و لا جُعَلا، و لا دودة و لا حيّة، إلّا قال فيها، فكيف لم يتهيّأ من واحد منهم أن يذكر الكواكب المنقضّة مع حسنها و سرعتها و الأعجوبة فيها، و كيف أمسكوا بأجمعهم عن ذكرها إلى الزمان**

---

1 – محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، سلسلة نقد العقل العربي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1984، ص63. وفي عهده تمّ الحصول على كتب اليونان، وبدأت ترجمها. ابن خلدون، المقدمة، ج 2، ص251.

2 – ينظر مثلا: طه حسين، الشعر الجاهلي، مكتبة دار الندوة الإلكترونية، ص 27. و بهذا الصدد يقول عصام قصبجي: **" إن كان الشعر الجاهلي قد بلغ ذروة عالية من الإتقان فإنّ النقد الجاهلي لم يرتق أيّة ذروة، و ذلك إذا لم نغال فننكر وجوده أصلا (...) لأنّ البداوة تنشأ شعرا و لا تنشأ نقدا".** أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب للمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1996، ص5.

3 – محمد ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980، ج1، ص: 4، 7، 8، 46، 48، 49، و غيرها.

4 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 277– 281.

5 – علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2006، ص 24.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 280.

الذي يحتجّ فيه خصومكم"[1]. فهو يرى أنّ ما احتوى من الشعر على تلك المعاني العميقة و نسب إلى الجاهليين إنّما هو مصنوع ، لأنّها معاني جاءت في القرآن الكريم، لذلك رفض حجّة من قالوا أنّها كانت متداولة و وجدت من قبل عند أرسطو، معتبرا ذلك تزيّدا وتحويرا لكلام أرسطو حتّى يتلاءم مع الثقافة العربية الإسلامية.

لكن مهما كثر الانتحال إلّا أنّه أمر نسبي مرتبط بتقعيد النحو و اللّغة تارة، و بالعصبية القبلية و ما صاحبها من تفاخر و تنافر تارة أخرى، لهذا فإنّ القبائل قد قالت بأهوائها[2]، فكان " **في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ، و لا حجّة في عربيته** "[3]. و يعدّ ابن سلام أوّل من انتبه إلى خطورة هذه القضية. أمّا النموذج الأمثل للشعر الجاهلي فهو المعلّقات، و أرفع أغراضها هما الفخر و المدح، و إليها ترجع الأغراض الأخرى[4]. لكنّ لفظ المعلّقات لم يرد ذكره في أمّهات كتب القرن الثالث الهجري، فقصّتها مجرّد أسطورة لا تستند إلى دليل عقلي أو تاريخي . بل إنّ التسمية تنسب لحمّاد * الراوية، و وردت لأوّل مرّة عند أديب أندلسي هو ابن عبد ربّه، فأنكرها معاصره ابن النحّاس المصري، أمّا العرب فكانت تسمّي الطوال بالسموط [5]. أمّا النقد الذي ينسب إلى تلك الفترة فلا يصل إلى مستوى النصوص الشعرية التي زامنها، كما أنّ أحكامه قليلة جدّا، وطبيعته عموما قريبة من طبيعة الإنسان الجاهلي في بساطته وعفويته، ممّا يؤكّد استقلالية النص الإبداعي في تلك الفترة الشفهية، وأنّ النقد لم يقم سوى باقتفاء آثار الشعر الجاهلي الذي غالى النقاد و الرواة الأوائل في التعصّب له و صدّ الشعر المحدث.

و مصطلح "النقد" لم يدخل في الاستعمال الأدبي إلّا في القرن الثالث الهجري، حاملا دلالة تمييز جيّد الشعر من رديئه[6]، و ذلك بعد أن ربط خلف الأحمر(ت 180 هـ) بين عمل الصيرفي

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 277.

2– ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 24.

3– المصدر نفسه، ج1، ص 4.

4– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ط 5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل،1981، ج1، ص 96–121.

*– **"كان أوّل من جمع أشعار العرب و ساق أحاديثها حمّاد الراوية و كان غير موثوق به"**. ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 48.

5– إبراهيم أحمد طه ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، مكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 2004، ص 37، 38.

6– محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد، المصطلح و النشأة و التجديد، ط 1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2006، ص 47. و ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2004، ص 253.

في تمييز الدراهم و نقدها و صنيع النقّاد في تمييز الشعر و نقده[1]. و ما تأخّر ظهور المصطلح و شرحه إلّا دليلا على عدم تبلور النقد كعلم قائم بذاته قبل تلك الفترة . و مع ذلك تروي كتب التراث أنّه كانت للنقد في الجاهلية مجالس يعقدها الشعراء في الأسواق، و في أفنية ملوك الحيرة و غسان[2]، و كان الناقد في الغالب من الشعراء، لذلك صدرت أحكامهم عن ذوق نابع عن ملكة راسخة فيهم، تظهر في ألسنتهم ناطقين على نهج كلام العرب، أو متذوّقين للكلام قابلين منه ما وافق ذلك النهج، و حائدين عمّا لم يوافقه. و تلك الملكة نشأت عن ممارسة كلام العرب و كثرة تكريره على اللسان و الأسماع، و ليس عن معرفة للقوانين البيانية، لأنّ هذه الأخيرة، و إن كانت تساعد على الحدّ من الخضوع الأعمى للذوق و الذاتية، إلّا أنها لا تخلق ملكة و لا لسانا ذوّاقا[3].

و قد اشتهر العربي في تلك الفترة بالفصاحة والبلاغة والإيجاز، والبعد عن الحشو والإسهاب **"و كانت العرب أشدّ فخرا ببيانها، و طول ألسنتها، و تصريف كلامها، و شدّة اقتدارها، و على حسب ذلك كانت رزايتها على كل من قصّر عن ذلك التمام، و نقص ذلك الكمال "**[4]، لأنّهم أهل الصناعة و أبصر الناس بها، و نقّاد بطبعهم، يعتمدون الذوق و العرف في استحسانهم أو استقباحهم لما يسمعون من الشعر، في عبارات موجزة، و أحكام سريعة تغلب عليها روح الفطرة و الانفعال الآني، لأنّ الناقد و السامع كانا على مستوى واحد من الفهم و الإدراك. قال حسان بن ثابت:

و إنّما الشعر لبّ المرء يعرضه * على المجالس إن كيسا و إن حمقا**

و إنّ أشعر بيت أنت قائله * بيت يقال إذا أنشدته : صدقا**[5]

1- ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص7. و قيل بعد أن أصبح أغلب النقّاد من غير الشعراء إنّه **"قد يميّز الشعر من لا يقوله، كالبزّاز يميّز من الثياب ما لم ينسجه، والصيرفي يميّز من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه"**. ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 117.

2- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 80،81.

3- ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص 387. و ينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد، ص 52. و أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص253.

4- محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد، ص 119.

5- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 2006، قسم الزيادات، ص 430. وابن رشيق، العمدة، ج1، ص114. و البيت الثاني نُسب لزهير بن أبي سلمى. ينظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ج 6، ص 120. لكنّه لم يرد في ديوان زهير (ط. صادر). كما نُسب أيضا لطرفة بن العبد مع تحوير طفيف، إذ جاء في ديوانه:

و لا أُغِيرُ على الأشعار أسرقُها * عنها غَنيتُ وشرُّ الناس من سَرقا**

و إنّ أحسن بيت أنت قائله * بيتٌ يقال إذا أنشدتَه : صدقا**

ديوان طرفة بن العبد، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص 65.

و هذا إقرار منه بوظيفة النقد في تقييم النصوص و تقويمها، و بقدرة الناقد على إدراك كلّ ما يخالف الطبع و الأعراف. أمّا أن نقول أنّهم كانوا على وعي نظري لما يطلقونه من أحكام أو أنّه كانت لديهم نظرة شاملة للموضوع، فهذا أمر غير ممكن في غياب الكتابة.

و قيل إنّ الأسواق كانت في الغالب، المنابر التي يتمّ فيها إنشاد الشعر و إلقاء الخطب في جوّ من المفاخرة و الخصومة، تبرز فيها كلّ قبيلة شاعرها لتهابها القبائل الأخرى، و إنّ سوق عكاظ* كانت أشهرها، و يدوم نشاطها الأدبي شهرا كاملا من كلّ عام [1]. و من بين القصائد التي ذكر أنّها عرفت رواجا كبيرا بعد أن أُنشدت بسوق عكاظ، قصيدة عمرو بن كلثوم التي مطلعها:

ألا هبي بصحنك فـأصبحينـا * و لا تبقي خمور الأندرينا**

فظلّت قبيلة بني تغلب تردّدها حتّى ذمّهم شاعر على ذلك بقوله:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة * قصيدة قالها عمرو بن كلثوم**[2]

كما جُعل الشعراء متفاوتين في المنازل، إذ قال الجاحظ: **"سمعت بعض العلماء يقول طبقات الشعراء ثلاثة شاعر و شويعر و شعرور مثل محمد بن أبي حمران سمّاه بذلك امرؤ القيس و منهم من بني ضبّة المفوّض شاعر بني حميس"**[3]. و في ذلك ذكر قول الشاعر العبدي:

ألا تَنْهى سَراةَ بني حُمَيْسٍ * شُوَيْعِرَها فُوَيْلِيّة الأفاعي**

قـبـيـلـةٌ تـُرِدّد حـيـث شاءت * كزائدةِ النعامةِ في الكُراع**

و ذكر الأصمعي أنّ العرب كانت تصنّف الشعراء بحسب قوّة قريحتهم و تمكّنهم من ناحية الشعر، **"فأوّلهم الفحل قال: و الفحولة هم الرواة، و دون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلّق، و دون ذلك الشاعر فقط، و الرابع الشعرور، و لذلك قال أحدهم في هجاء أحد الشعراء:**

يا رابع الشعراء فيم هجوتني * و زعمت أنّي مفحم لا أنطق**

و المقصود بالرابع ها هنا أنّه شعرور في الطبقة الرابعة "[4]، و كان الأصمعي من رواة الشعر، فجعل لهؤلاء المرتبة الأولى، إذ جعلهم فحولا. و هكذا كان الشعر سلاحا ذا حدّين قد يعلو بصاحبه و معه قبيلته، كما قد يؤدّي بهما إلى الحضيض.

---

* اشتقّ اسم عكاظ من المعاكظة بمعنى المفاخرة. محمد التونجي، المعجم المفصّل في الأدب، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ج 1، ص 534.

1- حمود بن محمد بن منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، بيئاته و اتّجاهاته و قضاياه، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 1994، ص 3.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ط7، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ج4، ص41.

3- المصدر نفسه، ج 2، ص 10.

4 - المصدر نفسه، ج 2، ص 8.

و من تلك الأحكام التي عدّها النقّاد بمثابة النواة الأولى للنقد العربي، ما نسب إلى النابغة الذبياني الذي قيل إنّه **"كانت تضرب له قبّة حمراء من جلد بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها"**[1] ثم يوازن بينهم و يفضّل بعضهم على بعض ، لكنّ تلك الموازنات لم تكن تشترط معايير محدّدة كوحدات: الغرض، و الروي، و القافية ، بل إنّها كانت تعميمية و تعسّفية، يعوزها المنطق أحيانا، و أحيانا أخرى تبدو مفتعلة لأغراض نحوية. فلقد أنشده الأعشى مرّة، قصيدته التي تبلغ خمسة و سبعين بيتا و التي مطلعها:

و سؤالي و ما تردّ سؤالي * ما بكاء الكبير بالأطلال**

ثمّ أنشده حسّان بن ثابت، و شعراء من بعده، ثمّ أنشدته الخنساء:

و إنّ صخرا لتأتمّ الهداة به * كأنّه علَم في رأسه نار**[2]

فأعجب بشعرها و قال: لولا أنّ أبا البصير (الأعشى) أنشدني لقلت: إنّك أشعر الجنّ و الإنس [3]. ما يعني أنّ الأعشى في نظره لا يبلغ مرتبته الشعرية أحد . و قد صنّفهما الجاحظ (أي النابغة والأعشى) مع زهير بن أبي سلمى في طبقة واحدة من الشعراء الذين يحكمون القريض، و لا يحسنون الرجز، على عكس امرئ القيس و طرفة بن العبد اللذين يجيدانهما معا [4]. و رُوي عن ابن سلاّم الجمحي قوله: **" لم يكن للأعشى بيت نادر على أفواه الناس مع كثرة شعره كأبيات أصحابه"**[5]. أمّا الأصمعي فلم يعدّه من الفحول و ذلك رغم تقديم النابغة له، بينما يعتبر حسّان بن ثابت فحلا[6]. و رُوي أنّ الناس **"يزعمون أنّ أكذب بيت قالته العرب في الجاهلية قول أعشى بني قيس:**

لو أسندتْ ميتا إلى نحرها * عاش و لم ينقل إلى قابر**[7]

---

1 – أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995، ص 75، 76. و ينظر:عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعرفة، القاهرة، 1967، ج 1، ص167، 168، ص 344.

2 – ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2004، ص 46.

3 – المرزباني، الموشّح، ص 76.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 4، ص 84. وكان النابغة قريب العهد بالإسلام، أمّا الأعشى وحسان بن ثابت والخنساء فهم شعراء مخضرمون. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، ص135.

5 – المرزباني، الموشّح، ص 63.

6 – عبد الملك بن قريب الأصمعي ، فحولة الشعراء، تح: تشارلس تورّي، تقديم: المنجد صلاح الدين، ط 1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1971، ص 11.

7 – المرزباني، الموشّح، ص 66.

كما عيب على تكلّف النسج و غثاثة الألفاظ و برودة المعاني و قلّة القوافي. ما يعني أنّ المتأخّرين لم يوافقوا على قصّة تقديم النابغة له. و ممّا يدخل الشّك في الحكاية السابقة أنّه ورد في رواية أخرى أنّ النابغة قال:" **و الله لولا أنّ أبا بصير أنشدني لقلت: إنّك أشعر الجنّ و الإنس فقال حسان: و الله لأنا أشعر منك، و من أبيك، و من جدّك. فقبض النابغة على يده، فقال يا ابن أخي، إنّك لا تحسن أن تقول مثل قولي:**

فإنّك كالليل الذي هو مدركي * و إن خلت أن المنتأى عنك واسع"**[1]

و يتكرّر لفظ القسم في أقوالهما و كذلك في إجابة الخنساء على النابغة، و المعروف أنّ الإنسان الجاهلي كان يقسم باللاتي و العزّى و غيرهما من الآلهة و ليس بالله الواحد الأحد.

و قيل إنّ النابغة لمّا أنشده حسان بن ثابت:

لنا الجفنات* الغرّ يلمعن بالضحى * و أسيافنا يقطرن من نجدة دما**

ولـدنا بنـي العنقاء وابنـي مُحرق * فأكرمْ بنا خالا و أكرمْ بنا ابنما**

قال له:" **أنت شاعر ولكنّك أقللت جفانك و أسيافك، و فخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك**"[2].

و يسوق صاحب الموشّح رواية تعود إلى الأصمعي الذي أخذها بدوره عن أبي عمرو بن العلاء، قال: "**فانظر هذا النقد الجليل الذي يدلّ عليه نقاء كلام النابغة و ديباجة شعره: قال له: أقللت أسيافك لأنّه قال: و أسيافنا و أسياف جمع لأدنى العدد و الكثير سيوف، و الجفنات لأدنى العدد و الكثير جفان. و قال: فخرت بمن ولدت، لأنه قال: ولدنا بني العنقاء و ابني محرق فترك الفخر بآبائه و فخر بمن ولد نساؤه**"[3]. لكنّه جاء في ديوان حسّان: "**أكرمْ بنا ابن ما**"[4]. كما أنّه قد جمع السيف سيوفا و الجفن جفونا في القصيدة نفسها التي أُخذ منها البيتين المنتقدين. كما يجب أن نأخذ بالحسبان أنّ العرب كانت في تلك الفترة " **تجري على عادة في تفخيم اللفظ و جمال المنطق لم تألف غيره، و لا أنسها سواه**" [5]. إنّما الشعر اختلف باختلاف الطبائع و البيئات في مرحلة لاحقة. و الحكم السابق – أيّا كان مصدره– فهو يبدو مرتبطا بالعادات و الأعراف و بتلك الصور النمطية التي انتخبت كنماذج يلتزم بها الشعراء في غرض الفخر . و نلاحظ أنّ شطرا منه يعدّ من النقد اللغوي و يرتبط بالنحو(جمع التقليل)، أمّا الشطر الآخر فيتعلّق بالدعوة إلى المغالاة

---

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 344. و ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 87.

* – الجفنات جمع جفنة و تجمع أيضا جفون.

2 – المرزباني، الموشّح، ص 76.

3 – المصدر نفسه، ص 82.

4 – ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، مطبعة الدولة التونسية، 1281 هـ، ص 86، 87.

5 – عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 24.

و بلوغ أقصى الغايات في الفخر لأنّ تلك المبالغة وذلك الغلو يؤثّران أكثر على الملتقّى، و يرفعان من مجد القبيلة و من مكانة الممدوح. و المبالغة كانت مطلبا في المدح في العصر الأموي خاصة، كما سنرى لاحقا.

أمّا عن استحسان النابغة لشعر الخنساء فلعلّه يرجع إلى كون المراثي، كما قال الجاحظ: " **أجود أشعار العرب**"[1]. فهي لا تبدأ بالنسيب، عدا مرثية دريد بن الصمّة و التي مطلعها:

أرث جديد الحبل من أمّ معبد * بعافية و أخلفت كلّ موعد**[2]

و إضافة إلى أنّ وحدة الموضوع تعطي شعر الرثاء مصداقية أكثر فإنّ التعبير عن المشاعر العميقة يجعلها أكثر تأثيرا من غيرها.

و لقد طعن إبراهيم أحمد طه في الرواية السابقة من عدّة وجوه، أوّلها أنّ الإنسان الجاهلي لم يكن يعرف جمع التكسير و جموع الكثرة و جموع القلة، و أنّ مثل هذا النقد لا يصدر إلّا ممّن عرف النحو والمنطق، ثم إنّه يرى أنّه لو كانت هذه الروح سائدة في الجاهلية لوجدنا أثرها في عصر البعثة. و " **لكان من المنتظر أن ينقدوا القرآن على نحوها، و أن يفزعوا إليها في تلك الخصومة التي ظلّت نيفا و عشرين عاما. هذا إلى أنّ تلك الروح في النقد لا أثر لها في العصر الإسلامي لا عند الأدباء و لا عند متقدّمي النحويين و اللغويين** "[3]. فهو ينفي روح النقد عن الجاهليين و يخرج من ذلك التحميص كلّه بأنّه يستبعد " **أن تكون للجاهليين ملكة تحليلية في النقد الأدبي، و أن يعتمد النقد عندهم على هذا الفكر القويّ الذي يظهر فيما زيد على قصّة النابغة، و في الشريطة التي استعرضتها أم جندب على اللّذين تحاكما إليها. وجد النقد في الجاهلية، و لكنّه وجد هيّنا يسيرا، ملائما لروح العصر** "[4]. و يستند في حكمه هذا إلى كونه وجد نقّاد القرن الرابع أنفسهم لم يطمئنّوا إلى ذلك النقد، حيث إنّ أبا الفتح عثمان بن جني يحكي عن أبي علي الفارسي أنّه طعن في صحة هذه الحكاية، ما يعني أنّ هذا النقد ينتمي إلى أواخر القرن الثالث بعد أن دوّنت العلوم و درس المنطق و تعرّض البلاغيون للكلام على الغلوّ في المعاني . لذلك كان قدامة بن جعفر أسبق من ذكر هذه القصة [5]، لأنّ ابن قتيبة لم يذكر أبيات حسان و لا علّق عليها. بينما في الموشح تتعدّد الروايات حولها، حيث "**قال قوم ممّن أنكر هذا البيت في قوله: يلمعن بالضّحى، و لم يقل بالدّجى، و في قوله: و أسيافنا يقطرن و لم يقل يجرين، لأنّ**

1- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 321.

2- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 151.

3- إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 33، 34.

4- المرجع نفسه، ص 39.

5- المرجع نفسه، ص 34 – 38.

الجري أكثر من القطر. و قد ردّ هذا القول، و احتجّ فيه قوم لحسان بما لا وجه لذكره "[1]. فقالوا إنّه يفترض أن يقول: "بالدجى" لأنّ الضيوف يطرقون الديار ليلا. أمّا فخره بولده فلم يجدوا له عذرا. و هكذا فإنّ تعدّد أوجه النقد الموجّه لأبيات حسان يدخل الشكّ في أنّه من وضع العلماء لحاجتهم إلى شواهد شعرية تدعّم قواعدهم النحوية.

كما يُشكّ أيضا في النقد الذي جرى في مجلس شراب بين الزبرقان بن بدر و عمرو بن الأهتم و المخبّل و عبدة بن الطيّب، و ادّعاء كلّ منهم الأفضلية في الشعر[2]، لكنّ هذا لا ينفي كلّ صور النقد عن العصر الجاهلي، إنّما ينفي عنه كلّ نقد يحمل في طيّاته آثارا علمية.

أمّا النابغة فلم يسلم هو أيضا من ويلات النقد، حيث كثرت هجمات اللغويين عليه. فالأصمعي قال: **"من العجب أنّ النابغة لم ينعت فرسا قطّ بشيء إلّا قوله: صُفْرا مناخرها من الجَرْجار "**[3]. فوجد أنّه لم يكن يحسن صفة الخيل. كما عابه على بعض المعاني. و أورد صاحب الموشّح خبرا بأنّه كان مخنّثا، و المخنّث عكس الفحل. ثم ذكر له أبياتا **" مستكرهة الألفاظ، قبيحة العبارات "**[4]، تتعقّبها الرواية القائلة إنّه كان يقوّي* في شعره و لا يتفطّن لذلك، كقوله:

أمِنْ آل ميّة رائح أو مغتدي * عجلانَ ذا زادٍ و غير مزوّدِ**

زعم البوارحُ أنّ رحلتنا غدا * و بِذاك خبّرنا الغرابُ الأسودُ**

فلمّا قدم على أهل المدينة أرادوا أن ينبّهوه إلى خطئه فطلبوا من جارية أن تنشد تلك الأبيات، و لمّا فعلت تفطّن لإقوائه فأصلحه. و قيل إنّه لم يقوّ أحد من الطبقة الأولى و لا أشباههم إلّا النابغة في أبياته السابقة، و في قوله في قصيدة أخرى:

سقط النصيف و لم ترد إسقاطه *** فتناولته و اتّقتنا باليد**

بمخضب رخص كأنّ بنانه * عنم يكاد من اللّطافة يعقد**[5]

و الشاعر الجاهلي لم يكن يختار الأوزان، إنّما كان يتبع ما يمليه عليه حسّه الموسيقي لأنّ علم العروض وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة، و عنه أخذ هالنقّاد لنقد الشعر

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 77.

2 – إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 28. و ينظر: المرزباني، الموشّح، ص 93.

3 – الأصمعي ، فحولة الشعراء، ص 10. و الجرجار: نوع من النبات. المرزباني، الموشّح، ص 55.

4 – المرزباني، الموشّح، ص 56، 58.

* – الإقواء هو اختلاف حركة الروي في القصيدة الواحدة، و كانت العرب **" تزن الشعر بالغناء"**، لذلك قال حسان بن ثابت: **تغنّ في كلّ شعر أنت قائله *** إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار** المرزباني، الموشّح، ص 53.

**– النصيف: نصف الخمار. عنم: شجر ليّن الأغصان. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5– ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص67، 68. و ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، ص95.

من خلال مفاهيمه[1]، كما أنّ حركات الإعراب لم تنشأ بعد في تلك الفترة . و ذكر أبو عمرو بن العلاء أنّ شاعرا جاهليا آخر كان يقوّى في شعره و هو بشر بن أبي حازم[2]. ما يعني عدم وجود اتّفاق بين الرواة حول هذه الحكاية، ناهيك عن الغموض الذي يحيط بها من حيث هويّة الناقد الذي صدر عنه ذلك الحكم.

و قد عرف النابغة بمدح ملوك المناذرة، حيث كتب لهم اعتذاراته، و كان عند النعمان بن المنذر ديوان أشعار الفحول، و ما مُدِح هو و أهل بيته به[3]، و من ذلك قول النابغة:

تراك الأرض إمّا متُّ خِفّا * و تحيا إن حييت بها ثقيلا**

و قيل إنّ النعمان عابه عليه لغموض معناه لأنّه وجد أنّه إلى الهجاء أقرب منه إلى المديح[4]، ما يشبه نقد قصائد المدح من طرف خلفاء بني أميّة، كما سنرى ذلك لاحقا. و عيب النابغة كذلك بسبب التضمين في شعره[5]. و هكذا كثرت العيوب التي وجّهت له حتّى أصبح الناقد المنتَقد، و كأنّ هناك من حاولوا الطعن في قدراته الشعرية، و بالتالي في صحّة النصوص النقدية التي نسبت إليه.

ومن النقد الذي نسب أيضا إلى ذلك العصر ما يتعرّض للّفظة المفردة التي ترد خارج سياقها كنقد طرفة بن العبد للمسيّب بن علس لأنّه وصف البعير بصفة الناقة في قصيدته التي مطلعها:

ألا أنعم صباحا أيّها الربع و أسلم * محييك عن شحط و إن لم تكلم**

و لمّا بلغ قوله:

و قد أتناسى الهمّ عند ادّكاره * بناج عليه الصيعرية مكدم**

قال طرفة – و هو صبي – استنوق الجمل[6]، و من الطريف في هذه القصة أنّ طرفة الطفل الذي يفترض أنّه كشف خطأ المسيّب في وصف البعير نسبت إليه بعض **"من الأبيات التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجرَوا إليها و لم يسدّوا الخلل الواقع فيها معنى و لا لفظا "**[7]. فجاء العيب الذي لحق شعره في وصف الناقة بالذات، حيث قال:

"من الزّمِرات* أسْبلَ قادِماها * و ضَرَّتُها مُركَّنةٌ دَرورُ**[8]

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 139.

2 – المرزباني، الموشّح، ص 54.

3 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 25.

4 – المرزباني، الموشّح، ص 58.

5 – المصدر نفسه، ص 54.

6 – المصدر نفسه، ص94.

7 – المصدر نفسه، ص 113.

* – الزمرات: الحسناوات، الضّرة: أصل الثدي، مركّنة: عظيمة. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

8 – ديوان طرفة بن العبد، ص 45.

و **لا يكون القادمان إلّا لما له آخران، و تلك الناقة لها أربعة أخلاق** "[1]. و قد عابه المبّرد على بعض المعاني، و كذلك قال عنه الأصمعي إنّه " **لم يكن يحسن أن يتعشّق**"[2]. و هكذا و إن كان نقد طرفة للمسيّب بسيطا، و موجزا، و معلّلا، فيه من روح العصر الجاهلي ما يعطيه مصداقية إلّا أنّ عيب اللغويّين و الرواة له بأنّه لا يحسن وصف الناقة يوحي بوجود الخلافات المدرسية وراء هذا الاضطراب، حيث "**اتّفقوا على أربعة اجتمعوا على أنّهم أشعر العرب طبقة ثم اختلفوا فيهم**" [3]، فكانت كلّ مدرسة لها شعراؤها المفضّلون.

و إذا ما انتقلنا إلى حكومة أمّ جندب المشهورة حين وازنت بين زوجها أمير الشعراء امرئ القيس الذي عرف بأنّه أوّل من ابتدع الكثير من الصور الشعرية الرائعة و عنه أخذ الآخرون، و أنّه "**أنعت الناس لمركوب**" [4]، و بين ابن عمّها علقمة الفحل، و ذلك في قصيدة في وصف الفرس في حال الجري، حيث قال امرئ القيس:

فللسَّوط أُلْهوب* و للساق دِرّة * و للزّجر منه وقْعُ أخرجَ مُهْذِب**

و قال علقمة:

فأدركهنّ ثانيا من عِنانه * يمّر كمَرّ الرائح المتحلِّب** **[5]

نجد أنّها عابت بيت امرئ القيس رغم واقعيته، لأنّه جهد فرسه بسوطه و أتعبها بساقه، أمّا علقمة فقد أدرك طريدته دون عسر، و هو ثانٍ من عِنان فرسه، كما أنّه لم يضطر إلى سوء معاملة دابّته. و كانت ردّة فعل امرئ القيس أن طلّق أمّ جندب، بعد أن اتّهمها بميلها العاطفي لعلقمة، فخلفه عليها هذا الأخير، و سمي بذلك "الفحل"[6]. لكن هناك اختلاف حول ما إذا كانت أمّ جندب فعلا زوجة امرئ القيس، و إذا كان الأمر كذلك، فإنّه يبعث على الشكّ حتى في وجودها على الرغم من أنّ امرئ القيس بدأ قصيدته بقوله:

خليليَّ مُرّا بي على أمّ جُنْدب * لنقضيَ حاجاتِ الفؤادِ المعذّبِ**[7]

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 113.

2 – المصدر نفسه، ص 72.

3 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 24.

4 – الأصمعي ، فحولة الشعراء، ص 18.

*– ألهوب: اجتهاد الفرس في العدو. درّة=ردّة فعل. أخرج: ذكر النعام. مهذب: مسرع. المرزباني، الموشّح، ص39.

**– الرائح: السحاب. المتحلب: متتابع التساقط، أي يسيل سيلانا. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 218– 219. والمرزباني، الموشّح، ص 39، 40. و الأصبهاني، الأغاني، تصحيح: الشيخ أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، 1323هـ، ج 21، ص 112، 113.

6 – المصادر نفسها، الصفحات نفسها.

7 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 218. و المرزباني، الموشّح، ص 39.

فإذا كانت القصيدة مرتجلة كما قيل، فإنّ الإنسان يشكو من افتقاد الحبيب إذا كان بعيدا عنه، و قد جاء ذكره لأمّ جندب بصيغة الغائب. أمّا بيت علقمة في وصف الفرس فإنّه يبدو و كأنّه تابع لما قاله امرئ القيس، لأنّه لمّا أجهد فرسه و صار سريعا كذَكر النّعام فمن المنطقي أن يدرك صيده ثان من عنان فرسه. و على الرغم من التحليل الموجود في الحكم السابق إلّا أنّه يبدو خارج السياق، كما أنّ ابن المعتز " **ينكر هذه القصيدة فيما أنكره من شعر امرئ القيس** "[1]. و ذلك لما عرف عنه من جودة فنّية و براعة الصورة الشعرية.

و إلى جانب ذلك، " **كثيرا ما كانت العرب تلقّب الشعراء، و تلقّب المدائح تنويها بها و إعظاما لها، و إيمانا بأنّها جيّدة فريدة، لقّبوا النمر بن تولب بالكيّس لحسن شعره، و سمّوا طفيل الغنوي طفيل الخيل لشدّة وصفه إيّاها** "[2]، كما حكموا على بعض القصائد بأنّها بالغة منزلة عليا في الجودة بالموازنة مع غيرها، فقالوا: إنّ قصيدة سوّيد ابن أبي كاهل التي مطلعها:

بسطت رابعة الحبل لنا * فوصل الحبل منها ما انقطع**

من خير القصائد، و سمَّوها اليتيمة. و قالوا في قصيدة حسان:

لله درّ عصابة نادمتهم * يوما بجلّق في الزمان الأوّل**

بأنّها من خير القصائد، و دعوها البتّارة[3]، لأنّها بترت غيرها من القصائد. و ما هي إلّا أحكام ذاتية يناقض بعضها بعضا لأنّها تخضع لسياق الحال و الانطباع الآني. وكذلك الأمر كلّ ما "**نُظر إلى الشعر نقديّا عبر معيار التأثير المطرب و بين جمالية الإسماع و الإطراب**"[4]. مثال ذلك أيضا قصيدة علقمة بن عبدة التي قال فيها:

هل ما علمتَ وما استودعتَ مكتومُ * أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم**

فقالوا (أي عرب قريش): هذه سمط الدهر، ثم عاد في العالم المقبل فأنشدهم:

طحا بكَ قلبٌ في الحسان طروبُ * بُعَيْد الشباب عصر حان مشيبُ**

فقالوا: هاتان سمطا الدهر[5]. فمثل هذه الأحكام تلائم أكثر روح ذلك العصر لسذاجتها و عدم ورود التعليل فيها، فهي تقديم للشعراء تقديما مطلقا و بصفة مؤقّتة لأبيات مفردة تمّ التأثّر بها، فكانوا يطلقون عبارات فيها الكثير من المبالغة. فـ "**لمّا سئل لبيد بن ربيعة عن أشعر الناس قال: الملك**

1- إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 36. و ينظر: المرزباني، الموشّح، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص 29.

3- أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963، ص 417.

4- أدونيس، الشعرية العربية، ص 23.

5- الأصبهاني، كتاب الأغاني، ج 21، ص111، 112. و إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 26، 27.

الظليل (يعني امرئ القيس) قيل ثم من؟ قال: الشاب القتيل (يعني طرفة)، قيل ثم من؟ قال: الشيخ أبو عقيل- يعني نفسه "[1]. أمّا ما نسب إلى الحطيئة من مثل هذه الأحكام فتتباين من موضع لآخر، و كان من المعجبين بزهير بن أبي سلمى الذي كان أستاذه و كلاهما ينتمي إلى ما اصطلح على تسميته مدرسة "عبيد الشعر" [*]، في مقابل مرتجليه كالنابغة وحسان و امرئ القيس. و لقد علّل الحطيئة تقديمه لأ ستاذه زهير فقال: **" ما رأيت مثله في تكفّيه على أكناف القوافي، و أخذه بأعنّتها حيث شاء، من اختلاف معانيها امتداحا و ذمّا "**[2]. و قيل له مرّة: **" أيّ الناس أشعر، فأخرج لسانا دقيقا كأنّه لسان حيّة، فقال: هذا إذا طمع "**[3]. و هذه الاختيارات تعكس مكانة المدح و الهجاء لدى العرب، كما تؤكّد خضوع النقد للذوق الشخصي و لسياق الحال دونما اهتمام بالتحليل و التعليل.

و تمتدّ مدرسة هؤلاء الشعراء من الجاهلية إلى أواخر العصر الأموي، و ممّا ساعدها على تثبيت صحّة شعرها: "الرواية" بين شعرائها، حيث كان كلّ شاعر يروي شعر أساتذته، كما كانوا يمارسون التقويم الذاتي من خلال تثقيف قصائدهم و تنقيحها مدّة حول كامل حتى سميّت بالحوليات. فخير الشعر عند الحطيئة: الحولي المحكّك. حيث روي عن الأصمعي قوله: **"زهير بن أبي سلمى والحطيئة و أشباههما عبيد الشعر (...) و كذلك كل من يجود في جميع شعره، و يقف عند كلّ بيت قاله و أعاد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة "**[4]. و كان الرواة يسمحون لأنفسهم بالتعديل ممّا يروونه عن أساتذتهم بما يتناسب مع أذواق الناس، فيُتقبَّل منهم ذلك النوع من النقد. و جميعهم **"ذهبوا مذهب أستاذهم في الاعتماد على النحو نفسه من التشبيه والتصوير المادي الدقيق، على أنّهم لم يكتفوا بتقليده واقتفاء أثره، بل استعاروا منه طائفة من المعاني والألفاظ استعارة ظاهرة "**[5]. لأنّ الدربة كانت الباب الذي يلج منه الشاعر باب الإبداع[6]. و في ذلك قال الحطيئة:

الشعر صعب و طويل سلّمه * إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه**

1- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 95.

* - تشمل هذه المدرسة: أوس بن حجر، و زهير بن أبي سلمى، و ابنه كعب، والحطيئة، و هدبة بن الخشرم، و جميل بن معمر، و كثيّر عزّة. ينظر: حمود بن محمد بن منصور الصميلي، النقد في القرن الأول الهجري، بيئاته و اتّجاهاته و قضاياه، رسالة دكتوراه، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 1994، ص 48.

2 - ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، ص143، 144.

3 - المصدر نفسه، ج1، ص 79.

4 - الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 13.

5 - طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط 13، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص 280.

6 - ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص12.

زلّت به إلى الحضيض قدمه * يريد أن يعربه فيعجمه**[1]

ما يعني أنّ الشعر كانت له أسرار يتعلّمها الشاعر المبتدئ عن أساتذته قبل الخوض في عمليّة الإبداع، ثمّ لا يكفيه ذلك حتّى "**تمكث القصيدة عنده حولا كريتا، و زمنا طويلا، يردّد فيها نظره، و يجيل فيها عقله، و يقلّب فيها رأيه، اتّهاما لعقله، و تتبّعا على نفسه ، فيجعل عقله زِماما على رأيه، و رأيه عِيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، و إحرازا لما خوّله الله تعالى من نعمته. و كانوا يسمّون تلك القصائد : الحوليات ، و المقلَّدات، و المنقّحات ، و المحكَمات ، ليصير قائلها فحلا خِنذيذا و شاعرا مُفْلقا** "[2]. و هي الصفات التي أطلقت على أعلى طبقات الشعراء منذ العصر الجاهلي.

يتّضح ممّا سبق أنّ التثقيف كان عملية فنّية بحتة من صنع المبدعين أنفسهم حتّى لا يدَعوا مجالا للنقد و التجريح، و لعلّ هذا النقد الذاتي كان النوع الأكثر مصداقية لأنّه يتناسب مع موضوعه، بالإضافة إلى وجود تلاميذ يحمون و يدافعون عن شعر أساتذتهم من الوضع و الانتحال. و هكذا نخرج من النقد الجاهلي دون أن نعثر فيه عن أيّ كلام في وظيفة الشعر و لا عن أيّة تعريفات أو تحديدات أو آراء نظرية توجّه الإبداع ، كما أنّنا لا نجد فيه بذورا لتلك الثنائيّات الضدّية التي شكّلت كبرى قضايا نقد القرن الثالث الهجري و ما بعده.

2 – النقد في صدر الإسلام:

جاء الإسلام و تحوّل معه العربي من ثقافة الارتجال إلى الروّية و التأمّل، و حدث تطوّر في جميع مناحي الحياة، و فُتحت آفاق جديدة للشعراء، مشبّعة بروح الدين الإسلامي . و إن فتر الشعر لفترة بسبب الانشغال بالدعوة الجديدة و بالفتوحات الإسلامية [3]، إلّا أنّ العرب لم تتخلّ عن الشعر، بل حافظت في الغالب، على الشكل العام للقصيدة، كما ظلّ الشعر غنائيا. و قد أدرك النبي صلّى الله عليه و سلّم ذلك فقال: " **لن تدع العرب الشعر حتّى تدع الإبل الحنين** "[4]. كيف لا، و قد كان الشعر "**ديوان علمهم و منتهى حُكمهم**"[5]، و مع ذلك حدث فيه تجديد على مستوى

1– الأصبهاني، الأغاني، ج 2، ص57. و ينظر: مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص46.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 9.

3 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 25.

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 30.

5 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 24.

المضمون، فأصبح الشعر الإسلامي سجلّا للأحداث المتعلّقة بالدعوة، مشبعًا بالقيم الدينية و الأخلاقية، و مستمدّا من القرآن الكريم فكريّا و فنيّا.

و في المقابل كان شعر المشركين الذين اهتمّوا أكثر بهجاء الرسول صلّى الله عليه و سلّم و ما جاء به. و مثلما انقسم الشعر إلى هذين الاتّجاهين فكذلك نقد تلك الفترة، حيث أدان شعر المشركين حتّى قال النبي صلّى الله عليه و سلّم: " **لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا**"[1]، و إن لم ينكر الجودة الفنّية للشعر الجاهلي، حيث قدّر شعر امرئ القيس أحّق تقدير من هذا الجانب.

و كان الرسول صلّى الله عليه و سلّم يعجب بالشعر الجيد و يتذوّقه، و عنه وردت التعريفات الأولى للشعر، على الرغم من أنّها جاءت بطريقة عفوية، و من ذلك قوله: " **الشعر كلام من كلام العرب، جزل تتكلم به في بواديها، و تسلّ به الضغائن من بينها** "[2]. و قوله: "**إنّما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث و طيّب**"[3]. و هو أيضا " **كلام مؤلف فما وافق الحقّ منه فهو حسن، و ما لم يوافق الحقّ منه فلا خير فيه** "[4]، فكانت نظرته للشعر جدّ منطقية حيث لم يتعصّب و لم يتزمّت، كما يتجلى ذلك في أقواله صلّى الله عليه و سلّم، لكنّ هذه التعريفات لا تبدو فيها أيّة غاية تنظيرية أو تقعيدية، بل جاءت كتبرير لقبول الشعر على أنّه كلام كغيره، و الفرق يكمن في طريقة تأليفه.

أمّا النقد الموجّه للشعراء المسلمين فلا نجد في النماذج التي وصلتنا منه، أيّ تجريح أو انتقاد بمعناه السلبي، بل جاء بطريقة لطيفة، و من ذلك نقده لكعب بن زهير لمّا أتاه تائبا، فأنشده قصيدته "بانت سعاد" و منها قوله:

إنّ الرسول لنور يستضاء به * مهنّد من سيوف الهند مسلول**

فأصلحه الرسول صلّى الله عليه و سلّم فأصبح الشطر الثاني : **مهند من سيوف الله مسلول** [5]. و هذا الخطأ لا نجده في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي [6]، كما لا نجده لا في

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 31، 32. و قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 1، 2008، ص 68.

2 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 27، 28.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 28.

4 – المصدر نفسه، ج1، ص 27.

5 – ابن حجّة الحموي ، شرح قصيدة كعب بن زهير " بانت سعاد "، تح: علي حسين البوّاب، مكتبة المعارف، الرياض، 1985، ص 60. و حمود منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص 44. و حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1996، ص 135.

6– قال: **إن الرسول لسيف يستضاء به *** مهند من سيوف الله مسلول.** ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 100. و كذلك جاء عند: الأصبهاني، الأغاني، ج 15، ص 142، 143.

كتاب العمدة لابن رشيق [1]، و لا حتّى في الشعر والشعراء لابن قتيبة ، إنّما ذكر فيها هذا البيت بصيغته الصحيحة، و لمّا أعجب الرسول صلّى الله عليه و سلّم بالقصيدة منحه بردته [2]. فميزان الشعر عنده: الأخلاق والجزالة، لذلك فضّل حسان بن ثابت و كلّفه بالدفاع عن أعراض المسلمين. و كان صلّى الله عليه و سلّم كثير الإعجاب بشعر الحكمة، كما يدلّ على ذلك قوله: **"أصدق كلمة قالها شاعر قول لبيد: ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل "**[3]. و ذلك لما يحمله كلامه من معاني حكمية. و لمّا أُنشِد قول طرفة بن العبد:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا * و تأتيك بالأخبار من لم تُزَوّد**

قال صلّى الله عليه و سلّم: **" هذا من كلام النبوّة "**[4]. و كذلك أعجب بكل شعر جاءت معانيه ملائمة لتعاليم الإسلام [5]، و أدرك وقع الشعر في القلوب، و أنّ **" من البيان لسحرا "**[6]، لأنّه كان صلّى الله عليه و سلّم **" إذا احتاج إلى البلاغة أبلغ البلغاء، و إذا احتاج إلى الخطابة أخطب الخطباء، و أنسب من كلّ ناسب و أوقف من كلّ قائف (...) و هو إن أطال الكلام قصّر عن كلّ مطيل، و إن قصّر القول أتى على غاية كلّ خطيب و ما عدِم منه إلاّ الخط و إقامة الشعر "**[7]. فكلامه كان في غاية الجودة الفنّية، و كان ينبذ الإسهاب و التكلّف. لكنّ اهتمام شعراء تلك الفترة بالموضوع طغى على الجانب الشكلي، و هو الشيء الذي انتبه إليه نقّاد القرن الثاني، حتى قال الأصمعي معلّقا على شعر النابغة الجعدي– الذي كثيرا ما أعجب به الرسول صلّى الله عليه وسلّم– و ضاربا المثل بمراثي حسان للرسول صلّى الله عليه و سلّم و لحمزة و جعفر رضوان الله عليهما، و لغيرهم: **"و طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان"** [8]. أي أنّه يفتقر إلى الروعة الفنّية الآسرة، ما يومئ أنّ الشعر قائم على الأهواء و الخيال، و أنّ الواقعية و الالتزام بالموضوعات النبيلة أشياء تضعفه. لكنّ نظرة الأصمعي تتّسم بالتعميم، و يعوزها التحليل.

1– ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 24.

2– حيث قال: **"و صارم من سيوف الله مسلول"**. ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج1، ص 154– 156.

3 – داود غطاشة الشوابكة، النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط 1، دار الفكر، عمّان، الأردن، 2009، ص 23.

4 – ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص 120.

5 – ينظر مثلا: الشعر و الشعراء، ج1، ص 295. و العمدة، ج1، ص 53.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1 ، ص 255.

7 – المصدر نفسه، ج 4، ص 33، 34.

8 – المرزباني، الموشّح، ص 81. و قيل إنّه قال: **"الشعر نكد بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف"**. و ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص305.

أمّا طه حسين فيرى **"أنّ رأي القدماء هذا لم يكن دقيقا كلّ الدقة و لا صادقا كلّ الصدق لأنّه لم يقم على الاستقراء الصحيح "**[1]، و أنّ حسان و من مثله لان شعرهم بعد الإسلام لأنّهم **"كانوا قد جاوزوا سنّ التطوّر ، فلم يكن من اليسير أن يرجعوا أدراجهم و أن يبتكروا لأنفسهم طبعا جديدا. فكان تجديدهم تكلّفا "**[2]. لأنّ الطبع، في نظره، لا يستكره. فما كان على الشاعر إلّا أن يبقى على طريقته التي كان عليها في الجاهلية، أو أن يتخلّى عن ذلك لصالح الدين الجديد فيصاب شعره بالتكلّف. حيث وجد أنّ من الشعراء من لم يغيّر الإسلام طبعهم مثل الحطيئة.

اتّبع الصحابة الكرام نهج الرسول صلّى الله عليه و سلّم في الاستماع إلى الشعر و نقده، فميّزوا بين شعر و آخر، و حثّوا على ما هو حسن و مفيد، و عاقبوا على الشائن الضار، و تمثّلوا بالشعر في أمورهم، و دعوا إلى روايته و الاهتمام به، فروي أنّ أبا بكر الصديق سمع قول لبيد: **"ألا كل شيء ما خلا الله باطل** ". فقال: صدقت! لكنّه لمّا سمع الشطر الثاني " **و كلّ شيء لا محالة زائل"**، قال: **"كذبت! عند الله نعيم لا يزول"** [3]. فوزن بمعيار الصدق و الكذب وهو معيار ديني عقائدي.

أمّا عمر بن الخطاب رضي الله عنه فعرف عنه أنّه كان يستشهد بالشعر في كلّ الأمور لأنّه تمسّك بالمبادئ التي سنّها الرسول صلّى الله عليه و سلّم، فقال: **"كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصحّ منه"**[4]. و قد كان ذا ثقافة أدبية عالية، بل كان " **أعلم الناس بالشعر**"[5]، ينشد في كلّ الموضوعات، و يستمع إليه و يتذوّقه، و يصدر توجيهات نقدية. و يرى أنّ الشعر يحقّق المتعة الأدبية، و يُسكّن به الغيظ، و تُطفأ به الثائرة، و يُعطى به السائل، و ينزع إلى الفضائل بصفة عامة، و ما يهدف إلى عكس ذلك فهو انتكاسة و رِدّة إلى الجاهلية يأباها الإسلام و يقاومها.

و تتواصل معه عبارة "أشعر الشعراء" حيث قيل إنّه كان يُعجب بزهير، و اعتبره أشعر الشعراء **"لأنّه كان لا يعاظل بين القول، و لا يتّبع حوشي الكلام، و لا يمدح الرجل إلّا بما فيه"**[6]. و هذا نقد موضوعي معلّل، اعتمد فيه على "الصدق" كأصل من أصول النقد، كما تعرّض فيه للمعاني و الألفاظ، ففضّله على غيره من الشعراء بسبب إتقانه و جودته الفنّية لبعده عن الوحشية و الغرابة و التعقيد، و دعوته إلى القيم السلمية في المجتمع.

---

1 – طه حسين، خصام و نقد، ط 9، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص 151.

2 – المرجع نفسه، ص 152.

3 – داود غطاشة، النقد العربي القديم ، ص 26.

4 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 24. و ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 86، و ص 27.

5 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1 ، ص 239– 241.

6 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 127، 128. والأصبهاني، كتاب الأغاني، ج 4، ص 139، 140.

و قدّم الإمام عليّ رضي الله عنه من الجاهليين امرئ القيس، و قال: " **لو أنّ الشعراء المتقدمين ضمّهم زمان واحد و نصبت لهم راية فجروا معا علمنا من السابق منهم و إذا لم يكن، فالذي لم يقل لرغبة و لا رهبة، فقيل: و من هو، فقال: الكندي** (يقصد امرئ القيس)، **قيل: و لم؟ قال: لأني رأيته أحسنهم نادرة و أسبقهم بادرة** "[1]. أي أنّ له فضل السبق إلى المعاني و الصور الرائعة، و شعره يصدر عن طبع ، أمّا غايته فهي فنّية محضة . و نلاحظ أنّ في القول السابق اتّهاما لعبارة " أشعر الشعراء" التي وجد فيها تجاوزا، فوضع شروطا للمفاضلة تتمثّل في وحدات الزمان و المكان و الموضوع، كما نجد في قوله نقدا ضمنيّا للاعتذارات و التكسّب بالشعر، حيث اتّخذ الصّدق الفنّي و الغاية الجمالية معيارين للجودة.

أمّا بالنسبة للشعراء في هذا العصر، فقد اقتصر نشاطهم على أحكام نقدية مجملة، و تواصلت معهم عبارة "أشعر الناس"، حيث قيل إنّ الحطيئة لمّا سئل وهو على فراش الموت فضّل الشمّاخ و امرئ القيس [2]. كما يروى أنّه سئل مرّة عن أشعر الناس فذكر أبا دؤاد الإيادي، و كانت الأبيات التي فضّله فيها من المدح التكسّبي. و جعل عبيد بن الأبرص في المرتبة الثانية، و ذلك في قوله:

من يسأل الناس يحرموه * و سائل الله لا يخيب**

ثمّ جعل نفسه في المرتبة الثالثة. لكنّه في رواية أخرى فضّل زهير بن أبي سلمى ، و عدّه أشعرَ العرب لبيتٍ له في الحكمة فحواه:

و من يجعل المعروف من دون عِرضه * يَفِرْه و من لا يتّقِ الشتم يُشتمِ**[3]

فعلى الرغم من أنّ الحطيئة عرف بالهجاء اللاذع و أنّه سجن بسبب ذلك من طرف الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) حين هجا الزبرقان بن بدر [4]، إلّا أنّه اعتمد في نقده على المعيار الأخلاقي و الديني ففضّل شعر الحكمة.

كما أدّى هذا المعيار إلى مواصلة الشعراء لتثقيف قصائدهم حتى تُتقبّل منهم، و لهذا قال أحدهم، و هو سويد بن كراع العكلي:

أبِيتُ بأبواب القوافي كأنّما * أُصادي بها سربا من الوحش نُزَّعا**
أُكالئها حتّى أعرِّس بعد ما * يكون سُحيْرا أو بُعَيْد فأهْجَعا**

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 41، 42.

2 – الأصبهاني، الأغاني، ج 2، ص57.

3 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 324– ص 326. و ينظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص120. و الأصبهاني، الأغاني، ج 16، ص 39، 40. و المرزباني، الموشّح، ص 12.

4 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 97.

إذا خفتُ أن تروى عليّ رددتها * وراء التراقـي خشيـةً أن تطَلّعـا**
و جشّمني خوف ابن عفّان ردّها * فثقفتـها حولا جريدا و مربـعا**[1]

و هذه الأبيات تظهر رفض عثمان بن عفّان- رضي الله عنه، للهجاء، لأنّ هذا الغرض يتعرّض للأعراض و يجرح المشاعر، و لم يكن مجرّد تنبيه لعيوب الناس قصد تقويم سلوكهم، لذلك كان منبوذا ومرفوضا دينيا وأخلاقيا.

و لقد بدأ لأوّل مرّة في هذه الفترة من تاريخ النقد العربي، التساؤل حول ماهية الشعر، والغاية منه، لأنّ الناس بهروا بالقرآن الكريم و أسلوبه المعجز. كما أنّ الآيات التي أنزلت حول الشعراء جعلتهم يراجعون النظر في الشعر، و في العلّة من وجوده. و لمّا استباحه الرسول صلّى الله عليه و سلّم، شأنه شأن أيّ كلام، تبعه الصحابة الكرام في ذلك. لكنّ صرامة المعايير النقدية من الناحية الموضوعية في تلك الفترة، أدّت بالشعراء المسلمين إلى تنقيح أشعارهم من كلّ ما يتنافى مع تعاليم الدين الجديد، ومحاولة الالتزام بالحق، حتى كاد الشعر يصبح رسما لآيات القرآن من كثرة الاقتباس. لكنّ الطابع الشفهي لتلك الملاحظات النقدية تركته بسيطا غير محدود المعالم. فتعريفات الشعر ليست جامعة مانعة، و لا تتطرّق إلى عناصره الفنية، أمّا الحديث عن وظيفته فيبدو أكثر اتّساعا، حيث تّم التطرق لمختلف وظائفه دون أن يكون هناك أيّ قصد للتنظير، و مع ذلك كانت تصريحات واعية. فالشعر كلام ساحر تسلّ به الضغائن، وسلاح ذو حدّين كلّ يستعمله لغايته، وهو أيضا ديوان العرب و سجلّ أحداثهم.

3 – النقد في العصر الأموي:

عاد الشعر للازدهار في هذا العصر، حيث راجعت العرب روايته من أجل ذكر أيّامهما و مآثرها، و وقائعها، و قد وصل بهم الأمر إلى حدّ الزيادة في الأشعار تفاخرا بين القبائل بماضيها[2]، و شجّع الأمويّون ذلك، فتعدّدت بيئات الشعر، و تلوّن النقد في كل بيئة بلون الحياة و الظروف الاجتماعية و السياسية التي أحاطت بها، فكانت الحجاز ميدانا للغزل العفيف و نقده، و الشام التي كانت مقرّ الخلافة ساد فيها المدح و كانت مجالس الخلفاء ساحة له، أمّا بيئة العراق ذات الطابع البدوي فكانت مسرحا للمناقضات و المفاضلة بين الشعراء، خاصة بين ثلاثيّ الهجاء[3]: الفرزدق، و جرير، و الأخطل.

---

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 78.
2 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 25.
3 – الأصبهاني، الأغاني، ج 19، ص 6.

أ –النقد في منطقة الحجاز:

تشمل الحجاز مدينتي مكة و المدينة، و كان حظّها من أموال الفتوحات كبيرا، حيث أغدق لهم الأمويون الأموال من أجل كسب ولائهم، وكذا صرفهم عن مسألة الخلافة، فشيّدوا القصور، و أكثروا من دور اللّهو والغناء، و كثرت الجواري اللّواتي أتقنّ الغناء فساد اللّهو والعبث والمجون، فتطوّر الغزل بنوعيه [1]: العفيف و الصريح، و كانت منطقة الحجاز البيئة التي انتشر فيها هذا الغرض، و واكب النقد هذا التطور مستمدّا من النزعة الغالبة على تلك المنطقة.

و كان لنقد هذه المنطقة موقفان متباينان في النظر إلى الغزل، و ذلك تبعا لطبيعة ذلك الغزل نفسه، حيث تواصل التيار الأخلاقي في النقد و رفض كلّ ما هو إباحي . و من ذلك نقد ابن جريح، و هشام بن عروة لشعر عمر بن أبي ربيعة [2] لأنّه يضرّ بالفتيات و يؤدّي إلى الفجور. و من جهة أخرى، كانت مجالس الغناء أيضا أماكن لتذوّق الشعر، و تنقيحه و ترقيقه بما يلاءم أذواق العامة، مثلما سنلاحظ مع نقد ابن أبي عتيق.

و هكذا استبيح الغزل الحضري في المدينة لأنّه كان تصويرا صادقا لواقع المجتمع في تلك البيئة، و من أشهر أعلامه: عمر بن أبي ربيعة. بينما التزم شعراء الغزل العذري بالمعاني السامية النبيلة، و انتشر في بادية الحجاز، و من شعرائه: جميل بن معمر، و عروة بن حزام، و كثيّر عزة، و قيس الرقيّات و غيرهم[3]. و ظهر نشاط نقدي يقوّم أشعارهم و يفاضل بينهم.

و قد يرجع شيوع الغزل بالحجاز إلى عوامل نفسية، و أخرى اجتماعية، حيث كان الشاعر من قبل يذوب في القبيلة و يتغنّى بمفاخرها، و يهجو خصومها، و يمدح سادتها، ثم أصبح بعد أن صبّت في حجورهم خزائن الأرض كأنّ الدنيا تدين لهم، فتولّد لديهم شعور عميق بأنفسهم [4]. و لعلّ هذا هو ما جعلهم يفرطون في الذاتية، و يكتفون بالتغني بمشاعرهم.

و قد اشتهر في بيئة الحجاز، في العصر الأموي، ناقدان كبيران هما:

– ابن أبي عتيق، و هو من أحفاد أبي بكر الصديق (رضي الله عنه)، و كان من متذوّقي الشعر، كما كان يغني أحيانا، و يشجّع على الغناء، و يكرّم أهله، و يرعى ذوي المواهب منه [5]. و اشتهر بنقد شعر عمر بن أبي ربيعة أكثر من غيره.

---

1 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص420.

2 – الأصبهاني، الأغاني، ج 1، ص 83 – 89.

3 – نظمي عبد البديع محمد، في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، الإسكندرية، 1987، ص 34– 40.

4 – طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، المجلد1، ص 102- 104.

5 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص422.

– سكينة بنت الحسين حفيد الرسول صلّى الله عليه و سلّم [1]. و كانت نموذجا لمساهمة النساء في النقد، و ميزة من مميّزات ذلك العصر، حيث كان لها مجلسها الأدبي الذي كان يجتمع فيه الشعراء و الرواة، ينشدونها الشعر فتصدر أحكامها عليه.

و من النساء اللّواتي سجلت لهن آراء نقدية نجد أيضا عزّة صاحبة كثيّر التي فضّلت بعض المعاني التي وجدتها في شعر الأحوص على معاني صاحبها كثيّر في وصف المرأة. و فاطمة بنت عبد الملك التي تميّزت بالفصاحة و البلاغة، و كان لها مجلس أدبي، و كانت دارها بدمشق دار أدب و ضيافة. لها نقد حول شعر عمر بن أبي ربيعة الذي التقت به بالحيلة، و كانت تجلبه بواسطة خادمة لها مغمّض العينين ثم تلوم عليه و تنعته بفضّاح الحرائر. و تسرد عليه الأبيات التي تعيبها في شعره.

إضافة إلى ذلك، انتشر نقد الشعراء الذي يشبه إلى حدّ كبير النقد الذي وجد في الجاهلية و صدر الإسلام. و أكثر من تعرّض له هو عمر بن أبي ربيعة. و لقد ضمّت المجالس الشعرية شعراء من مختلف الأمصار الإسلامية و البوادي العربية خاصة في موسم الحجّ. و في إحدى تلك المجالس سُئِل الشاعر المشهور "نصيب" عن نفسه و عن أصحابه فقال: **" عمر بن ربيعة أوصفنا لربّات الحجال، و كثيّر أبكانا على الدمن و أمدحنا للملوك و أمّا أنا فقد قلت ما سمعت "**[2]. ما يعني أنّ كل شاعر برع في غرض معيّن. و هذا حكم معمّم لا يدخل في الجزئيات، و لا يحلّل النصوص ليستخرج منها عناصر الجودة.

و لمّا قدم عمر بن أبي ربيعة المدينة أقبل إليه الأحوص بن محمد و نصيب و سألهما عن كثيّر عزّة فقالا: **"هو ها هنا قريب"**، و لمّا ذهبوا إليه و تحدثوا معه التفت إلى عمر بن أبي ربيعة فقال له: **"إنّك شاعر لولا أنّك تشبّب بالمرأة ثم تدعها و تشبّب بنفسك. أخبرني عن قولك:**

ثم استبطرت تشتدّ في أثري * * * تسأل أهل الطواف عن "عمر"

والله لو وصفت بهذا هرّة أهلك لكان كثيرا!! ألا قلت كما قال هذا (يعني الأحوص):

أدورُ و لولا أن أرى أمّ جعفر * * * بأبياتكم ما درتُ حيث أدور

و ما كنتُ زوّارا و لكنّ ذا الهوى * * * و إن لم يُزر لا بدّ أن سيزورُ

ثمّ التفت إلى الأحوص فقال: **أخبرني عن قولك:**

فإن تصلي أصلْك و إنْ تبيني * * * بهجركِ بعد وصْلكِ لا أبالي

أما و الله لو كنت حرّا لباليت و لو كُسِرَ أنفُك. ألا قلت كما قال هذا الأسود، (يعني نصيب):

بزينب ألهم قبل أن يرحل الركبُ * * * وقلْ إن تملّينا فما ملّكِ القلبُ

---

1 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 423.

2 – نظمي عبد البديع، في النقد الأدبي، ص 40.

فأنكر الأحوص وفرح نصيب، لكن كثيّر التفت إلى هذا الاخير و قال له: **أخبرني عن قولك:**

أهِيمُ بدَعْدٍ ما حييتُ فإن أمتْ * * * فوا كبدي مَنْ يهيم بها بعدي

أهمَّك ويحك من يفعل بها بعدك؟ فقال القوم: الله أكبر، استوت الفِرق، قوموا بنا من عند هذا "[1]. و هذه الموازنة كانت في فنّ واحد، كما أنّ كثيّر لم يحكم على الشعراء بجزء من شعرهم بل فضّل بعضه على بعض.

كما جرت موازنات بين عمر و بين قيس الرقيّات، أو بين عمر و جميل، و هي موازنات قائمة على عدة صور، في قصائد اتّحدت في الموضوع و الوزن والروي، في منازل الشعراء. **"و كان عمر بن أبي ربيعة يعارض جميلا، فإذا قال جميل قصيدة قال عمر مثلها. قالوا: إنّ عمر أشعر من جميل في الرائية و العينية، و إنّ جميلا أشعر منه في اللامية "**[2]. و ما نلاحظه من خلال هذه الأحكام هو أنّ التباين الزماني والحضاري بين الحياة العربية القديمة و الحجازية المتحضّرة نجم عنه المطالبة بصور ومعان شعرية مغايرة لما كان عليه الحال في العصر الجاهلي، لأنّ ثمّة معايير جديدة برزت على الساحة النقدية، و أصبح شعر الغزل يقاس بها، منها الاستماتة في الحبّ و وصف المرأة بأنّها مطلوبة ممتنعة. لكنّ النقد ظلّ يعتمد على الذوق و التعليل الجزئي بعيدا عن روح العلم، تعليل لا يقف على الخصائص الدقيقة للنصوص، على الرغم من أنّه شمل البحث في الصياغة والمعاني. و قد **"اشتهر نقد أصحاب هذه المدرسة بنقد الذوّاقين تارة، و بنقد الشعراء تارة أخرى"**[3]. و من ذلك ما صدر عن نصيب بن رباح في نقده قول الكميت:

إذا ما الهجارسُ غنّينها * يجاوبن بالفلوات الوبارا**

فقال له نصيب: **" الفلوات لا تسكنها الوبار"**. كما انتقده لقوله من القصيدة نفسها:

كان الغُطامط من غليها * أراجيزُ أسلمَ تهجو غِفارا**

فقال له: **" ما هجتْ أسلمَ غِفارا قطّ"**[4]. لأنّ الشعر كان ديوان العرب، فالخطأ التاريخي يعدّ جهلا، و يحاسب عليه الشاعر.

و كان ابن أبي عتيق مولعا بشعر عمر بن أبي ربيعة، و مع ذلك كانت له مآخذ على بعض أشعاره، و كان عارفا بالشعر و مذاهبه [5]. لكنّه يأخذ عليه أنّه ينسب بنفسه و يذكرها أكثر

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 196، 197. و نظمي عبد البديع، في النقد الأدبي، ص 42، 43.

2 – إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 46. و مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص 108، 109.

3 – مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 108، 114.

4 – المرزباني، الموشّح، ص 252. الهجارس: الثعالب، و الغطاميط: صوت غليان موج البحر.

5 – نظمي عبد البديع، في النقد الأدبي، ص46.

ممّا ينسب بالنساء، حيث كان ابن أبي عتيق يفحص ويدرس هذا اللون من الشعر، ومن شواهد نقده حول هذا الموضوع أنّه سمع مرّة أبيات عمر بن أبي ربيعة التي يقول فيها:

بينما ينعتنني أبصرنني* * * دون قيد الميل يعدو بي الأغرّ

قالت الكبرى أتعرفن الفتى؟ * * * قالت الوسطى : نعم هذا عمر

قالت الصغرى وقد تيمتها * * * قد عرفناه وهل يخفى القمر؟

فقال له: **"أنت لم تنسب بها إنّما نسبت بنفسك"**[1]، أي كأنّه لم يتغزّل بالمرأة إنّما تغزّل بنفسه. وهي ظاهرة يبدو أنّ ابن أبي ربيعة تفرّد بها، و أنّها نجمت عن حياة اللهو و الترف و معاشرة الجواري و القيان.

و رُوي عن السائب راوية كثيّر أنّه قال: **" قال لي كثيّر يوما: قم بنا إلى ابن أبي عتيق نتحدّث عنده. قال فجئناه فوجدنا عنده ابن معاذ المغنّي، فلمّا رأى كثيّرا، قال لابن أبي عتيق: ألا أغنّيك بشعر كثيّر؟ قال: بلى، فاندفع يغنّي:**

أبائنة سعدى؟ نعم ستبين ! * * * كما انبتّ من حبل القرينِ القرينُ

أإن زُمّ أجمال و فارق جيرة * * * و صاح غراب البين أنت حزينُ

كأنّك لم تسمع و لم تر قبلها * * * تفرّق أحباب لهنّ حنين

فأخلفن ميعادي و خنّ أمانتي * * * و ليس لمن خان الأمانة دين

فالتفت ابن أبي عتيق إلى كثيّر و قال له: **"و للدين صحبتهنّ يا ابن أبي جمعة؟ ذاك و الله أشبه بهنّ و أدعى للقلوب إليهنّ، و إنّما يوصفن بالبخل و الامتناع، و ليس بالأمانة و الوفاء، و ابن قيس الرقيات أشعر منك حيث يقول:**

حبّذا الإدلال و الغنجُ * * * و التي في طرفها دعجُ

و التي إن حدّثت كذّبت * * * و التي في ثغرها فلجُ

و خبّروني هل على رجل * * * عاشق في قبلة حرجُ[2]

فقال كثيّر:**" قم بنا من عند هذا "!** ثمّ نهض. و هذا دليل على تراجع المعيار الديني الأخلاقي لحساب الجودة الفنيّة. فلابن أبي عتيق **" كان من أهل الطهارة و العفاف، و كان من سمع كلامه توهّم أنّه من أجرأ الناس على فاحشة "**[3]. فهو لا يزن الشعر بميزان الصدق، بل كل ما يشغله هو دقّة المعنى و رقّة اللّفظ. و هذه المقاييس التي عرضها هامة، حيث تكشف عن تطوّر الوعي النقدي الذي بدأ يتّجه رويدا رويدا نحو الموضوعية. فقد حكم على جودة الشعر بقدر درجة تأثيره

1 – إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 45.

2 – ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 7، ص 23.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 84.

على النفوس، و اعتبر المبالغة و الغلوّ مفسدة للمعنى. و قال: **" هيهات أنا بالحسن عالم نظّار"**[1]. و ذُكر من نقده الساخر أنّه لقي قيس الرقيّات الذي سلّم عليه فردّ قائلا: **" و عليك السلام يا فارس العمياء "**. فاستنكر الشاعر هذا اللّقب، فقال له : **"أنت سميت نفسك هذا الاسم حيث قلت في وصف ناقتك : سواء عليها ليلها و نهارها "**. قال الشاعر: **" إنّما عنيت التعب "**، فقال له: **"فبيتك يحتاج إلى ترجمان"**[2]، أي إلى تفسير، لأنّ الوضوح شرط أساسي لتذوّق الشعر. و أسلوب السخرية هذا يجاري حياة المرح التي كانت سائدة في تلك البيئة.

و لمّا فضّل رجلٌ شعر الحارث بن خالد على شعر عمر بن أبي ربيعة، ردّ عليه ابن أبي عتيق، و ممّا جاء في ردّه:**" لشعر ابن أبي ربيعة نوطة بالقلب، و علوق بالنفس و درك للحاجة، ليست لشعر غيره، و ما عصي الله جلّ ذكره بشعر أكثر ممّا عصي بشعر عمر و بن أبي ربيعة، فخذ عنّي ما أصف لك: أشعر الناس من دقّ معناه، و لطف مدخله، و سهل مخرجه، و متن حشوه، و تعطّفت حواشيه، وأنارت معانيه، و أعرب عن حاجته"**[3]. فنراه يقدّم عمر ابن أبي ربيعة، و يؤثر شعره، و يفضّله على غيره من شعراء الغزل. و هذه أحكام تحمل تعليلات، و تركّز على الجانب الفني و الاجتماعي بعيدا عن المقاييس الأخلاقية و المعايير الدينية، إلّا أنّها عبارة عن تعليقات موجزة مبنية على الذوق، و بعيدة عن الأسس العلمية، و أحيانا تعتمد على التلميح دون التصريح.

أمّا سكينة بنت الحسين فممّا ورد عنها من شواهد نقدية حكمها على بيت جرير . حيث روي أنّه اجتمع بالمدينة رواة كلّ من: جرير و نصيب وكثيّر و جميل و الأحوص، و ادّعى كل منهم أنّ صاحبه أشعر من الآخرين، فتواضوا بسكينة حكما بينهم، وأخبروها بما كانوا فيه مختلفون، فأظهرت لهم مواضع النقص في أبيات لأصحابهم، حيث قالت لصاحب جرير: **"أليس صاحبك الذي يقول:**

طرقتك صائدة القلوب و ليس ذا * * * حين الزيارة فارجعي بسلام

و أي ساعة أحلى للزيارة من الطروق، قبّح الله صاحبك و قبّح شعره. ثم قالت لصاحب كثيّر: أليس صاحبك الذي يقول:

يقرّ بعيني ما يقرّ بعينها * * * و أحسن شيء ما بها العين قرّت

كأنّي أنادي صخرة حين أعرضت * * * من الصمّ لو تمشى بها العصم زلّت

فليس شيئ أحبّ إليهنّ ولا أقرب لأعينهنّ من النكاح، أفيحبّ صاحبك أن ينكح، قبّحه الله و قبّح شعره. ثم قالت لصاحب جميل: أليس صاحبك الذي يقول:

---

1 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص422.

2 – المرجع نفسه، ص426.

3 – المرجع نفسه، ص 422.

فلو تركت عقلي معي ما طلبتها * * * و لكن طلابيها لما فات من عقلي

ما أرى لصاحبك هوى، إنّما يطلب عقله، قبّح الله صاحبك و قبّح شعره. ثم قالت لصاحب نصيب: أليس صاحبك الذي يقول:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت * * * فوا حزني من ذا يهيم بما بعدي

كأنّه يتمنّى لها من يتعشّقها من بعده، قبّحه الله صاحبك و قبّح شعره. ألا قال:

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

ثم قالت لصاحب الأحوص: **"أليس صاحبك الذي يقول:**

من العاشقين تواصلا و تواعدا * * * ليلا إذا نجم الثريّا حلّقا

باتا بأنعم عيشة و ألذّها * * * حتى إذا وضح النهار تفرّقا

قبّح الله صاحبك و قبح شعره. ألا قال تعانقا "[1]. و هكذا فإنّ سكينة بنت الحسين لم تستحسن ما تضمّنته الأبيات السابقة من معاني لما رأت فيها من انعدام لصدق المشاعر و حرارة العواطف. و يتشابه هذا مع أحكامها التي أصدرتها على باقي الشعراء ، حيث كانت تتفحّص النصوص الشعرية و الصّور التي رسمها الشاعر للمرأة، محاولة أن تجري عليها بعض التعديلات حتّى تلائم ذوق المرأة، و ذلك من خلال ما تبديه من تعليقات و ملاحظات ترفض من خلالها المهانة للمرأة ، خاصة مع انتشار الغزل الإباحي، وجعل بعضهم نفسه في أشعاره فلكا تدور حوله النساء، كما هو الأمر بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة الذي قلّب مفهوم الغزل، كما يبدو في بعض قصائده . و أنّ بعضهم شهّر بالمرأة، وبعضهم الآخر أبدى شيئا من الإهمال وعدم التقدير حين يصفها. و هي صور من التقاليد الباقية من العصر الجاهلي التي لم تعد في نظر سكينة مقبولة، لأنّ ذلك الامتهان أو الذلّ الذي كان في العصر الجاهلي قد ولّى، حيث رأت أنّه على الشاعر أن يكون أكثر احتراما للمرأة، فيعلّي من قدرها بأن يبدو أكثر استماتة في حبّها، و الغيرة عليها، متحرّرا من كلّ القيود التي قد تضفي على شعره طابع التكلّف. و على العموم كان نقدها ذوقيّا تأثّريّا يعوزه التعليل المفصّل. و شبيه بذلك نقد عبد الملك بن مروان الذي كان شعراء الحجاز يفدون عل يه، حيث روي أنّ كثيّر عزة سمر عنده ليلة، فقال له عبد الملك: **"أنشدني بعض ما قلت في عزّة "**، فأنشده إلى أن وصل إلى قوله:

هممْتُ و همّتْ، ثمّ هابتْ و هِبْتها * * * حياءً، و مثلي بالحياء حقيقُ

1- المرزباني، الموشّح، ص 193- 195. و مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص114.

فقال له عبد الملك: **"أما و الله لولا بيتٌ أنشدتنيه قبل هذا لحرمتك جائزتك** ! قال: **و لم يا أمير المؤمنين؟** قال: **لأنّك شركتها معك في الهيبة، ثمّ استأثرت بالحياء دونها** . قال: **فأيّ بيت عفوت عنّي به يا أمير المؤمنين؟** قال: **قولك:**

دعوني لا أريد بها سواها * * * دعوني هائما فيمن يهيم[1]

و ما يمكن استنتاجه من قراءة النماذج النقدية السابقة، هو عودة كثرة الانشغال بالشعر. حيث أعيدت له المكانة التي حظي بها قبل الإسلام، مثلما كان هناك اهتمام عام بالنقد على جميع المستويات و بين جميع الطبقات. وكان ذلك وليد الاهتمام بشعر الغزل، وبما يدور حوله من نقاش في مختلف المجالس حتّى بين موالي الشعراء. فلم تكن تلك المجالس مقصورة على الغناء والرقص، إنّما كانت أيضا مجالس للأدب يهذّب فيها الشعر وينقّح بما يتماشى والذوق الموسيقي. ولم يكتفوا بالموازنة بين شاعرين من مذهبين مختلفين، بل فطنوا إلى خصائص كلّ شاعر والفنّ الغالب عليه. وكانت بعض الأحكام مبنيّة على التعليل، إلّا أنّها تعتمد على الذوق الشخصي، أو تستند إلى الحقيقة التاريخية و الصدق الواقعي، و البعض الآخر مفاضلات عامة غير معلّلة. كما أنّ الطابع البدوي لتلك البيئة، وتمكّن شعرائها من اللغة الشعرية جعل النقد ينصبّ أكثر على المعاني فيستحسن منها ما كان في غاية الوجد والصبابة، ويعيب كلّ ما حاد عن ذلك.

ب – النقد في بيئة الشام:

عرفت هذه المنطقة ازدهار المدح و واكبته حركة نقدية في قصور الخلفاء و الولاة سيطر عليها الذوق و طول النظر في طرائق العرب. **"فدمشق كانت عاصمة الخلافة الأموية، و الشعراء كانوا يفدون على الخلفاء بمدائحهم "**[2]. و كانوا يتكسّبون بالمديح، و معهم تحوّل المدح من الإعجاب بالممدوح أو العرفان بجميله أو الحبّ تجاهه إلى الطمع في الكسب [3]، و قد كانت العرب من قبل لا تتكسّب بالشعر، إلّا ما بدر من النابغة و الأعشى[4]، و لم يكن مبالغا فيه.

فلقد عرف الأمويون كيف يستميلون الشعراء و يشغلون الناس بالشعر فيلهونهم عن السياسة، حيث **"قدّموا الشعراء و زادوا الأعطيات و منحوا الجوائز و الصلات و سخوا على أهل السيادة "**[5]، فأصبح الشعراء أداة سياسية في أيدي الخلفاء، يتنافسون على مدحهم من أجل إرضائهم و الفوز

1 – ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 6، ص 218.

2 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 429.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 130، 131.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 170. و ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 65.

5 – ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج 6، ص 109.

بعطاياهم، و كلّما بلغت المعاني أقصى الغايات اعتبر ذلك أجود. فـلمّا سئلوا مرّة عن أمدح بيت، اتّفقوا على بيت زهير:

تراه إذا ما جئته متهلّلا * كأنّك تعطيه الذي أنت سائله**[1]

و وضعوا مقاييس للمدح فألزموا الشعراء اتّباعها، و من ذلك ضرورة مراعاة المقام، حيث عاب عبد الملك بن مروان ذا الرّمة في قوله: **"ما بال عينك منها الماء ينسكب"**، لأنّ عين عبد الملك كانت تسيل، فاضطّر إلى إبداله و قال: **" ما بال عيني منها الماء ينسكب "**[2]، إرضاء للخليفة و مراعاة لمقامه. و قليلا ما كان الشعراء في هذه البيئة يردّون على النقّاد مثلما فعل كثيّر مع عبد الملك بن مروان في وصف الدرع[3]. حيث احتال لتبرير تشبيهه و دافع عن اختياره، و كذلك فعل ابن قيس الرقيّات مع عبد الملك بالذات[4]، لكن مع كثير من السياسة مراعاة للمقام. و كثيرا ما كان مدح الحجازيين يعاب للين معانيه.

و عمل الأمويون على تزكية روح المنافسة بين ثلاثي الهجاء: الفرزدق و جرير و الأخطل، فطلب منهم عبد الملك مرّة أن يقول كلّ منهم بيتا في شعر الفخر، فقال الفرزدق:

أنا القطران و الشعراء جربى * و في القطران للجربى شفاءُ**

و قال الأخطل:

فـإن تـك زقّ زامـلـة فـإنّي * أنا الطاعون ليس له دواءُ**

و قال جرير:

أنا الموت الذي أتى عليكم * فليس لهارِبٍ منّي نجاءُ**

فحكم عبد الملك لجرير و قال له: **" خذ الكيس، فلعمري إنّ الموت يأتي على كلّ شيء "**[5].

و الملاحظ هو أنّه في هذه البيئة تمّ الإصرار على المبالغة في الشعر، و فيها اشتهرت عبارات مثل: أمدح بيت، و أهجى بيت، و أفخر بيت. و في غرض المدح، كان يعاب على الشاعر الإطالة في الفخر أو في وصف الراحلة، بل كان المطلوب أن يستخدم المدح خالصا. و تمّ تجاوز المعيار الديني، حيث إنّه لمّا سمع عبد الملك أبيات الراعي النميري:

أخليفة الرحمن إنّا معشر * حنفاء نسجد بكرة و أصيلا**

---

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 139. و عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 18.

2– المرزباني، الموشّح، ص 210.

3– ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 2، ص 541، 542.

4– المرزباني، الموشّح، ص 221، 222.

5– محمد زغلول سلّام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتّى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1977، ص 82.

عربٌ نرى الله في أمورنا * حـقَّ الزكـاة منـزّلا تـنزيـلا**

قال له: **" ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام و قراءة آية"**[1]. و حدث أن مدحه ذو الرّمة و قد أطال في وصف ناقته فقال له عبد الملك: **"ما مدحت إلّا ناقتك فخذ منها الثواب "**[2]. لأنّ عبد الملك لم يكن يهمّه الحقّ أو الحسن بمعناه الأخلاقي، و لا السير على نموذج القصيدة الجاهلية من حيث المقدمة الطللية و تعدّد الأغراض و غير ذلك ممّا اصطلح على تسميته في مرحلة لاحقة بخصائص عمود الشعر ، إنّما كان يلتفت إلى جانب الصورة الشعرية. كما ضاق الخلفاء ذرعا من التشبيهات الحسّية المبتذلة التي لم تعد ترفع من مكانتهم فطالبوا الشعراء بابتكار صور جديدة تصنع الدهشة. ذلك ما يتجلّى في قول عبد الملك: **"تشبّهونني مرّة بالأسد و مرّة بالبازي و مرّة بالصقر. ألا قلتم كما قال الأشقري:**

ملـوكٌ ينـزلـون بكـلّ ثـغر * إذْ ما الهـامُ يـومَ الرَّوْع طـارا**

رزانٌ في الأمور ترى عليهم * من الشيخ الشمائل و النّجارا**

نـجومٌ يـهـتدي بـهم إذا مـا * أخو الظلماء في الغمرات حارا**[3]

و لعلّ ما استحسنه عبد الملك في هذه الأبيات هو الوصف بالصفات المعنوية كالشجاعة و الرزانة و النجدة. و في رواية أخرى مشابهة، أو ربّما إحدى الروايتين محوّرة عن الأخرى، قال: **"تشبّهوننا بالأسد و الأسد أبخر، و بالبحر و البحر أجّاج، و بالجبل و الجبل أوعر. ألا قلتم كما قال أيمن بن خريم بن فاتك لبني هاشم:**

نـهـاركم مكابـدة و صوم * و ليلكم صلاة و اقتراء**

أأجعلكم و أقواما سـواءً * و بينكم و بينـهم هـواءُ**

وهم أرضٌ لأرجلكم وأنتم * لأعينهم وأرؤسهم سماء**[4]

ثمّ يصادفنا وجه آخر لهذه الرواية قيل أنّه حصل له ذلك مع الأخطل حين دخل عليه و هو يريد أن يسمعه مِدحة قالها فيه، فقال له عبد الملك: **" إن كنت تشبّهني بالحيّة و الأسد فلا حاجة لي بشعرك! و إن كنت قلت كما قالت أخت بني الشريد ، يعني الخنساء ، لأخيها، فهات ".** فقال الأخطل: **"و ما قالت يا أمير المؤمنين؟"** قال: **هي التي تقول:**

و مـا بـلـغتْ كـعب امرئ مـتطـاولٍ * به المجد إلّا حيث ما نِلتَ أطولُ**

1- المرزباني، الموشّح، ص 191.

2- أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 433.

3 - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 432.

4 - أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص62، ضمن: حمود منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص 196. و الأصبهاني، الأغاني، ج 21، ص 6.

و ما بلغ المُهدون في القول مِدحة * و لو أكثروا، إلّا الذي فيك أفضلُ"**[1]

و لنا أن نتساءل عن أسباب هذه الاختلافات إن كانت ترجع إلى الشفاهية أم إلى تزيّد الرواة. لكن مهما كان أمرها فقد دوّنت عن طريق الرواية، و لا يمكن أن تكون إلّا من نتاج العصر الأموي. حيث أوجبوا أنّ ما يمدح به الخلفاء يكون أرفع قدرا و أكثر مبالغة ممّا يوصف و يمدح به غيرهم، و أصبحت أذواق الشعراء تميل حيث مال ذوق الخليفة. ما يعني أنّ النقد أصبح يهتمّ بوضع القوانين. و الرغبة في التكسّب بالشعر حدّت من حريّة الشعراء، و دفعت بهم إلى الإغراق في المدح، ثم تعدّى ذلك إلى الأغراض الأخرى على ما يبدو في الفخر و الهجاء و الغزل، و أصبح الشعراء يتنافسون في ذلك، و أصبح أشعرُهم أكثرَهم صبابة و تهالكا في الغزل، و أكثرهم مبالغة في المدح و الفخر، و تجريحا الهجاء . و كان الشعراء المتمرّدون عن تلك القوانين يحرمون من الجوائز. فلمّا أنشد الفرزدق مدحا لسليمان بن عبد الملك، مازجا ذلك بالفخر، أعرض عنه مغضبا، فأنشده نصيب في الروّي نفسه فجازاه لذلك، فغضب الفرزدق لذلك، فقال بعد خروجه من عنده:

و خير الشعر أكرمه رجالا * و شرّ الشعر ما قاله العبيد**[2]

نعته بالعبد لأنّ نُصيبا كان أسودا، و الفرزدق ممّن عرف بردّات فعله العنيفة ضدّ كلّ من يتناول شعره بالنقد. و أضاف مندّدا بتنازل الشعراء عن قناعاتهم طمعا في التكسّب:

إذا اعتاص القرضُ عليكَ فامْدحْ * أمير المؤمنين تجدْ مقالا**

أتَتْكَ بنا قِلاصٌ يَعْمَلاتٌ* * وضَعْنَ مدائحًا و حَمَلْنَ مالا**[3]

و أُسنِدت وظائف جديدة للشعر تطوّرت في هذا العصر. فنظرا لوقعه في النفوس و دوره في تربية النشء قال الخليفة معاوية بن أبي سفيان : **"يجب على الرجل تأديب ولده، و الشعر أعلى مراتب الأدب"**[4]. فأصبحوا يربّون أبناءهم على روايته و مدارسته، و كان دافعا لهم للتظاهر بما كانوا يُمدحون به من صفات، و في ذلك قال معاوية: **" اجعلوا الشعر أكبر همّكم و أكثر أدبكم، فلقد رأيتني ليلة الهرير بصفّين – و قد أُتيت بفرس أغرّ مُحجَّل بعيد البطن من الأرض، و أنا أريد الهرب لشدّة البلوى– فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:**

أبت لي هِمّتي و أبى بلائي * و أخذي الحمد بالثمن الربيح**

---

1 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 483. و أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص 63. ضمن: حمود منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص 88.

2– ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 410، 411.

*– اليعملة: الناقة النجيبة السريعة المطبوعة على العمل. المصدر نفسه، ج 1، هامش 5، ص 411.

3– المصدر نفسه، ج 1، ص 411.

4– ابن رشيق، العمدة، ج 1، 29.

و إقحامي على المكروه نفسي * و ضربي هامّة البطل المُشيح**
و قولي كلّما جأشت و جاشت: * مكانكِ تُحمدي أو تستريحي**
لأدفع عن مآثر صالحات * و أحمي بعدُ عن عرض صحيح**[1]

و عمرو بن الإطنابة من الشعراء الذين عرفوا بصدق التعبير عن المشاعر و البعد عن التكسّب بالشعر[2]. و هذه الأبيات من شعر الحماسة. و قيل في رواية أخرى: **"بعث زياد بولده إلى معاوية، فكاشفه عن فنون من العلم فوجده عالما بكلّ ما سأله عنه، ثم استنشده الشعر، فقال : لم أرْوِ منه شيئا! فكتب معاوية إلى زياد: ما منعك أن ترويه الشعر؟ فوالله إن كان العاقّ ليَرْويه فيبَرّ، و إن كان البخيل ليرويه فيسخو، و إن كان الجبان ليرويه فيقاتل "**[3]. و يكثر حديث معاوية بالذات حول وظيفة الشعر النّفعية، ما يدلّ على أنّه كان وسيلة سياسة و أداة من أدوات الإغواء اعترف له بذلك القرآن الكريم. كما كان الشعر أيضا مصدر فخر العرب، خاصة مع بداية الاختلاط بالأقوام الأخرى التي كانت تفتخر بكتبها. و كان له دور مهمّ في التثقيف و تطوير آلة البيان، إذ نلفي معاوية يقول للحارث بن نوفل حين دخل عليه بولده عبد الله: **" ما علّمت ابنك؟ قال: القرآن و الفرائض. فقال: روّه فصيح الشعر، فإنّه يفتح العقل، و يفصح المنطق، و يطلق اللسان، و يدلّ على المروءة و الشجاعة "**[4]. فلقد أدرك الأمويّون جيّدا وظيفة الشعر. فعلى الرغم من الإعجاز البياني للقرآن الكريم و ما جاء فيه من تعاليم تهدى للبّر و الإحسان و تعلّم حسن الخلق، إلّا أنّ الشعر حافظ على مكانته لأنّه لم يكن أمضى من لسان سليط ينطق هجاء، و ليس هناك من وسيلة تستطيع أن ترفع من قدر أحدهم أفضل ممّا تفعله أبيات شعر ينشدها الشاعر فتلتذّ بها الأذواق، و تردّدها الألسن على مرّ الأجيال.

جـ- النقد في بيئة العراق:

مع عودة العصبية القبلية نشط سوق المربد بالبصرة و نشط فيه الهجاء، و زاد الاهتمام بالشعر، و النقد، و اللغة، و أصبح لكل شاعر حلقة و لكل قبيلة شاعر ا يدافع عنها و يصنع مجدها، و في الوقت نفسه يهجو أعدائها. **" فالشعر العراقي في أكثر أحواله يشبه الشعر الجاهلي في موضوعه و فحولته و أسلوبه"**[5]، و كان يجتمع بتلك السوق ثلاثي الهجاء: الفرزدق، و جرير،

1- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
2- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 425.
3- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج 6، ص 124.
4- أبو أحمد العسكري، المصون في الأدب، ص 133. ضمن: حمود منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص 100.
5- أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 424.

و الأخطل، مع غيرهم من الشعراء يتهاجون و يتنافرون، حتى صار الهجاء فنّا محترفا يُتسلّى به في الأسواق، و أجوده ما سلب الفضائل النفسية [1] رغم أنّ الإسلام نهى عن ذلك. و اتّجه النقد المصاحب لذلك إلى المفاضلة بين الشعراء، و سمّوه قضاء، و الذي يحكم قاضيا، كما سمّوا هذا العمل حكومة[2]. و كانت بعض الأحكام يصدرها الشعراء على بعضهم بعضا، و من ذلك قول الفرزدق عن جرير: **"ما أحوجه مع عفّته إلى صلابة شعري، و ما أحوجني إلى رقّة شعره"**[3]. نظرا لما تميّز به جرير من حسن التشبيب في مقابل فسوق الفرزدق مع اهتمامه بقوّة الألفاظ في شعره. و قال جرير عن الأخطل: " **النصرانيّ أنعتنا للخمر و الحُمر و أمدحنا للملوك، و أنا مدينة الشعر"**[4]. و لمّا سئل عن أشعر الشعراء الإسلاميين قال: " **الفرزدق نبعة الشعر، و الأخطل يجيد مدح الملوك، و يصيب صفة الخمر. فقال له السائل: فما تركت لنفسك؟ فقال جرير: دعني، فإنّي نحرت الشعر نحرا"**[5]. أمّا الأخطل فقال لمّا سئل أيّ ثلاثتهم أشعر: **"أنا أمدحهم للملوك، و أنعتهم للخمر والحُمر، يعني النساء، أمّا جرير فأنسبنا و أشبهنا، و أمّا الفرزدق فأفخرنا"** [6]. فكلّ يفضّل حسب هواه، و يطلق أحكاما دون أي تعليل أو شرح. لكنّهم، و إن اختلفوا حول أشعرهم لأنّ أحكامهم كانت لا تزال شفهية و غير موضوعية، إلّا أنّهم التفتوا إلى اختلاف القدرات الإبداعية للشاعر من غرض شعري لآخر. حيث أدركوا أنّ أغزرهم شعرا في غرض المدح هو الأخطل الذي كان يفضّله اللغويون لأنّه **"كان أكثرهم عدد طوال جياد ليس فيها سقط و لا فحش، و أشدّهم تهذيبا للشعر"**[7] و ممّن قصدوه بمدحهم : الحجاج الذي عرف ببطشه، و قد عاب الفرزدق على خطأ في المعنى، و كان يفضّل الأبيات التي تظهر قوة بطشه و مرارة عقابه، مع مزيج من المدح[8]، فكلّما بلغت المعاني أقصى حدود الوصف كان ذلك لديه أحمد.

أمّا إذا ما بحثنا عن المعايير الدينية و الأخلاقية التي وضعت في صدر الإسلام، فإنّنا نجدها عند الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي صدّ الباب أمام كلّ من خرج في شعره عن حسن

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص 170.

2 - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 426.

3 - ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 466.

4 - المصدر نفسه، ج 1، ص 467.

5 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994، ص 110. و ينظر: الأصبهاني، الأغاني، ج 9، ص 140. و ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 64- 66.

6 - ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 467.

7 - الأصبهاني، الأغاني، ج 7، ص163.

8 - المرزباني، الموشّح، ص 143. و أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 427.

الخلق. فلمّا بلغه فجور الفرزدق نفاه عن المدينة [1]. كما نجدها عند شعراء الخوارج الذين نبذوا المدح و الهجاء، و نعتوا الفرزدق بشاعر الكافرين. و يروى أنّ عمران بن حطّان مرّ عل يه و هو ينشد و الناس حوله، فقال له:

أيّها المادحُ العبادَ ليُعطَى * إنّ لله ما بأيدي العبادِ**

فاسألِ الله ما طلبتَ إليهم * وارجُ فضل المُقسّم العوّادِ**

لا تقل في الجواد ما ليس فيه* و تُسّمِ البخيلَ باسم الجوادِ**[2]

فهذه الأبيات تشمل نقدا أخلاقيا دينيا يدعو إلى الصدق في القول و إلى عدم مدح الناس بما ليس فيهم طمعا في عطاياهم، فذلك منبوذ لدى هؤلاء. كما لا تعنيهم المعايير الفنّية في الشعر . بل لهم شعر ينبض منه الشعور، موضوعه الحثّ على الموت في سبيل الله. حيث قال قطري بن الفجاءة:

أقول لها و قد طارت شعاعا * من الأبطال ويحك لا تُراعي**

فإنّك لو سألت بقاء يوم * على الأجل الذي لك لم تطاعي**

فصبرا في مجال الموت صبرا * فما نيلُ الخلود بمستطاع**[3]

لكنّ المقياس الديني و الخلقي قد تمّ تجاوزه في الغالب الأعمّ، بينما علت مكانة المدح و الهجاء، فأصبح لا يعدّ من الفحول من لا يتعاطاهما، لذلك فإنّ ذا الرّمة لمّا سأل الفرزدق قائلا: **"فما بالي لا أُذكر مع الفحول؟ قال: قصّر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن و صفتك للأبعار و العطن "**[4]. و ذلك لبعده عن المدح و الهجاء و اقتصارهعلى الرسوم و الدّيار . و يبدو من ذلك أنّ التعصّب للقصيدة النموذجية القديمة بمقدّمتها الطلليّة لم يبدأ بعد، و لعلّه بدأ بعد جمع حمّاد للمعلّقات.

و لمّا كانت أشعار الجاهليين لم تدوّن بعد فإنّ شعراء مثل الفرزدق وجدوا فيها المعين الذي لا ينضب، و برزت قضية السرقات الشعرية قبل غيرها من القضايا النقدية. و لعلّ تفاقم هذه القضية قد ساهم فيه أيضا وضع الرواة و انتحالهم الشعر، و الخطأ في نسبة الكثير منه لغير قائليه، كما قد يكون الشعر لشعراء من القرن الأول الهجري فتنسبه القبائل لشعرائها الجاهليين مع قليل من التحوير، فيتّهم المتأخرون بالسرقة، و كثيرة هي الأبيات التي تنسب لأكثر من شاعر.

د- نقد اللّغويين و النحاة و الرواة:

منذ أواخر القرن الأوّل الهجري برز دور هذه الفئة في مجال النقد الأدبي، تزامنا مع نشأة العلوم اللغوية التي قادها أبو عمرو بن العلاء و الأصمعي، و تواصل معهم النقد المروي حتى

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 490.

2 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 429.

3 – المرجع نفسه، ص 428.

4 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 524.

أواخر القرن الثاني للهجرة[1]. و لقد **"كان المربد مركزا للمهاجاة بين جرير و الفرزدق و الأخطل ، و أنتج ذلك نوعا من أقوى الشعر الهجائي، كالذي نقرؤه في النقائض "**[2]، و كان يحضر حلقاتهم النحاة و اللغويون من أجل جمع اللغة عن الأعراب الوافدين من البادية، ثم يتتبّعون ذلك مشيرين إلى سقطاته اللّغوية و النحوية . و كان الفرزدق يمارس هجوما مضادّا على نقدهم [3]، ومن ذلك قوله في هجاء عنبسة الفيل:

لقد كان في معدانَ و الفيل شاغلٌ * لعنبسة الرّاوي علَيَّ القصائدا**[4]

و لمّا قال الفرزدق:

و عضُّ زمان يا ابن مروان لم يدَع * من المال إلّا مُسْحَتا أو مُجلَّفُ**[*]

سئل عن سبب رفعه لكلمة "مجلف" فردّ بالشتم و قال:**"عليّ أن أقول و عليكم أن تتأوّلوا "**[5]. حيث إنّ الفرزدق: **"رفع آخر البيت ضرورة، و أتعب أهل الإعراب في طلب العلّة فقالوا و أكثروا و لم يأتوا فيه بشيء يرضي. و من ذا يخفى عليه من أهل النظر أنّ كلّ ما أتوا به من العلل احتيال و تمويه ؟!"**[6]. و هكذا اجتمعت مغالاة اللغويين و النحويين مع تكبّر الفرزدق و ثقته بنفسه و افتخاره بأنّه يبلغ من التخيُّر و جودة الصنعة ما يجعل اللغوي يجتهد في التماس قصده ، لتصنع تيارا مقاوما يدافع عن إبداع الشعراء.

و فعل جرير مثلما فعل الفرزدق فأصبح يرتدّ هو الآخر على المِربد حتى طارت شهرته، و مدح الحجّاج فأُعجب بمدحه و أوصله ذلك إلى قصور الخلفاء[7]. و كان لكلّ منهما حلقة[8]، يروّج فيها لشعره فيتلقّفه الرواة.

أمّا في الكوفة فكانت سوق الكناسة منبرا آخر للنقد في العراق، لكنّه بقي هو الآخر ارتجاليا ذوقيا، و من ذلك ما تعرّض له ذو الرّمة حين قال:

إذا غيّر النأي المحبين لم يكد * رسيس الهوى من حبّ ميّة يبرح**

---

1 – قصى الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص 26.

2 – أحمد أمين، ضحى الإسلام، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، 1998، ص80.

3 – ينظر: ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 17، 18.

4 – حمود محمّد منصور الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص 29.

* – المسحت: المهلك، و مجلّف: ما بقيت منه بقية. ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، هامش 2، ص 89.

5 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 89، و ص 480.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 89.

7 – المصدر نفسه، ج 1، ص 468.

8 – الأصبهاني، الأغاني، ج 24، 206.

وكان اسمه غيلان بن عقبة، **" فناداه ابن شبرمة: يا غيلان، أراه قد برح "**[1] فغيّر " لم يكد" بـ "لم أجد" مع أنّ العبارة الأولى أكثر شاعرية و أكثر مصداقية، حيث تدلّ على أنّه مهما بعُد فإنّ لحبّها آثار باقية. للكنّ بعض الشعراء كانوا يخضعون لتلك الأحكام حتّى و إن لم تكن صائبة، فيتنازلون عن عفويتهم و حسّهم اللغوي. و البيت بهذه الصيغة رواه الأصمعي، و له صيغة أخرى جاء فيها:

و كان الهوى بالنأي يمحي فيمتحى * و حبك عندي يستجدّ و يربح**[2]

أمّا عبد الله بن عباس فكان يهتمّ بالشعر لشرح غريب القرآن و كان يقول: **" إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب "**[3]. و لعّل هذه الوظيفة الجديدة للشعر قد رفعت من قدره، و دفعت إلى التراجع تدريجيا عن المعيار الأخلاقي و الديني في نقد الشعر، هذا زيادة عن فضل الشعر في جمع اللّغة.

و تفنّن النحويون خاصة في تتبّع أخطاء الشعراء، و لم يعدّوا شعراء الحضر حجّة في اللغة، حيث يقول الأصمعي: **" ابن قيس الرقيّات ليس حجّة "**[4]. و لم يعد هناك داع ل لأحكام المطلقة كعبارة "أشعر الناس" لأنّه لا يمكن معرفته. فـفي ذلك قال خلف الأحمر: **" ما ننتهي إلى واحد يجتمع عليه، كما لا يجتمع على أشجع الناس و أخطب الناس و أجمل الناس "**[5]. أمّا حاجة الرواة إلى الغريب و اهتمامهم بكلّ معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج [6]. فقد دفع الشعراء إلى التكلّف، حيث قال العجّاج عن الكميت بن زيد و الطرماح بن حكيم: **" كانا يسألاني عن الغريب فأخبرهما به ثمّ أراه في شعرهما و قد وضعاه في غير موضعه "**[7]. أي يتعمّدون ترك السهل لتتبّع الغريب. و لقد ساهم ظهور علم العروض في الميل إلى تنقيح الشعر حتّى قال ذو الرمة:

و شعرٍ قد أرِقتُ له غريبٍ * أجنّبه المُسانَد و المُحالا**
فـبتُّ أقِــيمُه و أقُـدُّ منه * قوافيَ لا أعدُّ لها مِثالا**[8]

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 214.
2 – الأصبهاني، الأغاني، ج 16، ص 116.
3 – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص 119. ضمن: حمود محمّد الصميلي، النقد في القرن الأوّل الهجري، ص53.
4 – المرزباني، الموشّح، ص 221.
5 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 65، 66.
6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص 34.
7 – المرزباني، الموشّح، ص 228، و ص 244، 245.
8 – ديوان ذي الرمّة، شرح: أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، 1982، ج 2، ص 1532، 1533.

و مثل هذه الأبيات كثير في شعرهم، حيث أصبح الشعراء يتباهون بتهذيب و تنقيح شعرهم، و برزت مقاييس نقدية جديدة فأصبح الشعر يُختار لخفّة رويّه، و يحفظ لأنّه غريب في معناه [1]، و اجتاحت المصطلحات العروضية النقد و الشعر على السواء، و قال الخليل: " **إنّما أنتم معشر الشعراء تبع لي، و أنا سكان السفينة، إن قرضتم و رضيت قولكم نفقتم، و إلّا كسدتم** "[2]. وأدّى تقييم الشعر بميزان اللغة إلى العودة إلى الموروث الجاهلي و التعصّب له [3]، و عليه كان المعوّل فظهرت فكرة النموذج الذي يجب أن يُحتذى به، و أخذ الرواة يهتفون برواية كلّ شعر فيه إعراب، و قالوا عن شعر المحدثين أنّه " **يشمّ يوما و يذري فيرمى به** "[4]، و مع ذلك نسبوا عيوبا للشعراء الجاهليين الذين تحوّل الاهتمام نحوهم بعد المعركة التي نشبت بينهم و بين معاصريهم من الشعراء. حيث تسبّب عدم اكتراثهم بالجانب الفنّي في الشعر في لومهم من طرف الشعراء و النقّاد الأدباء و البلاغيين في القرن الثالث كابن سلام الجمحي، و الجاحظ، و البحتري، و عبد القاهر الجرجاني، و غيرهم . فقال البحتري ردّا على ثعلب الذي فضّل مسلم بن الوليد على أبي نواس: " **ليس هذا من شأن ثعلب و ذويه، من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنّما يعلم ذلك من دُفِع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه و انتهى إلى ضروراته**"[5] و في رواية أخرى يقول: " **فما رأيته ناقدا للشعر و لا مميّزا للألفاظ، و رأيته يستجيد شيئا و ينشده، و ما هو بأفضل الشعر. فقلت له: أمّا نقده و تمييزه فهذه صناعة أخرى، و لكنّه أعرف الناس بإعرابه و غريبه** "[6]. فنقد النحاة و اللغويين كان بحثا في سلامة اللغة من الخطأ و التعقيد، و في صحّة أساليب الصياغة، خاصّة بعد تفشّي اللحن.

و لقد لخّص الجاحظ حركة النشاط الدائرة حول الشعر في تلك الفترة، فقال: "**ولم أر غاية النحويين إلاّ كلّ شعر فيه إعراب. ولم أرَ غاية رواة الأشعار إلّا كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلّا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل**"[7]. فلتّهمهم بالافتقار إلى الحسّ الجمالي الذي يقف وراء اكتشاف أسرار الجودة الفنّية، لأنّهم لم ينظروا إلى جوهر الشعر، و ذلك لأنّ النقد، في نظر الجاحظ، لم يكن من اختصاصهم.

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 85، 86.

2 – طه حسين، خصام و نقد، ص 151.

3 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص 46، 47.

4 – المرزباني، الموشّح، ص 286.

5 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 252، 253.

6 – المصدر نفسه، ص 253.

7 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص 24.

و مع أنّ هذه الفترة قريبة من عصر التدوين إلّا أنّ الروايات التي وصلتنا عنها لا تزال تنبض بروح الخرافة و المبالغات من طرف الشعراء، و من ذلك ما روي عن الفرزدق أنّه زار المدينة، و بينما كان بالمسجد يتناشد الأشعار مع جماعة فيهم كثيّر عزّة إذ طلع عليهم أنصاري، فتحدّاه – بما أنّه يزعم أنّه أشعر العرب– أن ينشد مثل ما أنشد حسّان . و ذكر له قصيدة لحسّان فيها البيتان اللّذان عابه عليهما النابغة (لنا الجفنات الغرّ)، ثم أمهله حولا كاملا ليفعل ذلك. لكنّ الفرزدق عاد إلى المسجد في الغد و معه قصيدة في مائة و ثلاثة عشر بيتا . و روى لكثيّر أنّه لما أحسّ نفسه مفحما خرج بالفجر على ناقته حتى أتى ذبابا، فنادى بأعلى صوته: أخاكم يا لبنى، فجاش صدره كما يجيش المرجل، ثم عقل ناقته و نام، فما قام حتى قال قصيدته التي ما كاد يسمعها الأنصاري حتّى قام كئيبان و التي مطلعها:

عزفتَ بأعشاشٍ و ما كدتَ تعزفُ * و أنكرتَ من حَدْراء ما كنتَ تعرفُ**

و لجَّ بكَ الهِجرانُ، حتّى كأنّما * تَرى الموتَ في البيت الذي كنتَ تيلفُ**[1]

و مع ذلك لم يتعمّقوا في هذه الفترة في فهم الإبداع أو تحديد عناصره الفنّية. و قد تفطّن الجاحظ إلى ذلك و عرف أنّ **" ممّا زادهم في هذا الباب، و أغراهم به، و مدّ لهم فيه، أنّهم ليس يلقون بهذه الأشعار و بهذه الأخبار إلّا أعرابيا م ثلهم، و إلّا عاميّا لم يأخُذ نفسه قطّ بتمييز ما يستوجب التكذيب أو التصديق أو الشكّ، و لم يسلك سبيل التوقّف والتثبّت في هذه الأجناس قطّ. و إمّا أن يلقوا راوية شعر، أو صاحب خبر، فالراوية كلّما كان الأعرابي أكذب في شعره كان أطرف عنده، و صارت روايته أغلب، و مضاحيك حديثه أكثر "**[2]. فمثل هذه الحكايات المحيطة بإبداع الشعراء تزيدهم هيبة، و تبهر المستمعين فتجعلهم يستحسنون ما يأتي به الشاعر ما دام قد ساعدته على ذلك قوى خفية تتمثّل غالبا في الشياطين و الجنّ.

أمّا الأصمعي فجعل ثقافة الشاعر شرطا من شروط الإبداع [3]، و يشمل ذلك الأخبار و أيام العرب، و معرفة المعاني و الألفاظ و العروض، ما يجعل الشعر صناعة و يقرّبه من الواقع.

و عن طريقه وصلتنا الكثير من الملاحظات النقدية التي نُسبت للعصر الجاهلي، كما أورد الكثير من تشبيهات تلك الفترة، و حكم عليها، مبرزا الغرض الذي يبرع فيه كلّ شاعر . فعلى الرغم من عدم وجود التحليل المعمّق إلّا أن أحكامه معلّلة.

---

1 – شرح ديوان الفرزدق، إيليا الحاوي، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983، ج 2، ص 113. و ينظر: الأصبهاني، الأغاني، ج19، ص 39.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج6، ص 251، 252.

3 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 132.

جاء بعده ابن سلام الجمحي (ت231هـ) بكتابه طبقات فحول الشعراء و هو أقدم ما وصلنا من كتب النقد[1]. و شأنه شأن كتاب الفحولة للأصمعي، لا تزال فيه آثار الشفوية و كثرة الموازنات و المفاضلة بين شاعر و آخر من حيث دقّة و إصابة المعنى، في أحكام تغلب عليها الجزئية، و إلى جانب ذلك نجد الملاحظات اللغوية. و ساند الأصمعي في شرط ثقافة الشاعر، كما اعتبر هو أيضا أنّ " **للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات** "[2]. و هكذا بدأت الخرافات المحيطة بالإبداع في التراجع، فاسحة المجال للتفسير المنطقي.

و قد أسفرت رواية الشعر و تدوينه عن مادة شعرية هائلة جُمعت على شكل اختيارات شكّلت أساسا لنقد القرن الثالث الهجري، و مادة ساعدت على نشأة العديد من القضايا النقدية، و بيان الصفات الفنّية للشعر. أمّا النمط الآخر الذي كان جديدا لم يسبق إليه فهو النمط العلمي في النقد، أي الكتب المتخصصة في الأدب و النقد الأدبي، و كان السبق للبصرة مع حركة الاعتزال. و مع ظهور الدراسات التي اهتمت بإعجاز القرآن و ما فيه من بديع الصور و روعة النظم، بدأ النقد اللغوي يتطوّر إلى نقد بلاغي، و بدأت بوادر التصّورات الكلّية للشعر.

1 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 438.

2 – ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 5.

II. المبحث الثاني: نبذة عن النقد اليوناني القديم

ما دمنا بصدد المقارنة و البحث في ظاهرة التأثير و التأثّر، فإنّ المقام يستدعي الحديث عن النقد اليوناني مع عرض مراحل تطوّره وقضاياه، وذلك ليسهل على الدارس معرفة ما إذا كان بينه و بين النقد العربي القديم أيّة علاقة، و هل حقّا استمدّ هذا الأخير أصوله من النقد اليوناني. و إن كان نعم، البحث عن العوامل التي ساعدت على ذلك. فالاطّلاع على ظروف نشأة النقدين – اليوناني و العربي– يجعلنا ندرك مدى تقارب أو تباعد أو اختلاف مباحثهما و قضاياهما وطرق معالجتهما لها، و بالتالي تبيين تبعيّة أو أصالة و استقلالية آراء النقّاد العرب.

يمثّل النقد اليوناني أقدم صور النقد الأدبي التي وصلتنا، مواكبا مسيرة الشعر اليوناني الذي تطوّر تطوّرا منطقيّا مستمرّا تناسب مع تطوّر المجتمع و ازدهار حضارته. فالشعر اليوناني كمثيله العربي بدأ على شكل أهازيج بسيطة، منها تراتيل دينية كانت تقام لعبادة ربّات الشعر أو آلهة أخرى، و كانت تصحب أحيانا بالناي و ارتبطت بالكهّان، حيث " **تروي لنا بعض الروايات أنّ كلّ الشعراء الذين نظّموا هذه الأناشيد الدينية كانوا من سلالة الآلهة، أو كانوا من الكهنة يتوارثون وظيفتهم**"[1]، لكنّ تلك الأناشيد لم يبق لها أثر. أمّا أقدم ما وصلنا فيتمثّل في الأناشيد و الملاحم التي ظهرت في فترة ما قبل التاريخ، في عصر الأبطال و الأساطير من القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى القرن الثامن قبل الميلاد[2].

و يرجع الدارسون "**أولى مراحل نشأة الملاحم إلى غزو القبائل الآرية لبلاد اليونان و هجرة بعضها إلى آسيا الصغرى، و في ذلك العصر نشبت حروب كثيرة و حدثت مخاطرات عظيمة قام بها أبطال اليونان ، و تغنّى بها المنشدون الذين عاصروها** "[3]. ثمّ كانت المرحلة الثانية، و هي عصر الشعراء المتجوّلين الذين كانوا يعتمدون على الذاكرة في حفظ الأناشيد القديمة، فكانوا يحفظونها و يردّدونها بعد أن يضيفوا إليها ما تجود به قرائحهم، و يقال إنّ هؤلاء الشعراء عاشوا فيما بين القرنين الحادي عشر و العاشر قبل الميلاد. " **و جاء من بعدهم شعراء آخرون يُعرفون بالمنشدين، و يُنسب إليهم تنظيم الأناشيد السابقة و التوفيق بين رواياتها ، و الإضافة إليها وصياغتها في صور شاعرية و بِلُغة أدبية ابتكروها لهذا الغرض، تمتاز بالألفاظ الجزلة والعبارات الرصينة، و كانت هذه بداية نظم الملاحم اليونانية الأولى التي سبقت ظهور هوميروس** "[4].

ما يعني أنّ كثرة الحروب و الإعجاب بأبطالها هو الذي كان وراء نشاط حركة الإبداع، تماما مثلما

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1956، ص 35، 36.

2 – المرجع نفسه، ص 17، 18.

3 – المرجع نفسه، ص 37، 38.

4 – المرجع نفسه، ص 39.

كان الأمر عند العرب[1]. و كون منشدي الملاحم اليونانية متجوّلين جعل منها إبداعا جماعيّا، حيث يضيف إليها و يعدّل منها من شاء.

ثمّ نهض هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد بنظم ملحمتي: الإلياذة* و الأوديسا** اللتين تصوّران لنا عقلية المجتمع اليوناني لذلك الماضي البعيد المليء بالخرافات و الأساطير، حيث إنّه لم يصف ما كان يدور حوله، بل حلّق في عالم قديم غارق في القدم حتى يبدو كأنّه خيالي، عندما كان يحكم اليونان ملوك يدّعون أنّهم من سلالة الآلهة. و قضى هوميروس حياته متنقّلا من قصر إلى آخر و من مدينة إلى أخرى، يتغنّى " **بأشعاره في قصور الأمراء، فأراد أن يحدّثهم عن أسلافهم من الآلهة و الأبطال**"[2]، و أظهر ما وصل إليه النصّ الأدبي من تجويد في اللغة وإتقان في النظم. فلم يكن الشعر الملحمي مجردّ موضوعات خاصة يتغنّى بها الشاعر عن عواطفه و يعرض فيها مكبوتاته، بل كان أدب أمة ينبض بالمشاعر القومية، و يمجّد أبطالها في صورة مضخّمة تجعل منهم أشخاصا خارقين للعادة، وما كان النقد ليعيب ما استحسنته الجماهير.

و على الرغم من وجود ملاحم أخرى مثل ملحمة "أنساب الآلهة"***، و ملحمة "الأعمال و الأيام"****، و كلاهما لهيسيودوس الذي عاش بعد هوميروس بوقت قصير، إلاّ أنّ ملحمتي هوميروس عُدّتا النموذج الأرقى الذي يجب الاحتذاء به، حيث أنزلهما اليونانيون منزلة مقدّسة ، و" **أجمع القدماء و المحدثون على أنّ الإلياذة و الأوديسا هما أجمل ما نظّم شعراء الملاحم،**

---

1 – ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 259.

* – تتكوّن الإلياذة من خمسة عشر ألف وخمسمائة وسبعة وثلاثين بيتا، قسّمها النقاد إلى أربع وعشرين أنشودة، يصف فيها حرب طروادة التي دامت 10 أعوام. محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 44 ، 48.

**– تتكوّن الأوديسا من اثنتي عشر ألف بيت، قسّمها النقاد إلى أربع وعشرين أنشودة، تنقسم بدورها إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هي: تليماخوس في 4 أناشيد، ثمّ مغامرات أودسيوس في 7 أناشيد، و أخيرا انتقام أودسيوس. محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 49 ، 52. و سليمان البستاني، نظرية الشعر– مقدمة ترجمة الإلياذة، ط 3، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 29.

2 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 18– 20، ص 40.

***– " أنساب الآلهة ": ملحمة تتحدّث عن نشأة الكون و أصل آلهة اليونان. المرجع نفسه، ص 20.

**** – "الأعمال و الأيام": من أهّم أعمال هيسيودوس، و تحمل حملة عنيفة على الملوك و الأمراء الجشعين والحكماء المرتشين، فهي من الملاحم التعليمية، في نهج مخالف، حافظ فيه على لغة الملحمة و شكلها، لكنّه جدّد في الموضوع، فلا يصف أعمال الآلهة و الأبطال، بل يخاطب الفلاح، و يتغنى بآلام الإنسانية واصفا حياة الناس الواقعية. و تتألّف من ثمانمائة و ثمانية و عشرين بيتا. المرجع نفسه، ص 19، 20، ص 59. و ينظر: فرنان روبير، الأدب اليوناني، تر: هنري زغيب، ط1، منشوات عويدات، بيروت–باريس، 1983، ص 32، 33.

و أنّ بعض أجزائهما تعدّ أجمل ما ظهر في عالم الشعر حتّى اليوم "[1]. ولقد كتب لهما أرسطو شرحا وافيا، وأشاد بهما في كتابه فنّ الشعر، **و"اهتمّ بهما تلميذه الإسكندر الأكبر، يتلوهما و يقلّد بهما أسخيليوس"**[2] بطل الإلياذة. كما أثّرتا على الأدباء و الفنّانين الذين عاشوا بعد هوميروس فاستلهموا منهما أشعارهم و فنونهم، وقلّدوا مقدّمتيهما اللتين تبدآن بالتضرّع لربّات الشعر، على نحو ما فعل صاحب ملحمة "الأعمال و الأيام" مثلا.

يمكن القول إذن- بوجه عام- أنّ الشعر الملحمي قد سيطر على بلاد اليونان إلى غاية القرن الثامن قبل الميلاد، ثم سيطر الشعر الغنائي، و إن كان هناك " **ما يؤكّد ظهوره قبل عصر ظهور الإلياذة و الأوديسا بزمن طويل** "[3]، لأنّه أكثر بساطة، و بالتالي أكثر توافقا مع البدايات. بل إنّنا نجد في الملحمتين السابقتين قصائد يتغنّى بها الأبطال مثل القصيدة التي يتغنّى بها الإله أبوللون في الإلياذة[4]. إلّا أنّ الملاحم طغت على الشعر الغنائي، فاندثر مع الوقت، لينبعث بقوّة من جديد بعد تراجع الملاحم، فتطوّر " **تطوّرا عظيما و أصبح منذ أواخر القرن السابع فنّا راقيا** "[5]. و من هما كان يعبّر فيه الشاعر عن عواطفه و انفعالاته الشخصية، و منه ما ينطق فيه على لسان المجتمع. وكلّ نوع من النوعين السابقين كان ينقسم إلى فروع متعدّدة. فأهمّ فروع النوع الأوّل: الإليجوس* والإيامبوس** وأهم فروع النوع الثاني: الديثرامبوس،*** و أغنيات الحبّ و الزواج.

و اهتمّ الشعراء بتجويد ألفاظ و أوزان أناشيدهم وملاحمهم، **"و كان منهم الرواة و المتعصّبون كما كان بين الشعراء المتنافسون و المتسابقون، و كانت ملاحظاتهم قائمة على الذوق الساذج**

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني،51، 52.

2 – المرجع نفسه، 52، 53.

3– عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، 1999، ص 12.

4– المرجع نفسه، ص 12.

5 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، 66.

* – الإليجوس يشمل: الأناشيد الحربية، والأغاني الحماسية، والأشعار السياسية، والأغاني الغرامية، والقصيدة من هذا النوع تتكون من عدة مقطوعات وكل مقطوعة تتألف من بيتين، أحدهما في الوزن السداسي والثاني في الوزن الخماسي. المرجع نفسه، ص 70.

**– الإيامبوس: في الهجاء، وزنه سريع متدفق. ارتقى إلى نقد هادف للإصلاح. ومن أشهر شعرائه: أرخيلوخوس الذي وضعه النقاد في منزلة هوميروس لرصانة أسلوبه و قوّة عباراته و جزالتها. المرجع نفسه، ص 75.

***– الديثرامبوس: كان ينشد في الحفلات الدينية، والأعياد القومية، ومناسبات الفرح والابتهاج، يتّخذ موضوعه من أسطورة الإله، وكان يعرف بشعر الجوقات، لأن الجوقة كانت تشترك مع الشاعر في إنشاده و توقيعه. المرجع نفسه، ص30، ص 91.

دون أن تكون هناك أصول نقديّة مقرّرة يرجع إليها النقاد "[1]. و ظهرت عندهم ظاهرة الانتحال، حيث نجد ذلك مثلا في أشعار ثِيوجُنْس التي وصلتنا في مخطوط يحتوي على ألف و مائتي بيت من شعر الحكمة، أضيف إليها مائتي بيت من الشعر الغرامي وردت في مخطوط آخر اجتمع النقّاد على أنّها منحولة عليه [2]. كما كانت هناك بعض الجماعات الصوفية و أخرى دينية، تنحل الشعر و تحاول أن تنسب لنفسها أشعارا تدّعي أنّها تفوق الإلياذة و الأوديسا [3]. و لقد أثارت هاتان الملحمتان **"كثيرا من المناقشات و كان نقّاد الإسكندرية من أوائل من ارتابوا في وحدتيهما، واستبعدوا منهما كثيرا من المقطوعات على أنّها ليست من نظم هوميروس، ثمّ تعددت من بعدهم الآراء و تفرّعت حتى أدّت إلى ما هو معروف بالمشكلة الهوميرية "**[4]. و كذلك قيل عن كلّ ما وصلنا من المرحلة الشفهية، سواء كان عند اليونان أو عند العرب، فرواية الشعر من جيل إلى جيل يدخلها دائما الخلط عن قصد، أو عن غير قصد.

و يعدّ رواة الشعر اليوناني أصحاب الخطوة الأولى في النقد حيث كانوا يهذّبون ما ينشدوه من أشعار كي تتناسب مع أذواق المستمعين، كأن يستبدل المنشد بعض الألفاظ أو يضيف بعض المقطوعات، أو يرصّع ما ينشد ببعض الصور البيانية، مثلما كان الأمر عند رواة الشعر العربي قبل بداية عصر التدوين. يتجلّى لنا هذا الأمر في محاورة سقراط مع إيون[5] راوية القصائد الملحمية، و لاسيما ملاحم هوميروس، حيث عبّر سقراط عن حسده للرواة لتميّزهم بالأرائق الدائمة و المظهر الحسن، و لأنّهم في صحبة الشعراء البارعين بشكل متواصل ، علاوة على أنّ الراوي لا يكتفي بحفظ كلمات الشاعر، بل هو قادر على فهم أفكاره و ترجمتها للجمهور. قال: **"فالراوي المحترف عليه أن يفسّر ما في عقل الشاعر لمستمعيه "**[6]. بيد أنّ سقراط أدرك أنّ ذلك لا يصدر من طرف إيون و أمثاله عن ثقافة معرفية إنّما عن إلهام. لذلك قال له : **"بميسور أيّ كان أن يراك تتكلّم عن هوميروس بدون أيّ فنّ أو معرفة. إذا كنت قادرا على الحديث عنه بقواعد فنّية، فستكون قادرا على الكلام عن الشعراء الآخرين لأنّ الشعر كلّه من طينة واحدة "**[7]. و يشرح له أنّ الإلهام ينطلق عبر سلسلة تمتدّ من مصدرها الإلهي إلى الشاعر ثمّ الراوية لتصل إلى الجمهور

---

1 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 106.

2 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، 72.

3 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 11.

4 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني،41.

5 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلّد الثالث، نقل شوقي داود تمياز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 9 – 31.

6 – المصدر نفسه، ص 13.

7 – المصدر نفسه، ص 17.

الذي يمثّل آخر حلقة له. و هو بذلك، شبيه بالحجر المغناطيسي الذي يجذب الحلقات الحديدية مضفيا عليها قوّة مماثلة لقوّته فيجذب بعضها بعضا. و بناء عليه فإنّ " **كلّ الشعراء الصالحين، الشعراء الملحميون كما الشعراء الغنائيون، لا يؤلّفون قصائدهم الجميلة بالفنّ، إلّا لأنّهم ملهمون و ممسوسون (...) الشاعر شيء لطيف و مجنّح و قدّيس، و لا يوجد إبداع فيه حتّى يُلهَم و يُجرَّد من أحاسيسه** "[1]، و لا يمكن للشاعر الواحد أن يكون ملهما في أكثر من نوع واحد من أنواع الشعر، لأنّه "**لا يغنّي بفنّ بل بقوّة إلهية. و إذا ما تعلّم هو بقواعد قانون، فإنّه سيعرف كيف يتكلّم ليس بلحن واحد فقط، بل بها كلّها** "[2]. و ما دام الراوي يصدر عن إلهام هو الآخر، فإنّه لا يمكن أن يكون شارحا جيّدا لأكثر من شاعر واحد، لأنّ شرح الأشعار يتطلّب الإلمام بعدّة علوم و فنون. فسقراط يوضّح في هذ هالمحاورة التي دوّنها أفلاطون دور الراوي في شرح الأشعار التي يرويها، و ما يتطلّبه ذلك من ثقافة، كما يلمّح إلى الفرق بين الحكم الذي يعتمد على الذوق، و حكم الناقد الذي يحكم بالعقل و العلم على الأعمال الأدبية. ثمّ يستدرج سقراط أيون حتّى يعترف له بأنّه لا يهتم إلاّ بشرح شعر هوميروس، وإنشاده دون سائر الشعراء، وأنّه في هذا الشرح والإنشاد لا يصدر عن قواعد فنّية معيّنة، ولا عن مبادئ عقلية خاصّة، بل عن الذوق، و عن تلك النشوة الفنّية التي تجعله مستسلما لمشاعره. لكنّ سقراط يصرّ على أنّ الثقافة و ملازمة الشعراء المجيدين من شروط الناقد و الراوي. و هذا أمر منطقي طالب به أيضا النقّاد العرب بعدما لاحظوا ما فعله الرواة بالشعر الجاهلي.

و دوّنت الأشعار اليونانية في القرن السادس قبل الميلاد، و منها ملحمتي هوميروس، الأمر الذي ساعد على درس تلك الأشعار و تمحيص نصوصها، و بالتالي وضع حدّ لعبث الرواة بها [3]. و بعدها انتقل الشعر اليوناني في أواخر ذلك القرن نقلة أخرى، حيث ظهر في أثينا الشعر التمثيلي الذي كان نقدا للحياة في شتّى مجالاتها، خاصّة الهزلي منه. و استدعى ذلك وجود مسرح تجرى فيه المسابقات التمثيلية التي كانت تقيمها حكومة أثينا في أعياد الآلهة، و جمهورا احتلّ فيه مكان الناقد، فيصدر الأحكام على الشعراء و يعلن من يستحقّ منهم الجائزة*. لكنّ تلك الأحكام التلقائية لم تكن تمثّل نقدا منهجيا يُعتدّ به في مجال النقد الأدبي، بل كانت عشوائية ساذجة، غير معلّلة من

---

1 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلّد الثالث، ص 19، 20.

2 – المصدر نفسه، ص 20.

3 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 106.

* – يقدّمون ثلاثة شعراء يمثّلون أشعارهم أمام الجمهور، فمن صفّق له الجمهور واستحسن شعره له الجائزة الأولى، والثاني له الجائزة الثانية، أمّا الأخير فلا يتحصّل على شيء. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص107.

الناحية الفنّية، علاوة على أنّ **"الجماهير كانت تؤثّر في المحكّمين بصيحاتها"**[1]. و لمّا لوحظ اختلاف قدرات ذلك الجمهور على النقد، تمّ تعيين قضاة ينهضون بتلك المهمّة آخذين بالاعتبار جوهر الأعمال الشعرية[2]. و لعلّ ذلك هو ما دفع النقّاد و الشعراء العرب الذين كانوا يتنافسون في سوق المربد إلى تسمية ذلك النقد المصاحب للمفاضلة بين الشعراء: قضاء، و تسمية الذي يحكم قاضيا[3]، إذ إنّ الكثير من الدراسات ترجع بداية الترجمة إلى أواسط القرن الثاني للهجرة، كما سنبيّن ذلك في المبحث الثالث من هذا الفصل.

وفي النصف الأخير من القرن السادس قبل الميلاد و القرن الذي تلاه، تطوّرت في اليونان مختلف الفنون، كما ازدهرت الخطابة فكانت منزلتها سامية [4]. و وُجدت لها مدارس تتوفّر على تعليم أصولها ومبادئها، كما وُجد لها مدرّسون يقومون بتعليمها، و أثّر السفسطائيون* في هذا المجال. وقد ظهروا في النصف الأخير من القرن الخامس قبل الميلاد، وبذلوا قصارى جهدهم في تعليم الجدل، و إيراد الحجج معتمدين في ذلك على الاهتمام بالألفاظ و مدلولاتها و المغالطة وأساليبها، لذلك اتّهموا بأنّهم يعلّمون تلاميذهم كيف يجعلون الحقّ باطلا، والباطل حقّا[5]، و لذلك أيضا هاجمهم أفلاطون في بعض محاوراته. و قد اخترقت سمعتهم الآفاق و أدركها النقّاد العرب. فللجاحظ باب في حسن البيان، و في التخلّص من الخصم بالحقّ و الباطل، و في تلخيص الحقّ من الباطل، و في الإقرار بالحقّ، و في ترك الفخر بالباطل [6]، و مثل هذه العبارات كثيرا ما تتردّد في كتب النقد العربي القديم.

و لمّا ازدهر النثر فلسفة و تاريخا، بدأ الفكر اليوناني الوثني في التراجع، حيث هيّأ ذلك الوعي لرقيّ فنّ التمثيل وتطوّر المسرحية. فبعد أن كانت في بدايتها مقصورة على وصف الآلهة

---

1 – برتون راسكو، عمالقة الأدب الغربي، تر: دريني خشبة وأحمد قاسم جودة، ص 137. ضمن: سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي، www.kotobaraabia.com، ص 44.

2 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 107.

3 – أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 426.

4 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 122، 123.

* – كلمة سفسطائي كانت تعني الرجل الحكيم والماهر، ثمّ أصبحت مهنة المعلّمين المتجوّلين الذين يعلّمون الناس كلّ ما يرتبط بفنون الحياة مقابل أجر. منهم بروتاجوراس، و جورجياس الذي اقتصر و من جاء بعده، على تعليم الريطوريقا (البلاغة أو الخطابة كما ترجمها البعض). وعاداهم الفلاسفة المتأخّرون و اتّهموهم بإلباس الباطل لباس الحقّ، والحقّ لباس الباطل. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص 64– 73.

5 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 136– 138.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 212.

وأنصاف الآلهة من الأبطال، و تُنشد مرتجلة في مهرجانات الإله ديونيسوس، أصبح الشاعر هو الذي يعلّمهم القصائد، ثمّ تطوّرت حتى بلغت تمام نموّها.

يقول أرسطو في كتاب الشعر بأنّ أصل الكوميديا الأغاني التي تدور حول الذكر، و أصل التراجيديا يعود إلى أغاني الديثرامب ، و إنّها تطورت شيئا فشيئا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات، لتتوقف عن التطوّر بعد أن تمّ اكتمال نموّها [1]. أي تطوّر نحو المثال الأعلى، تجلى فيما بلغته التراجيديا من سموّ في العصور التي تلت، و في ازدهار الخطابة و البلاغة و ما صاحب ذلك من نشاط لغوي و فلسفي و نقدي.

و أصبحت المسرحية " **تتناول موضوعا متعدّد الحوادث يستغرق عرضه وقتا طويلا، ثمّ أدّى طول المأساة و اتّساع موضوعها إلى تأليف المجموعات الثلاثية، و كانت عبارة عن ثلاث مسرحيات متّصلة تدور حول موضوع واحد متكامل يمكن عرض كلّ جزء منها على حدة. و هكذا وصلت المأساة أقصى درجات الكمال** "[2]، لتتناول حياة اليونانيين بما فيها من وقائع تاريخية معاصرة و أحداث سياسية واجتماعية وفلسفية وأدبية، وتتعرّض لهم بالنقد والتهكّم[3]. و أخذت تلقّن الجمهور دروسا في كل ما يمتّ إلى الحياة السياسية و الاجتماعية بصلة [4]، **"فأصبحت مرآة صادقة تعكس صور الحياة الواقعية "**[5]، و غدت " **أثينا منذ أوائل القرن الخامس حتّى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد عاصمة الآداب و الفنون في العالم أجمع "**[6]، و بعد انتصار اليونان في معركة ماراتون على الحملة الفارسية في سنة 490 ق. م، أفاضت تلك الانتصارات عل ى خيال الكتّاب فتغنّوا بأثينا، حيث امتدحها الخطّاب، و مجّدها المؤرّخون [7]. و هي أصدق مثال على التطوّر الحضاري و الوعي الأدبي، خاصّة مع تعدّد الفئات وشمولها لأعلام الشعر الغنائي و شعراء المآسي، و الفلاسفة، و المؤرخين، و السفسطائيين، فبدأ الفكر الجديد يثور على العادات والتقاليد، و نشب الصراع بين القديم و الجديد، حيث نشأت طبقة تتعصّب للقديم، و تحرص على تقليده، و فرض سماته و خصائصه، واقفة في وجه المجدّدين، مثلما حدث في الوطن العربي منذ العصر العباسي الأوّل، و للأسباب نفسها، أي تحوّل في الظروف الاجتماعية و السياسية، مصحوبا بالتطوّر في الشعر. حيث إنّه في تلك الفترة من التاريخ اليوناني " **كتبت قصص نقدية**

---

1 – أرسطوطاليس، فنّ الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1973، ص 40، 41.

2 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 95.

3 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 89– 95.

4 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 96.

5 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 96.

6 – المرجع نفسه، ص 21.

7 – المرجع نفسه، ص 21، 27.

تنعي على الأقدمين مذاهبهم في فهم التمثيل و في أساليبه و عباراته و في موضوعاته و معانيه "[1]، فبدأت أولى محاولات النقد المنهجي تبرز في مسرحيات لأعظم شعراء الملهاة اليونانية، بل زعيم الملهاة بلا منازع، ألا وهو: أرستوفانيس*. و من أشهر مسرحياته التي شكّلت بؤرة لهذا الصراع النقدي عند اليونان: ملهاة السحب**. فقد أثارت هذه الملهاة الخصومة بين الفلاسفة بما فيها من سخرية لاذعة و هجوم على كلّ جديد في الثقافة و السياسة، فكانت مليئة بالتلميحات الأدبية و الملاحظات النقدية [2]. أي أنّه لم يكن شاعرا هزليّا فحسب بل كان مصلحا سياسيا و اجتماعيا، حيث اتّفق النقّاد على أنّ مسرحيّاته كانت هادفة. و من أهمّ مسرحياته الهزلية أيضا ملهاة الضفادع***، و موضوعها الأساسي: النقد الأدبي. و قد ظهرت هذه المسرحية عام 405 ق.م، و " **تشبه – أو تشبهها– رسالة الغفران للمعرّي** "[3]، ولقد فازت بجائزة المسرح الأولى آنذاك. و كانت أكثر التصاقا بموضوعات النقد الأدبي، حيث ينادي فيها بوجوب التزام الفنان بالقيم الأخلاقية والروحية و بقضايا مجتمعه. وفيها عالج أريستوفانيس بمهارة بعض المشاكل الشعرية، من ذلك مشكلة القديم والجديد، ولم يهتمّ بالشعراء الذين حاولوا التوفيق بين المنهجين، بل اتّخذ من

---

1 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 107.

* – عاش أريستوفانيس في ق 5 ق . م ، و هو الكاتب الإغريقي الوحيد الذي وصلتنا مجموعة لا بأس بها من أعماله. و كان من المحافظين. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 44، 45.

**– السحب : مسرحية موضوعها السخرية من سقراط ومنطقه المعكوس، و السحب عند سقراط تقوم مقام الآلهة. وتدور الأحداث حول شيخ غنيّ من الريف أغرقه ابنه المتلاف في الديون فلجأ إلى السفسطائيّين ليخرجوه من ورطته، فقد شاع عنهم أنّهم يستطيعون إثبات أيّ شيء، فيلتحق الشيخ بدار الفكر التي أنشأها سقراط، لكنّ التعليم لا يجدي فيه نفعا، فيرسل ابنه بدلا منه. و بعد أن تتمّ تربية الولد يعود إلى أهله.فإذا به يضرب أباه و يوشك أن يضرب أمّه مدّعيا أنّ هذا من صميم الأخلاق. و لمّا عرف الأب بأنّ سقراط هو من أفسد عقل ابنه يحرق مفكرته. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 48.

2 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 45.

***– الضفادع: أشهر وثيقة نقدية وصلتنا من القرن الخامس ق.م، و هي ملهاة تقوم على السخرية و توازن بين الشاعرين: إسخيلوس و يوريبدس، و فيها نرى ديونيسوس إله التراجيديا يقررّ إعادة يوريبدس إلى الحياة لأنّه شاعر بارع، فينزل إلى العالم السفلى مارّا بأحراش مليئة بنقيق الضفادع، و هنالك يقابل الشاعرين: إسخيلوس و يوريبدس، و يحاول كلّ منهما أن يثبت أنّه الأفضل، فيقوم ديونيسوس منهما مقام القاضي، وقد نسي الغرض الذي ذهب من أجله، و يعلن أنّه سيكافئ الفائز بإعادته إلى أثينا، فيعرض كلّ منهما إبداعاته الفنّية والشعرية ما يجعله يحتار بينهما، لكنّ اختياره يقع في النهاية على إسخيلوس على الرغم من أنّه ذهب لإعادة يوريبدس. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 52– 60. و ينظر: لويس عوض، نصوص النقد الأدبي – اليونان، دار المعارف، مصر، 1965، ج 1، ص 393 – 394.

3 – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 107.

إسخيلوس* رمزاً للقديم نظرا لما تزخر به مسرحيّاته من مادة أسطورية و قصص تاريخية خرافية مرتبطة بعقائد دينية متجذّرة في النفوس، كلّ ذلك في أسلوب فخم مبالغ فيه. واتّخذ من يوربيدس** رمزا للجديد، و ذلك لتخلّيه عن تلك الخرافات وارتباطه بالواقع. و نلاحظ في هذه المسرحية ميل أريستوفانيس لإسخيلوس و تحيّزه للقديم، مثلما يتجلّى في قوله: **"إنّ خيار الشعراء قد ماتوا، ولم يبق في الحياة إلّا المزيّفون"**[1]، لذلك كان حكمه على أشعار المحدثين بخلوّها من المضمون، إذ إنّ هؤلاء الشعراء لديه **"هم أوراق بلا ثمار، شقشقات فارغة في الهواء، عصافير تزقزق وتمزّق الفنّ! أعطهم فرصة واحدة تجهز عليهم. هم عشّاق خائرون يهجمون مرّة واحدة على ربّة الشعر في غفلة ثم يتراجعون دون أن يظفروا منها حتّى بقبلة. ابحث كما تشاء، فلن تجد الآن شاعرا واحدا فيه صلابة تحرّك قوة الألفاظ"**[2]. و من المآخذ التي أخذت على يوربيدس: أنّ مسرحياته تتضمن خروجا عن الدين، و أنّه محطِّم لقيم المجتمع وشرائعه لأنّه في بعض مسرحياته يغري باتجاهات سلوكية لا تحترم قوانين المجتمع. كما هاجمه لبعض ألفاظه الجارحة، وعباراته الهابطة[3]. اتّهم يوريبيدس بأنّه كان واقعيا في اتّجاهه المسرحي، و أنّه جعل الإنسان محورا لأعماله، بخلاف إسخيلوس الذي كان يميل للشخصيات الخيالية التي تثير الدهشة.

أمّا المآخذ التي أخذت على إسخيلوس فهي ترجع إلى عوامل فنّية فقط. منها أنّه كان يبدأ مسرحياته بإظهار شخصية ما، يجعلها تجلس بمفردها صامتة بينما تشغل الجوقة المسرح بأناشيدها منذ بدء المسرحية حتى منتصفها دون أن يبدو أيّ أثر لشخصيات الممثّلين، و أنّه يستعمل الكلمات الفخمة و الغريبة التي لا يألفها الجمهور، ممّا يؤدي إلى إشاعة الغموض والإبهام. كما

---

*- إسخيلوس: يلقبّ: أب التراجيديا اليونانية. ألّف ثمانين مسرحية بقيت منها سبعة. سطع نجمه ككاتب تراجيدي عام 484 ق. م حين فاز بالجائزة الأولى من جوائز المسرح على تراجيديا الضارعات. ويطالب إسخيلوس الشعراء بضرورة الاعتناء بالحدود الموضوعية والتقاليد المرسومة، و يكتب عن الآلهة و الأبطال، ويرتفع عن لغة الحياة اليومية إلى لغة القدماء الفخمة. محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 101-103.

**- يوربيدس: من شعراء التراجيديا العظماء،حيث حاز إعجاب الفلاسفة وعلى رأسهم سقراط، بفضل آرائه الجريئة في الدين وتهجّمه على الآلهة وأخلاقهم التي هي في نظره أحطّ من أخلاق الرجال الفضلاء. و كان يرى أنّ من واجب الشاعر أن يستخدم موضوعات الحياة اليومية ولغتها العادية، لذلك هاجم شعراء الملهاة القديمة، الأمر الذي جعل إسخيلوس يتّهمه بالخروج عن تقاليد الشعر، لكنّه لمّا مات قال أنّ عصر ازدهار التراجيديا قد ولّى بموته. ينظر: محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 104، 105. و عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص46-63.

1 - لويس عوض، نصوص النقد الأدبي - اليونان، ج 1، ص 92.

2 - المرجع نفسه، ج 1، ص 93.

3 - محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 108.

يعمد إلى تصوير الشخصيات الخيالية التي تؤثّر على النفوس بمنظرها الخلاّب[1]. يعقد سوفوكليس في هذه المسرحية مقارنة بين إسخيلوس و يوربيديس، فبعد أن ذكر المساوئ التي ارتكبها كلّ من الشاعرين، أخذ يحاول التماس الأعذار لهما، و يذكر محاسنها الفنية[2]، على شاكلة ما فعل الآمدي فيما بعد في موازنته بين البحتري و أبي تمّام.

نستنتج أنّ أهمّ القضايا النقدية التي أثارتها هذه المسرحية تتمثّل في علاقة الأدب بالواقع، و قضية الالتزام بأهداف المجتمع و قيمه الروحية و الأخلاقية، و ذلك في مناداته بإعدام الشعراء المفسدين و السفسطائيين ومنهم سقراط لإفسادهم الشباب. و القضية الثالثة هي لغة الشعر المسرحي التي ينبغي أن تكون لغة مهذّبة راقية. أي أنّه دافع عن الشعر القديم بكلّ خصائصه.

و قبل أرستوفانيس ظهر الشاعر كراتينوس و" **كان نقده لاذعا و هجاءه مقذعا و تهكّمه صريحا واضحا**"[3]. و هكذا كان الشاعر عند اليونان ناقدا ساهم في بناء سرح الأدب، حيث تعكس الأشعار اليونانية أوّل المحاولات النقدية للارتقاء بمستوى الإبداع الشعري. فمثلما اشتهر نقد الشعراء في بدايات النقد العربي، قبل مرحلة التخصّص، كذلك كان الأمر عند اليونان، و الفرق يكمن في أنّ العرب تناولوا الجزئيات، بينما اليونانيون كانت نظراتهم كليّة تشمل أعمال الشاعر المنتقَد كاملة.

لكنّ الشاعر الناقد دائما يدافع عن نوع الشعر الذي يكتبه. فقد حاول عبر التاريخ تضخيم صورته، و وصف رسالته و إبراز دوره، و الدفاع عن نشاطه، و عن نظرته للشعر، فصار يمثّل هجوما مضادا على نقد العلماء بشكل عام. و لقد انتقلت عدوى ذلك إلى الساحة النقدية العربية، حين حاول المنطق السيطرة على الإبداع الأدبي، و بيت البحتري خير ما يمثّل ردّة فعل شعراء العصر العباسي الذين خاضوا هذه المعركة، حيث قال ساخرا:

كلّفتمونا حدود منطقكم * والشعر يُغْني عن صدقه كذبه**

" أراد كلّفتمونا أن نُجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، و نأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقّق حتّى لا ندّعي إلاّ ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، و يُلجئ إلى موجبه "[4]. فالشاعر – عربيا كان أو يونانيا– يرفض دائما أن تكبّل كلماته و أفكاره بقيود العلم، مثلما يرفض الالتزام بالواقع الخارجي.

---

1 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، ط 2، مطبعة الأنجلو، القاهرة، 1969، ص 34.

2 – المرجع نفسه، ص 36.

3 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 112– 115.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تح: محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني، جدة، 1991، ص 270، 271.

إنّما تكثر النظريات النقدية، و التوجيهات التي تحاول تسيير الإبداع في مراحل تراجع الأدب، مثلما كان الحال في اليونان عندما قضى فيليب المقدوني على أثينا عام 338 ق. م ، **"فتبع ذلك أن فقدت مكانتها الأدبية و تخلّت عن منزلتها السياسية، و كان ذلك آخر عهد لازدهار الآداب و الفنون في بلاد اليونان "**[1]. و مع خضوع هذه البلاد لمقدونيا على يد الإسكندر الأكبر، بدأ عصر الانحلال و التدهور في الأدب اليوناني، لكنّ أثينا " **بقيت مركزا لبعض أوجه النشاط الفكري، و انتعشت فيها الفلسفة في مدرسة أرسطو** (اللوكيون)**، كما بلغت الخطابة أقصى درجات الكمال على يد ديموستنيس، و ظهرت الملهاة في ثوب جديد يختلف كلّ الاختلاف عن الملهاة القديمة في موضوعها و هدفها. وكان منندروس أشعر شعرائها "**[2]. اتّصف أدب هذه الفترة بالخلوّ من الوطنية و الإعراض عن السياسية، و امتلأت أشعارهم بتملّق السلطان، و أصبح الأدباء في عزلة عن الشعب بعيدين عن المعابد و الآثار التي كانت تحرّك مشاعر أسلافهم [3]. كانت تلك إذا آخر مظاهر ازدهار الأدب اليوناني، و لعلّ للفلسفة يد في ذلك لأنّ الوعي الثقافي قضى على خيال الشعراء بتدمير كلّ ما شكّل مادة لمو ضوعاتهم من خرافات و أساطير، و مع غياب الاعتقاد و الإيمان بها يغيب الصدق الفني، فتصبح مجرّد وشي لا روح له.

و كما هو الحال كلّما خفتَ الإبداع الأدبي، يتمّ الرجوع للموروث القديم من أجل تحليله و استنباط الخصائص الفنية التي صنعت جودته، لتُقدّم على شكل قوانين و قواعد يُلزم الناشئون من الأدباء بمتابعتها من أجل الرفع من مستوى أعمالهم. هذا ما قام به أرسطو في كتابيه "الخطابة" و "فنّ الشعر". لكنّ أدباء و علماء ذلك العصر أدّوا للأدب اليوناني القديم خدمات جليلة، فمنهم من ابتدع فنّ نقد النصوص و مقارنة المخطوطات و تحقيق الأصول القديمة و التعليق عليها، و منهم من ابتكر فنّا جديدا من فنون الشعر كالشعر الرعوي [4]. و هكذا برز لون ثالث من النقد إضافة إلى نقد الرواة و نقد الشعراء، و هو النقد الذي بدأ مع الفلاسفة المنظّرين الذين تحكّموا بتاريخ النقد، فحاولوا تفسير الشعر و البحث عن قيمه الفنّية و ما يتضمّنه من أفكار وعقائد. حيث اشتهر الفلاسفة اليونانيون بثورتهم على الشعراء الذين يبنون أشعارهم على الأساطير المتّصلة بالآلهة و أنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين، لذلك فإنّهم يتناولون الملاحم بالدرس والشرح والتعليق، ويتّهمون هوميروس وهيسيودوس بإشاعة الضلال والبهتان وإفساد المعتقدات الدينية[5]. وقد كانت

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 28.

2 – المرجع نفسه، ص 29.

3 – المرجع نفسه، ص 28– 30.

4 – المرجع نفسه، ص 31.

5 – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط 5، دار المعارف، القاهرة، ص 12، 13.

الفلسفة أقوى فروع المعرفة تأثيرا في تاريخ الفكر، حيث ازدهرت في تلك الفترة. **"وقال فلوطرخس: إنّ بوثاغورس أوّل من سمّى الفلسفة بهذا الاسم. وله رسائل تعرف بالذهبيّات، وإنّما سمّيت بهذا الاسم لأنّ جالينوس كان يكتبها بالذهب إعظاما لها وإجلالا "**[1]. و من أوائل الفلاسفة الذين تعرّضوا للشعراء: هيراكليتوس الذي هاجم هوميروس و هيسيودوس بحجّة أنّهما علّما الناس الخرافات والأكاذيب[2]، و ربّما معه ظهرت بوادر قضية الصدق و الكذب في الشعر.

و إذا كان النقد اليوناني في مراحله الأولى متعثّرا، فإنّه أخذ طابعا أخلاقيا مع تطوّر الفلسفة، خاصة مع أفلاطون، و سقراط* الذي روى عنه تلميذه أفلاطون، أنّه كان يحكم على الشعراء بقصور المعرفة، والبعد عن الحكمة، والجهل بطبيعة الفنّ. حيث نستشفّ آراءه من خلال محاورات أفلاطون التي أجراها على لسان سقراط، و منها ، إضافة إلى محاورة إيون، المحاورة التي تصوّر دفاع سقراط عن نفسه أمام قضاته، و التي تتراءى لنا فيها بعض آرائه في الفنّ والنقد الأدبي، خاصة ما يتعلّق بمصدر الإبداع الفنّي هل هو ضرب من العلم والمعرفة، أم هو لون من الإلهام والوحي يفيض من النفس تلقائيا دون أن تتعمّده أو تعيه أو يكون لها دور في إبداعه. وفي ذلك يقول: **"ذهبت إلى الشعراء بعد رجال السياسة، شعراء المأساة، الشعراء العمبقيّون، الشعراء من كلّ الأنواع، الأغاني الحماسية، أو ما شئتم من صنوف الشعر. و هناك، قلت لنفسي: إنّك ستظهر على حقيقتك في الحال، يا سقراط. سترتجد الآن أنّك أكثر جهلا ممّا هم عليه، وفقا لذلك، اضطلعت بمهمّة القيام بفحص بعض المقاطع الأكثر إحكاما في كتاباتهم الخاصّة ، و سألت ما هو معناها ، معتقدا أنّ قائليها سيعلّمونني شيئا ما. هل ستصدّقونني؟ إنّني مستح من الاعتراف بالحقيقة، لكن ينبغي عليّ أن أقول إنّه ما من شخص موجود هنا ليس في وسعه أن يتكلّم أفضل بشأن قصائدهم ممّا فعلوه هم أنفسه م. و هكذا فإنّه ليس بالحكمة يكتب الشعراء قصائدهم، بل بنوع من العبقرية و الإلهام، مثلُهم في ذلك مثل الكهنة و المتنبّئين الذين يقولون أشياء جميلة و عديدة أيضا ، غير أنّهم لا يفهمون معناها، (...) و هكذا رحلت عنهم، متصوّرا نفسي أنّني أسمى منهم للسبب عينه الذي كنت فيه أعلى من السياسيّين"**[3]. فلقد اعتقد سقراط

---

1 – أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص 342، 343. و قد يكون لذلك علاقة بتسمية المعلّقات بالمذهّبات، و القول إنّها كتبت بماء الذهب.

2 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 24.

* – ولد سقراط سنة 469 ق. م، و عُرف بشجاعته وتفكيره الفلسفي المنظّم، و هو من أعظم فلاسفة اليونان، ولقد سخّر الفلسفة لخدمة الأخلاق، و عرف بمحاوراته الجريئة مع الشعراء والفلاسفة حتّى اتّهم بالدعوة لآلهة غريبة في أثينا، و بإفساد الشباب بفكره الهدّام ، فحُكم عليه بالموت مسموما سنة 399 ق . م. ينظر: لويس عوض، نصوص النقد الأدبي، ج 1، ص 371.

3 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج3، "محاورة الدفاع" أو "أبولوجي"، ص 292، 293.

أنّه سوف يجد نفسه بإزاء الشعراء أشدّ جهلا منهم، لكنّه لمّا حاول أن يستفسر عن معاني طائفة مختارة من أروع ما سطّرت أقلامهم، خُيّب أمله لأنّه وجدهم لا يفقهون منها شيئا. و هكذا يجرّد الشعراء من ملكة الإبداع، حيث لا مزيّة لهم فيه، لأنّهم لا يبدعون عن وعي، إنّما يتلقّون الشعر و هم في حالة هذيان تتلبّسهم فيها أرواح الآلهة، و هم لا يملكون وعيهم لحظة الإبداع، فللفضل كلّه يرجع لربّات الشعر الملهمات، لأنّه اختبرهم و وجد أنّهم لا يستطيعون شرح ما ورد في أشعارهم من معاني و أفكار أربكته بروعتها، و أدرك أنّ أيّ إنسان يحاول شرح أو تأويل تلك الأشعار فإنّه باستطاعته أن يفعل ذلك أحسن من ناظمها، لذلك يجعل الفيلسوف أعلى مرتبة من الشاعر و من السياسي، و ما يمنحه ذلك التفوّق هو الفكر. و بما أنّ الشاعر لا يمكن أن يبدع إلاّ عن طريق الوحي و الإلهام فإنّ الحكم النقدي لا يمكن أن يكون إلّا على الجانب الشكلي فقط للشعر. و هذه النظرية في فهم مصادر العمل الأدبي، سنرى أصداءها بعد ذلك لدى أفلاطون الذي رأى أنّ مزيّة الشاعر تكمن في قدراته البيانية، كما يمكن أن تلتقي أيضا مع اعتقاد بعض الشعراء و النقّاد العرب قديما وجود شيطان لكلّ شاعر، يلهمه أو ينفث فيه الشعر.

و أفلاطون هو منشئ الأكاديمية التي كان يعلّم فيها " **جميع فروع المعرفة. يعاونه في ذلك عدد من العلماء يدرّسون كلّ ما يتعلّق بتراث الفكر اليوناني منذ هوميروس إلى سقراط** "[1]، و من محاضراته: بروتاجوراس، وقد تكلّم فيها عن مهمّة السفسطائي و الفائدة من تعاليمه. و محاورة جورجياس، و تكلّم فيها عن علم البيان الذي اتّخذه السفسطائيون وسيلة للإثراء. و كان يرى أنّ "**الفنّ للأخلاق، أي أنّه يهدف إلى التعليم و التثقيف. فالشعر يجب أن يحثّ الإنسان على فعل الخير و يصوّر الناس تصويرا ملائما يجعل السامع أو القارئ يحذو حذو ذلك الموصوف، أمّا الشعر الذي لا يؤدّي هذه المهمّة فيجب أن يُستبعد و لا يُلقَّن لشباب المدينة الفاضلة**"[2]. ذلك أنّه وجد للشعر تأثيرا كبيرا على سلوك الأ فراد، خاصّة على ذوي النفوس الضعيفة منهم، لذا أوجب استغلاله لزرع الأخلاق و تربية النشء بدل إفساد عقولهم بشعر يعرض المساوئ و الأوهام.

و انطلاقا من هذا المبدأ، يعارض أفلاطون " **شعر هوميروس و شعراء التراجيديا، من وجهة نظر المصلح الاجتماعي، و يعارضه أيضا باسم الفيلسوف الأخلاقي الذي يهدف إلى إصلاح النفس و اكتمال فضيلتها** "[3]. فجميع الشعراء في نظره – بما فيهم هوميروس– مقلّدون نسخوا صورا خيالية في كلّ ما نظّموا، ومن جملة هذا الخيال ما نظّموه في الفضيلة لأنّهم لم يلمسوا

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 175– 179.

2 – المرجع نفسه، ص 175– 179.

3– أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، دار الكتب، القاهرة، مصر، 1994، ص 46.

الحقيقة. و يرى أنّ هوميروس شاعر عظيم، ولكنّ الحقيقة أعظم منه[1]. فعلى الرغم من الاحترام الذي يكنّه أفلاطون ـ أو سقراط الذي يتحدّث باسمه ـ للشاعر هوميروس، إلاّ أنّه يصرّح أنّ تقديره للحقّ يفوق كلّ الاعتبارات.

و من ناحية الموضوع عاب على يوربيدس واقعيته بدل تصوير العالم المثالي، و رأى أنّه أصبح كحامل المرآة، يديرها في كلّ الاتجاهات، و بدون معرفة منه و لا فهم للحقيقة [2]. كما لا يسمح أفلاطون للشاعر أن يلقي اللّوم على الآلهة و يجعلها سبب الشقاء الذي يصيب بطل التراجيديا، أو أن يتحوّل الشقيّ إلى سعيد، أو السعيد إل شقيّ، لأنّ ذلك منافٍ للحقيقة [3]. فيرفض بذلك **" الشعر التمثيلي الذي وصفه بأنّه شعر المحاكاة، يتلوّن الشاعر فيه بشتّى الآراء والانفعالات و يثير في سامعيه أيضا مثل ما ينفعل به و لا يبيّن لهم طرق الصواب و الخير "**[4]، و يعلن ذلك صراحة بقوله: **" لن نقبل بأيّ حال من الأحوال ذلك النوع من الشعر الذي يتلخّص في المحاكاة"**[5]. و لا ينكر ما في الشعر من متعة ومسرّة، لكنّ هذه المتعة تقوم على التقليد والجهل، ولا تخدم الحقيقة. و يجد أنّ خطورة الشعر تتمثّل في أنّه قد يدفع سامعيه إلى الرضا عمّا فيه من عواطف قد تتنافي مع الحقيقة أو الفضيلة. هذا رأيه في الشعر المسرحي، أمّا الشعر الغنائي و التعليمي و الملحمي فإنّ أفلاطون نفسه قد قرضه في مرحلة شبابه، **" فقد أخذ في أوّل أمره في تعلّم علم الشعر و اللغة فبلغ في ذلك مبلغا عظيما إلى أن حضر يوما سقراط وهو يثلب (يعيب) صناعة الشعر فأعجبه ما سمع منه وزهد"**[6]، لكنّه على الرغم من ذلك رأى أنّ هذا اللون من الشعر يستطيع فيه الشاعر أن ينشد المثل السامية، و كلّ ما هو خير و نافع، كأناشيد مدح الآلهة و الأبطال [7]. فلم يقصّر وظيفة الشعر على المتعة الفنّية، إنّما ذكر وظيفته الاجتماعية والأخلاقية. و لم ير مثلما رأى الأصمعي في عصره، أنّ الشعر إذا دخل في باب الخير لان.

و يشرح أفلاطون ما يقصده بالمحاكاة في الشعر، فيقول على لسان سقراط إنّ الشاعر تارة يتحدّث بأسلوبه الخاص، و أحيانا أخرى يتخفّى وراء شخصية من شخصيات رواياته، فيتحدّث

---

1 – سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي، ص 70– 72.

2 – المرجع نفسه، ص 47.

3 – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 47. و محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت، 1978، ص 35.

4 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 50.

5 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحرير: أوغست مولر، تصحيح: امرئ القيس بن الطحان، ط1، المطبعة الوهبية، القاهرة، 1882، ج1، ص 50.

7 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، ص 52–54.

باسمها، و يحاكي لغتها. سأل سقراط محاوره قائلا: **"و عندما ينطق الشاعر بكلام على لسان أحد شخصيّاته ألا نقول بأنّه يحاكي بقدر الإمكان لغته ؟ (...) أليست محاكاة شخصية الغير سواء باللغة أو الحركة هي التمثيل؟(...) لكن على العكس إذا لم يختف الشاعر وراء شخصيّات روايته فلن يوجد في شعره محاكاة "**[1]. و يصل بمحاوره إلى نتيجة فحواها أنّ الشعر و الأساطير منها ما ينطوي على المحاكاة، وهي الكوميديا و التراجيديا، و منها أنواع تتلخّص في الرواية ، كشعر الديثرامب، و منها ما يجمع بين الأسلوبين ، كالملحمة. حيث رأى أنّ هوميروس و باقي شعراء الملاحم قد استعانوا بالمحاكاة في رواية قصصهم [2]. ما يعني أنّ الشعر ليس كلّه محاكاة، بل إنّ المحاكاة عند أفلاطون و أستاذه سقراط هي فنّ التمثيل.

أمّا من ناحية القيمة، فإنّ أفلاطون يقرن الشعر بالصناعات، و لعلّه أوّل من شبّه الشعر بالأسرّة و المناضد. و يضرب لنا الأمثلة. فيما يخصّ الأسرّة مثلا، هناك سرير واحد مثالي، و سرير خشبي يصنعه النّجار مقلّدا بذلك السرير المثالي، ثمّ يأتي المصوّر فيصوّر السرير الخشبي[3]. فثمّة ثلاثة أنواع من الأسرّة يقابلها ثلاث درجات من الحقيقة. و كما أنّ المصوّر أبعدهم عن الحقيقة، كذلك الأمر عند الشاعر. فالحقيقة عنده ليس ما يدركه الناس من الأشياء في حياتهم الطبيعية، إنّما هي الحقيقة المطلقة التي لا نجد لها مثيلا إلاّ في عالم المثل. و الفنّان لا يصوّر سوى ظواهر الأشياء التي يراها في العالم الحسّي الذي يمثّل بدوره صورة مشوّهة عن ذلك العالم الحقيقي.

و حينما تُحاكَى طبيعة الأشياء بالحروف و الكلمات و الجمل تكون المحاكاة حسنة كلّما دلّت أكثر على خصائص ذلك الشيء، وسيّئة إذا تجاوزتها. فالشاعر يعكس في فنّه خيالات الأشياء، أو صورها السطحية وهو في ذلك دون مرتبة الفيلسوف، بل دون مرتبة الصانع. و شعراء المآسي يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من الحقيقة[4]. لذلك يرى أنّ الشعر التمثيلي نوع من أنواع التقليد السخيف للظواهر الناقصة لا للحقائق المثالية. و بما أنّ الشعر الغنائي ليس فيه محاكاة، فهو إذن ليس تقليدا عن تقليد، ما يفسّر تفضيله على الشعر التمثيلي. و يؤكّد ذلك قول سقراط مستنكرا: **"أليست المحاكاة بعيدة عن الحقيقة بثلاث درجات ؟"**[5]. ثمّ يشبّه التمثيل والمحاكاة بالتصوير في قوله: **"التصوير و كلّ فنّ تمثيلي لا يحفل بالحقيقة (...) و من الواضح أنّ**

---

1 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 51.

2 – المرجع نفسه، ص 51– 55.

3 – المرجع نفسه، ص 57.

4 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج1، محاورة الجمهورية، ص 444 و ما بعدها.

5 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 60.

الشاعر –التمثيلي– المحاكي لا يسترشد بالمبدأ العاقل في النفس و لا يرضيه بما له من مواهب فنّية ما دام يرغب في كسب رضاء الجمهور و لكنّه يسعى إلى محاكاة الخلق المنفعل المتقلّب (...) و على ذلك يحقّ لنا أن نهاجمه على التّو و أن نضعه في مصافّ المصوّر إذ أنّه يشابهه"[1]. ما يعني أيضا أنّ المحاكاة ليست التقليد المنطبق لموضوعه إنّما صورة مشوّهة عنه.

و أفلاطون **"يبني نظرته للفنّ على دعائم نظرية المثل"**[2]، وهذه المثل لها وجود مستقلّ عن المحسوسات، لكنّنا لا ندرك إلّا أشكالها المحسوسة التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل. فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاسا لعالم الصور الخالصة، عالم الحقيقة المطلقة، والخير والجمال، و هي المقاييس التي يقيس بها الفنّ، نثره و شعره.

و قد اتّسعت هذه النظرية في المحاورات الأفلاطونية لتفسير جميع الموجودات سواء منها الأخلاقية أو الطبيعية، ومعنى هذا أنّ المعرفة بالجزئيات لا تكون صحيحة إلّا إذا توفّرت للإنسان المعرفة بالفكرة العامة المفسّرة للأمثلة الجزئية المحسوسة، وقد عمّم هذه النظرية على مختلف مجالات الوجود، فافترض أنّ هناك مثلا للعناصر الطبيعية الأربعة، ولمركّباتها، وللنباتات والأحياء جميعها[3]، بل ذهب إلى القول بوجود مثل للمصنوعات كالسرير، و التمثال و غيرها . كما أنّ لكلّ التصوّرات الأخلاقية والمعنوية مُثلا خالدة مطلقة لا تتعدّد ولا تتغيّر رغم تغيّر تطبيقاتها وأمثلتها المشاهدة في الواقع، فللعدالة مثال، وللخير مثال، وللجمال مثال. و العلاقة بين الشيء و نموذجه هي علاقة تشابه.

و بناء على ذلك، يجعل أفلاطون الشعراء في ثلاث مراتب: منهم الشاعر المقلّد الذي يبعد عن الحقيقة بدرجتين، و منهم من يتوصّل إلى إدراك الحقيقة بواسطة العقل، فيلتزم بالأخلاق و بكلّ ما هو نافع، و هو الشاعر الذي لا ينفيه من مدينته الفاضلة. ثمّ يذكر نوعا ثالثا من الشعراء، وذلك في محاورة "فايدروس"، و هؤلاء هم الشعراء الذين يصدرون عن ضرب من النشوة و الإلهام العلوي من طرف ربّات الشعر *، **"أولئك الذين تمتلكهم آلهات الشعر والعلوم والفنون والغناء اللواتي استحوذن على الروح المرهفة الطاهرة، ألهمنها بجنون مؤقّت "**[4]، يرقى الشعراء على جناحه إلى السماء. أي أنّ تلك الآلهة هي التي تحدّثنا بألسنتهم، شريطة أن تصادف فيهم نفوسا رقيقة طاهرة تستسلم لنوبات الإلهام التي تتلقّى إثرها قصائد بطولية رائعة. أمّا من يطرق أبواب

1– أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 60.

2 – المرجع نفسه، ص 175.

3 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص30– 32.

*– هنّ تسع بنات لكبير الآلهة عند الإغريق. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص53.

4 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج5، ص15.

الشعر عن غير إلهام، ظنّا منه أنّ مهارته الإنسانية تكفي لأن تجعل منه شاعرا، فلا شكّ أنّ مصيره الفشل، ذلك لأنّ شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين، أي كما قال ابن الأعرابي عن شعر المحدثين أمثال أبي نواس و غيره: **"مثل الريحان يُشَمّ يوما و يذري فيُرمَى به"**[1]. فأفلاطون يستبعد أن يكون الشعر صناعة. حيث أقرّ على لسان أستاذه سقراط أنّ في أشعار هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب أو الملاحة، أو فنّ قيادة العربات أو صيد السمك لا يجيد شرحها المنشد، وإنّما يجيده الطبيب والملّاح و سائق العربة وصائد الأسماك، لأنّ هؤلاء يتكلّمون عن قواعد وفنّ[2]. فمقدرة الشاعر على تأليف الشعر لا تعني مقدرته على شرحه، و كذلك الأمر بالنسبة للراوي، لأنّ للشعر و العلم دربان مختلفان. و الإبداع الشعري المتميّز في نظره، شيء يفوق قدرات الذكاء البشري، لذلك يتّهم الشعراء المتصنّعين باللهو والجهل والغباء إلّا إذا كتبوا عن الفضائل، و ابتعدوا عن الشعر المسرحي المعتمد على التقليد. و بالتالي يمكن القول: إنّ أفلاطون قد أخضع مفهوم الشعر والفنّ للمبدأ النفعي، مؤكّدا على لسان سقراط أنّ: " **الطبيعة الحقيقية للشعر الأصلي كترياق ضدّ السموم**"[3]. حيث طالب في نقده للشعر بمبدأ الالتزام، متجاوزا قضية القديم و الجديد، و متخلّيا عن أساطير أرستوفانيس و واقعيّة يوريبيدس لصالح المثالية الأخلاقية.

إلى جانب نقد الشعر، اهتمّ أفلاطون بنقد النثر، خاصّة الخطابة. و يبدو أنّ مهاجمته لهذا الفنّ في عصره كان بمثابة ردّة فعل لمفهوم الخطابة عند السفسطائيين الذين " **كانوا يلقّنون المرء كيف يستطيع إيهام القضاة في المحاكم، ونوّاب الشعب في المجتمعات السياسية، وكذلك الجماهير بما يرون إيهامهم به من آراء وقضايا عامة. ولذا فقد هاجم السفسطائيين وخطاباتهم في عدد من محاوراته، ومنها : جورجياس و بروتاجوراس** "[4]. ويرى أفلاطون أنّ" **الخطابة أقلّ قيمة من الطهي، فهي ليست فنّا أو هي على الأقل فنّ دنيء كلّ الدناءة بمقارنته لا بالمبارزة، أو بالألعاب الرياضية و إنّما على الأكثر بفنّ الطهي، فالواقع أنّ معلّم الألعاب الرياضية الذي يكوّن ويدرّب الجسم يعرف ما هو خير للجسم، وما ليس بصالح له، أمّا الخطيب الذي يزعم مع ذلك أنّ في قدرته تكوين نفس تلاميذه، فإنّه لا يعرف ما هو خير لهذه النفس**"[5]. و لا شكّ أنّ درجة النّفاق و التلاعب بالكلمات التي بلغها السفسطائيون كانت وراء هذا العداء. لأنّ السفسطائي

---

1 – المرزباني، الموشّح، ص 186. و ابن الأعرابي من علماء اللغة في القرن الثاني للهجرة.

2 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج3، ص 9 – 31.

3 – المصدر نفسه، ج1، الجمهورية، ص 444.

4 – سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي، ص 74، 75.

5 – المرجع نفسه، ص 76.

"إنّما يقول ما لا يعرف، فيفضي به الجهل إلى تكرار عبارات قد تكون مصقولة لكنّها فارغة، فهي نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب وإمّا عن امرئ يعرف ما لا يقول، أي يعرف الحق ويتجاهله، فيمارس على سامعيه نوعا من مقدرته على رياضة الكلام"[1]. و لقد جعل السفسطائي في المرتبة التاسعة، أي ما قبل الأخيرة التي عدّها للمستبدّ، و ذلك في تصنيفه لمراتب الأرواح[2]. فهو في نظر أفلاطون أحد اثنين: إمّا مدّعٍ لا يعرف الحقيقة، أو أنّه يعرفها لكنّه يخفيها و يظهر العكس بهدف التضليل.

و نبذ الفلاسفة اليونانيين لهؤلاء واتّهامهم بأنّهم يلبسون الباطل لباس الحقّ يسقطه العرب على الشعراء، كون الشعر هو الفنّ الأكثر تأثيرا في تلك الفترة التي راجت فيها الترجمة و التأليف في النقد. فعلى الرغم من أنّ الخطابة هي التي تعلّم الناس الخداع والتمويه، إلّا أنّها عند العرب تصدر غالبا من رجال السياسة، و رجال الدين، و بالتالي ليس من السهل نقدهم.

أمّا أفلاطون فإنّه لا يرفض الخطابة رفضا مطلقا، إنّما تحدّث عن الخدع التافهة للإيقاع و ترتيب الأفكار و هو ما كان شائعا في عصره، كما سخر من مراوغات معاصريه من النقاد[3]. أي أنّه مارس النقد الأدبي و نقد النقد، و اهتمّ بالجانب الروحاني من الفنّ، مستوحيا رفضه لخطاب السفسطائيين من موقف الفيلسوف الملتزم أخلاقيا تجّاه المجتمع، و هو يرى الخطابة لازمة لخدمة الحقيقة إذا استطاع الخطيب نقل الأفكار الفلسفية إلى أذهان الجماهير، تلك الأفكار التي قد يعجز الفلاسفة عن تأديتها بأسلوبهم المنطقي الذي يصعب على العامة فهمه. ولذلك جعل أفلاطون الخطابة مادّة من المواد التي تدرس في الأكاديمية التي أنشأها[4]. فهي إذا كالسلاح ذي الحديّن، ما يعني أنّ النقد ليس موجّها للخطابة في حدّ ذاتها، بل للخطيب الذي يستعملها على هواه، فإن صلح صلحت، و إن كانت بطانته خبيثة فكذلك يكون كلامه بصفة عامة، خطابة كان أو غيرها.

و موقفه الأخلاقي هذا من الخطابة و الشعر يشبه موقف الدين الإسلامي الذي يتجلى في موقف الرسول صلّى الله عليه و سلّم، و صحابته الكرام من الشعر، بأنّه لا يحسن منه إلاّ ما وافق الحقّ.

و قد وضع أفلاطون شروطا للخطيب من حيث هيأته و ضرورة مراعاته لمقتضى الحال، **"و إن لم يفهم الخطيب الطبيعة الحقيقية لكلّ شيء، فإنّه لن يكون فنّانا بارعا (...) سيكون فنّه فنّا من نوع مضحك، بل إنّه لن يكون فنّا على الإطلاق "**[5]. أو بعبارة أخرى: يجب أن يعرف

---

1 – سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي، ص 78.

2 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج5، محاورة فيدروس، ص 17.

3 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 120.

4 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان ص61، 62.

5 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج5، محاورة فيدروس، ص 22.

الخطيب إلى من يتوجّه بكلامه. فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة فعلى المرء، لكي يكون قادرا على تلك المهمّة، أن يعرف ما للنفوس من أنواع، وعلى قدر هذه الأنواع تكون أخلاقهم، و لكلّ حالة نفسية نوع خاص من الخطابة. **"و الخطيب الذي يعلّم البلاغة بطريقة علمية، سيوضّح طبيعة ذلك الكائن الذي يوجّه حديثه إليه بشكل خاص "**[1]. و الهدف هو أن يولّد في النفوس نوعا من الإقناع عن طريق المطابقة بين كلامه وطبيعتهم، فإذا أدرك الخطيب هذه المبادئ عرف متى يجب عليه أن يتكلّم و متى يمتنع عن ذلك، و متى يجب أن يكون موجزا، أو مطيلا، ومتى يجعل أسلوبه بسيطا أو معقّدا. وهذا الكلام يتردّد بطريقة تكاد تكون حرفية لدى الجاحظ و في صحيفة بشر بن المعتمر التي أوردها في كتابه البيان و التبيين [2]. و كأنّ العرب لم يكونوا بحاجة لانتظار ترجمة كتابي الشعر والخطابة لأرسطو حتّى يجدوا الآبار التي تروي ظمأهم.

فلقد تحدّث أفلاطون عن كلّ أجزاء الخطابة و عن كيفية تنظيمها، إذ أنّ: **"كلّ خطاب يجب أن يكون منظّما، مثل الكائن الحي، ذا جسم خاص به كما هو، فلا يكون مبتور الرأس، أو القدم، ولكنّه في جسده وأعضائه مؤلّف بحيث تتحقّق الصلة بين كل عضو وآخر، ثم بين الأعضاء جميعا"**[3]. لكنّ أفلاطون، و إن اعتنى بتعليم هذا الفنّ، إلّا أنّه لم يرد أن يكون أداة تمويه كما كان عند السفسطائيين، بل وضع له قواعده الشكلية، كما حدّد له الموضوعات الصالحة ذات الأهداف الأخلاقية التي تخدم الفرد والمجتمع.

ترجمت الكثير من مؤلّفات أفلاطون إلى العربية، حيث يقول عنه ابن أبي أصيبعة إنّه: **"صنّف كتبا كثيرة منها ما بلغنا اسمه ستّة وخمسون كتابا و فيها كتب كبار يكون فيها عدّة مقالات وكتبه يتّصل بعضها ببعض أربعة أربعة يجمعها غرض واحد ويخصّ كل واحد منها غرض خاص يشتمل عليه ذلك الغرض العام ويسمّى كل واحد منها رابوعا وكل رابوع منها يتّصل بالرابوع الذي قبله"**[4]. أي أنّه كان منطقيّا في مؤلفاته، ينظر إلى الأمور في كلّيتها قبل الولوج إلى الجزئيات، و أنّ أعماله تشكّل وحدة متجانسة أدّت إلى ترجمتها تباعا.

أمّا السفسطائيون فقد كانت لهم أيضا جولات نقدية لم يهتموا فيها بالصدق و لا بالأخلاق إنّما انصبّ اهتمامهم على تنميق الكلام بهدف التأثير على الجماهير، و من ذلك ما ينسب لجورجياس الذي رأى أنّ **"أفضل الشعراء التراجيديين – شأنه في ذلك شأن أفضل الرسّامين– هو الشخص الذي يكون تقليده أو محاكاته للحقيقة مقنعا و مخادعا، ثمّ يضيف أنّ الشعراء لا**

---

1 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج5، محاورة فيدروس ، ص 23.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 135، 136 .

3 – سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم، ص 80، 81.

4 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 50، 51.

يهتمّون بتصوير الحقيقة بقدر ما يهتمّون بإدخال البهجة على نفوس السامعين "[1]. و يركّز في نقده على قوّة الكلمة فيقول: **"الكلمة*** **جبّارة في قوّتها، جسدها ضئيل غير مرئيّ لكنّ الأفعال التي تقوم بها أفعال مقدّسة، إنّها قادرة على أن تذهب الخوف، و تقضي على الألم، و تدخل البهجة في النفوس، و تزيد من قدر الشفقة "**[2]. و هكذا ركّزت هذه الفئة على استفزاز مشاعر المتلقّي باتّخاذ اللغة المنمّقة وسيلة لهم في ذلك، و مدركين دورها المقدّس في تطهير النفوس من العواطف السلبية، و زرع البهجة و السعادة في مكانها. و هي الوظيفة التي أسندها أرسطو فيما بعد للشعر المسرحي.

و عرّف جورجياس الشعر بأنّه **" كلمات موزونة تصيب السامعين برعشة من الخوف و الشفقة مصحوبة بالدموع"**[3]. فالفرق الوحيد بينه و بين النثر في التأثير هو الوزن. و كان عالما نحويّا، انتقد هوميروس من هذا الجانب و عابه على مقدّمته التي جاء فيها الدعاء و التضرّع للآلهة في صيغة الأمر. كما عُرف جورجياس **" بمبالغته في الاعتناء بالأسلوب الشعري، والتكلّف الزائد، و الأشكال البيانية المرتبطة باسمه هي المجاز و التشبيهات المتناهية في الجرأة و التورية و الجناس و اللحن و التكرار و استخدام الجمل المتوازنة في الطول و القصر و القول المباشر و التضاد. بالإضافة إلى السجع و الإيقاعات و تناغم القوافي "**[4]. و هذه المميّزات تجعل أسلوبه منمّقا و قريبا من أسلوب الشعر.

و من السفسطائيين أيضا بروتاجوراس الذي قيل إنّه **" درس الأنواع المختلفة للنقاش و أنّه كان يستشهد بأمثلة من الشعراء لإثبات صحّة آرائه و هي عادة إغريقية قديمة "**[5]، ربّما لأنّ الشعر هو الكلام المعجب الذي يضرب به المثل سواء لما يحويه من حكمة، أو لجمال لغته، لأنّ الأمر كان كذلك عند العرب، حيث اتُّخذ وسيلة لتفسير القرآن الكريم و تقعيد اللغة و تثبيت الغريب و الشاذ.

أمّا أرسطو الذي عاش في فترة تراجع المأساة، **" فتختلف فلسفته ذات النزعة العملية التجريبية عن فلسفة أستاذه أفلاطون ذات النزعة الصوفية الغائية "**[6]، لذلك لم يقرن الشعر بعالم المثل، إذ اعتبره محاكاة و إعادة تصوير للطبيعة، لكنّ هذه الأخيرة ليست محاكاة لعالم المثل. و

---

1 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 69.

*– الكلمة: هي اللوجوس باليونانية، وتشير إلى الشكل والمضمون معا، أي اللفظ و الفكرة. المرجع نفسه، ص 71.

2 – المرجع نفسه، ص 71.

3 – المرجع نفسه، ص 72.

4 – المرجع نفسه، ص 68– 70.

5 – المرجع نفسه، ص 68.

6 – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 50.

نقده لم يكن على شكل محاورات مثلما كان الأمر عند أستاذه، إنّما جاءت أعماله على شكل مقالات، و كلّ مقال يتناول موضوعا كاملا.

و تناول الشعر و الشعراء في عدّة مؤلفات، فـممّا ذكره بطليموس: كتاب في الشعراء ثلاث مقالات، و كتاب في صناعة الشعر على مذهب فيثاغورس مقالتان، و كتاب في صناعة الشعر لعلّه كتاب فنّ الشعر. و في فهرست كتب أرسطو كتاب في مسائل من عويص شعر أوميرس في عشرة أجزاء. **" قال بطليموس: فهذه جملة ما شاهدت له من الكتب وقد شاهد غيري كتبا أخر عدة"**[1]، كما نسب إليه كتاب في التوحيد على مذهب سقراط[2]. أمّا أشهرها فكتابيه "الخطابة" و"فن الشعر". في هذين الكتابين شرح أرسطو نظرياته النقدية، خاصّة نظرية المحاكاة، وعرّف الشعر وأقسامه، كما قدّم لنا دراسة عن فنّ الخطابة وحلّل الأفكار الرئيسية التي تعدّ أساسا لها، و حدّد أنواعها الثلاثة: خطابة المحافل، و الخطابة القضائية، و الخطابة السياسية. كما حدّد الموضوعات الهامّة التي يعالجها الخطيب، وكذا الحجج و الأساليب التي يستعملها للإقناع. و تحدّث في الكتاب الثاني عن الشعر وقضاياه، و عن أنواعه و خصائص كل نوع، كما تتبّع أصل نشأته و مراحل تطوّره، و العوامل التي أدّت إلى اختلاف أغراضه. وقد قسّم الشعر إلى ثلاثة أقسام هي: الملحمي، والتمثيلي، والغنائي. وخصّص جزءا كبيرا للمأساة، يتحدث فيه عن أجزائها وعناصرها والغرض منها، و يذكر أوجه التشابه والاختلاف بينها و بين الملحمة، و فرّق بين المأساة التي تصوّر الجوانب السامية من الإنسان، والملهاة التي تصوّر الجوانب الدنيئة، لكنّه خالف أفلاطون في آرائه، و دافع عن الشعراء الذين تمّت مهاجمتهم من قبل، و رأى أنّ للشعر المسرحي أيضا أهدافه.

و بذلك يضع أرسطو القواعد الأساسية للنقد الأدبي. بيد أنّه استبعد الشعر الغنائي من دائرة حديثه عن الشعر وأدخله في الحديث عن فنّ الموسيقى، ولم يصلنا حديثه عن الملهاة لأنّه ضاع في الجزء المفقود من الكتاب[3]، اللهمّ إلاّ إذا كان هناك خلط بين التراجيديا و المأساة، و قصد أنّ التراجيديا تشمل المأساة و الملهاة معا ما دام كلاهما من الفنون التمثيلية الدرامية، و أنّ الالتباس وقع في الترجمة فتمّ الخلط بين المأساة و التراجيديا. لأنّه كثيرا ما نجد هذين المصطلحين استعملا كمترادفين، و أحيانا نجد الأوّل جزءا من الثاني.

و اختلف أرسطو عن أستاذه أيضا فيما يخصّ الخطابة، حيث**"يكشف عن المعرفة المحدودة اللازمة بالنسبة للخطيب و الشخص الذي يتولى المناصب العامة "**[4]. فلم يشترط في الخطيب

---

1 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 69.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوى، ص 39.

4 – عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 122.

الثقافة الواسعة، إنّما مال نحو التخصّص، فلكلّ مجاله الذي يبرع فيه و القدر اللازم له من الثقافة. و الأمر كذلك في الشعر، حيث رأى أنّ الشاعر لا يلام إذا أخطأ في أمر من أمور الصناعات الأخرى أو الأمور العلمية[1]، فالمهمّ أن يتقن الجانب الفنّي من الصناعة الشعرية.

كما أقرّ أنّ جميع الفنون تقوم على المحاكاة، مردّدا المبدأ نفسه الذي سنّه أفلاطون على لسان سقراط، و هو أنّ هوميروس نادرا ما تحدّث بلسانه، لأنّه لا يكون في هذه الحال محاكيا بل مشخّصا، لكنّه غالبا ما يتحدّث على لسان شخصيات قصصه فيكون حينها فقط محاكيا[2]. ما يعني أنّهما لم يختلفا من حيث مفهوم المحاكاة على أنّها تمثيل، إنّما الاختلاف في قيمتها، لأنّ أرسطو خلّص الشعر من ضرورة التزامه بالحقيقة المطلقة، و برّر لجوءه إلى الخيال. و انتهج نهجا منطقيا ينطلق فيه من الكلّ قبل الولوج إلى الجزئيات. هذا ما نلاحظه في كلّ أعماله، بدءا من تقسيمه للقول إلى خمسة أنواع: البرهاني، والجدلي، والخطابي، و السفسطائي، و الشعري، ثمّ تحديده لكلّ قسم موضوعا في كتاب مستقّل. و جاء عمله تنظيرا أكثر منه تطبيقا، إذ يرسم فيه الحدود والقواعد لأنّ ظروف عصره استدعت ذلك. فالأدباء و شعراء المآسي بصفة خاصّة، كانوا بحاجة لمراجعة طريقة كتابتهم. و لعلّها أوّل محاولة في التاريخ لوضع نظرية للنقد الأدبي.

بلغ تعظيم العرب لأرسطو أن وصفوه بأفضل الصفات ، كما نسب إليه أنّه كفر بالأصنام، و على عكس ما قال الجاحظ بأنّه " **بكيّ اللسان، غير موصوف بالبيان، مع علمه بتمييز الكلام و تفصيله و معانيه، و بخصائصه** "[3]، فإنّ المسعودي روى أنّ ابن جلجل قال في كتابه عن أرسطوطاليس: **"أنّه كان فيلسوف الروم و عالمها و جهبذها و نحريرها وخطيبها وطبيبها"**[4]، كما رُوي في دفاعه عن الفنون " **أنّ قوما من الحكماء أزروا بعلم البلغاء واللغويين والنحويين وعنّفوا المتشاغلين به و منهم أبيقورس و فيثاغورس وزعموا أنّه لا يحتاج إلى علمهم في شيء من الحكمة لأنّ النحويّين معلّمي الصبيان والشعراء أصحاب أباطيل و كذب، والبلغاء أصحاب تمحّل ومحاباة و مراء، فلمّا بلغ أرسطوطاليس ذلك أدركته الحفيظة لهم فناضل عن النحويّين و البلغاء و الشعراء و احتجّ منهم و قال أنّه لا غنى للحكمة عن علمهم لأنّ المنطق أداة لعلمهم. و قال إنّ فضل الإنسان على البهائم بالمنطق فأحقّهم بالأنسية أبلغهم في منطقه و أوصلهم إلى عبارة ذات نفسه و أوضعهم لمنطقه في موضعه وأحسنهم اختيارا لأوجزه وأعذبه، ولأنّ الحكمة أشرف الأشياء فينبغي أن تكون العبارة عنها بأحكم المنطق وأفصح اللهجة وأوجز اللفظ الأبعد عن**

---

1 – أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوى، ص 39.

2 – المصدر نفسه، ص 48، 49.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3، ص 27.

4 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 54.

الدَّخَل والزلل وسماجة المنطق وقبح اللكنة والعيّ. فإنّ ذلك يذهب بنور الحكمة ويقطع عن الأداء ويقصر عن الحاجة ويلبِس على المستمع ويفسد المعاني ويورث الشبهة"[1].

بلغت مؤلّفاته من الشهرة ما جعلها تخترق الآفاق، و لقد قال القاضي أبو القاسم صاعد بن أحمد بن صاعد في كتاب التعريف بطبقات الأمم: **"إنّ أرسطوطاليس انتهت إليه فلسفة اليونانيين وهو خاتم حكمائهم وسيّد علمائهم وهو أوّل من خلّص صناعة البرهان من سائر الصناعات المنطقية وصوّرها بالأشكال الثلاثة وجعلها آلة للعلوم النظرية حتى لقّب بصاحب المنطق"**[2].

يقصد بالأشكال الثلاثة الكتب الفلسفية التي تشمل العلوم التعليمية، و العلوم الطبيعية، و العلوم الإلهية. إضافة إلى كتب المنطق التي لم يُسبق إليها، حيث قال أرسطو في آخر كتاب السفسطة: **"و أمّا صناعة المنطق وبناء السلوجسموس** (القياس) **فلم نجد لها فيما خلا أصلا متقدّما نبني عليه (...) فمن عسى أن ترِد عليه هذه الصناعة بعدنا فليغتفر خللا إن وجده فيها "**[3]. و من النقّاد العرب من أخذ هذا الكلام و جعله سنّة يبتدئ بها مؤلّفاته، على غرار ما فعل قدامة بن جعفر في مقدّمة كتابه "نقد الشعر"، و ابن الأثير في مقدّمة "المثل السائر".

و ترتيب كتب أرسطو حسب إسحاق بن حنين هو: المنطقيات، الطبيعيات، الإلهيات، الخلقيات. أمّا كتبه المنطقية فثمانية كتب و هي: **" قاطيغورياس معناه المقولات، باري إرمانياس معناه العبارة، أنالوطيقا معناه تحليل القياس، أبودقطيقا و هو أنالوطيقا الثاني معناه البرهان، طوبيقا معناه الجدل، سوفسطيقا معناه المغالطين، ريطوريقا معناه الخطابة، أبوطيقا و يقال بوطيقا معناه الشعر "**[4]. و لقد أطلق على مجموعة مؤلّفاته المنطقية اسم: "الأرجانون" و معناها "الآلة" المستعملة في علوم الفلسفة، وجعلها العرب ثمانية كتب، حيث ضمّوا إليها كتابي: "فنّ الشعر" و "الخطابة"، نقلا عن المدرسة الإسكندرية. و أضاف إليها بعضهم كتاب إيساغوجي* لفورفوريوس. أمّا أندرونيكوس الروديسي الذي تولّى رئاسة مدرسة المَشّائين الأرسطية في أثينا عام 70 ق.م، و الذي قام بتحقيق أعمال أرسطو في تلك المرحلة، فاختلف معهم بتصنيفه للمؤلفات الفنّية على حدة، و منها كتابي: فنّ الشعر، و الخطابة، إلى جانب مدوّنات تسجيلية عن العروض

---

1 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 56.

2 – المصدر نفسه، ص 57.

3 – المصدر نفسه، ص 58.

4 – ابن النديم، الفهرست، ص 347.

* – إيساغوجي: في المدخل إلى الكتب المنطقية، نسبه ابن النديم لفورفوريوس الصوري، و هو من مفسّري كتب أرسطو. الفهرست، ص 354.

الدرامية، و عن الفائزين بالمسابقات الشعرية، و ملاحظات حول المشكلة الهوميرية، و أخرى حول الشعر بصفة عامة[1].

كلّ هذه الكتب تمّ تناولها بالتفسير من طرف من جاء بعد أرسطو، منهم الفيلسوف أمونيوس، و له كتاب يحمل عنوان "حجة أرسطوطاليس في التوحيد"، و منهم الإسكندر الأفروديسي، و ثامسطيوس، و نيقولاوس، و غيرهم [2]. هذا قبل أن يتناولها كلّ من الفرس و السريان و العرب بالترجمة و الشرح و التلخيص.

و كنتيجة للتأمّل في النقد اليوناني تمّ التوصّل إلى أنّه مرّ بعدّة مراحل عرف خلالها النقد الذوقي الذي مارسه الرواة و الشعراء، و النقد اللغوي الذي ساد بصفة خاصة مع السفسطائيين، ثمّ النقد الفلسفي المبنيّ على النظرية الأخلاقية، و أخيرا النقد الفنّي النظري. و طوال هذه المسيرة نشأت العديد من القضايا النقدية، و لعلّ أوّلها قضية الانتحال التي تولّدت عنها المشكلة الهوميرية، و تليها قضية الصراع بين القديم و الجديد التي شملت مختلف الجوانب الشكلية و الموضوعية التي كان الشعراء مطالبين بالالتزام بها من أجل الحفاظ على عمود شعرهم. ثمّ ينصبّ الاهتمام بشكل ملفت للنظر على قضية اللغة و الفكر. و مع ازدهار الفلسفة يتعمّق البحث أكثر ليشمل جواهر الأشياء، فيتمّ التركيز على أسباب الإبداع، و وظيفة الشعر، و علاقته بالواقع، و قضايا أخرى ثانوية تعرّضت لكلّ جزئيات الأعمال الفنية، متناولة إيّاها تطبيقا و تنظيرا.

و الشيء الملفت للانتباه هو تشابه هذه القضايا مع قضايا النقد العربي القديم حتى في تسلسلها الزمني.

1 – أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، ط1، القاهرة، 1983 17، 18.

2 – ابن النديم، الفهرست، ص 353– 354.

III. المبحث الثالث: تلقي الفكر اليوناني و الموقف من مسألة التأثر

لقد مدّت التّرجمة جسورا بين الأمم لا سبيل إلى نسفها و لا إلى تجاهلها، و لم يقف جدار اللّغة حاجزا بين التقاء الشعوب و احتكاك الثقافات و تلاقحها، بل كانت فترات الترجمة دائما المحطّات التي تحدث فيها الطفرات العلمية و الأدبية، و التاريخ قد برهن على ذلك.

و قد رأينا كيف اتّسع التأثير و التأثّر بين الأقطاب الأوروبية في القرن 18 للميلاد عندما كثرت الترجمات بين آدابها، و كيف أنّ المقارنة بين القصص و الأساطير كشفت عن الصّفات المشتركة بين الآداب[1]. ثم كيف تطوّر الأدب العربي الحديث بعد التأثّر بالتيار الرومانسي و غيره من المذاهب الغربية، و كيف سار النقد العربي الحديث على خطى كلّ جديد طرأ على الساحة النقدية الغربية. إنّما كما قال فاليري في كتابه "بيشوا- روسو" عام 1967: **"صُنِع النمر من الخروف المهضوم "**[2]. و لقد شاع استخدام مصطلح "علاقات" بتأثير من المدرسة الأمريكية المقارنة، لتأخذ الأمور بعدا جديدا يتمثّل في التناصّية أو الحوارية التي ركّزت على النصوص بدل اتّهام أصحابها، و نُظر إلى كلّ نصّ على أنّه امتصاص و تحويل لنصّ أو نصوص أخرى تتفاوت نسبة وجودها فيه[3]. فإمّا أن يحتفظ بها كشاهد، أو يلغيها، أو يفسّرها و يتوسّع فيها، فتصبح بذلك إعادة خلق، إن لم نقل خلقا جديدا لمفاهيم و مضامين النصوص الأولى.

أمّا عملية التقليد فتعني التقبّل و التمثّل الواعي لجوانب معيّنة من النصوص الأجنبية، بيد أنّ هذه العملية تحدّ من الممارسة الإبداعية للمقلّد [4]، على الرغم من أنّها تضيف للجانب المتأثّر أشياء جديدة تثريه. ثمّ إنّ جميع الثقافات- على حدّ قول إدوارد سعيد- **" متشابكة الواحدة مع الأخرى، و لا وجود لثقافة متفردة و مصفّاة "**[5]. و بالتالي تصبح مسألة الأصالة في الأعمال الإبداعية من الأمور الواهية لأنّ المبدع لا يستطيع أن يترك جانبا كلّ ما قيل لينطلق من الصفر، فلا مفرّ من الاستفادة من التراث، سواء أكان محلّيا أو أجنبيا.

---

1 – دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص13.

2 – المرجع نفسه، ص 14.

3 – المرجع نفسه، ص 28.

4 – المرجع نفسه، ص 19.

5 – إدوارد سعيد، الثقافة و الامبريالية، ص 5. ضمن: ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، حركة الترجمة اليونانية- العربية في بغداد والمجتمع العباسي المبكر(القرن الثاني- القرن الرابع هـ/القرن الثامن- القرن العاشر م)، تر: نقولا زيادة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2003، ص6.

و ما حدث مع العرب منذ القرن الأوّل للهجرة هو أنّ الفتوحات الإسلامية شملت بلاد الشام ومصر والمغرب التي كانت تحت نفوذ البيزنطيين، كما شملت العراق واليمن اللتّين كانتا تحت نفوذ الفرس، و كانت قبلها مصر و منطقة الهلال الخصيب– قلب الحضارات القديمة– قد تعرّضتا للاحتلال من طرف الإسكندر الأكبر في القرن الثالث قبل الميلاد، فظلّت الثقافة اليونانية مبثوثة **"من إديسّا (الرُهى) و قنّسرين في الغرب عبر نصيبين و الموصل في شمال أرض الرافدين حتّى جُنديسابر في عمق أرض فارس "**[1]. و ازدادت الدولة الإسلامية اتّساعا لتمتدّ من حدود الصين و أواسط الهند شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن المحيط الهندي والقرن الأفريقي جنوبا إلى بلاد الترك و الخزر* و الروم و الصقالبة(السّلافيين) شمالا[2]. فإذا كانت تلك المناطق قبل أن يتمّ ضمّها سياسيا و إداريا إلى الدولة الإسلامية تقطنها أجناس بشرية ذات ثقافات متعدّدة و لغات مختلفة، منها اليونانية، فإنّ ذلك قد يؤدّي حتما إلى التداخل الثقافي و التبادل الفكري، كما ييسّر للعربي الاطّلاع على النتاج المعرفي الذي تحويه تلك اللغات قبل بداية الترجمة، إذ **" كانت اللغة اليونانية شائعة الاستعمال في سورية و فلسطين كأنّها اللغة الوطنية "**[3]، كما كانت لغة الإدارة في دمشق حتّى إصلاحات عبد الملك (حكم 65–86هـ)، حيث دعتهم الضرورة للاحتفاظ بالعديد من كبار الموظّفين و الكتّاب الناطقين باليونانية، منهم سرجون بن منصور الرومي، و كان على رأس الديوان الذي طلب عبد الملك منه أن يترجمه إلى العربية إلّا أنّه تقاعس في ذلك، و نُقل الديوان في زمن هشام بن عبد الملك، نقله أبو ثابت سليمان بن سعد الذي كان على كتابة الرسائل، و قيل نقله أيام عبد الملك[4]. و لمّا كانت الطبقة المفكرة المتكوّنة من عمّال الديوان و كتّاب الخلفاء من الأعاجم، و كان المنطلق من اللغة اليونانية، فلا عجب أن ينتقل الأمويّون بعد ترجمة الدواوين، إلى ترجمة العلوم المختلفة من أجل بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية.

وكانت بالمنطقة مدارس يشرف عليها رهبان اليعاقبة، و النساطرة **الذين** برعوا في تعلّم اللغات، و في ذلك يقول أحمد أمين في كتابه ضحى الإسلام: **" كان للسريان فيما بين النهرين نحو خمسين مدرسة تُعلَّم فيها العلوم السريانية واليونانية، وكانت هذه المدارس تتبعها**

1– ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 47.

*– الخزر: جماعة آسيوية سيطرت على جنوبي الفولجا وشمالي القوقاز أواسط ق7م. الموسوعة العربية الحرّة.

2– خلف محمد جراد، التفاعل الثقافي والحضاري في العصر العباسي، مجلة التراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 80، جويلية 2000، ص 119.

3– ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 52.

4– ابن النديم، الفهرست، ص339.

مكتبات"[1]. فإلى جانب اللغة اليونانية كانت السريانية التي سبق و أن ترجمت إليها العديد من المؤلّفات اليونانية سائدة بالمنطقة. وكانت –غالبا– بمثابة همزة وصل بين اللغتين، اليونانية والعربية، حيث مرّت عبرها الكثير من الكتب اليونانية المترجمة بواسطة نصارى الشام الذين كانوا قد ترجموا من قبل بعض تراثهم الديني إلى السريانية، ثم من السريانية إلى العربية.

و تأثّر المتكلّمون، وخاصّة المعتزلة، بمذهب الأفلاطونية المحدثة الذي أسّسه في الإسكندرية أَمُنيُوس سكاسْ (ت 242م) الذي حاول التوفيق بين تعاليم أفلاطون وأرسطو، و يعّد تلميذه أفلوطين منظّم هذا المذهب، و قد ألّف مجموعة كتب عرفت بالتُسوعات، وتفرّع مذهبه إلى فروع كثيرة فكان منه فرع في الإسكندرية و فرع في الشام و آخر في أثينا [2]. و الشام كانت العاصمة الأولى للدولة الأموية، و بالتالي كان ذلك الموروث الثقافي في متناولهم.

و قبل ذلك، لمّا انتصرت النصرانية في أثينا وجاء جوستنيان وأغلق مدارس الفلسفة واضطهد الفلاسفة، فرّ سبعة منهم إلى فارس و استقبلهم كسرى أنوشروان واحتفى بهم وأنزلهم منزلا كريما[3].

وقام السرياليون بنشر الثقافة اليونانية عن طريق الترجمة إلى لغتهم، و هي إحدى اللغات الآرامية التي انتشرت في بلاد ما بين النهرين و ما جاورها، و من أشهرهم حنين بن إسحاق. و من هذا نفهم أنّ الثقافة اليونانية كانت منتشرة في المدارس بالعراق والشام والإسكندرية، و أنّ هذه المدارس أصبحت تحت حكم المسلمين، فكان من نتائج امتزاجهم أن تزاوجت الثقافة الإسلامية بالثقافات الأخرى. ومن أشهر من تعلّم على أيديهم خالد بن يزيد بن معاوية [4]. ما يعني أيضا أنّ العرب لم يستوردوا الثقافة اليونانية بل كانت مبثوثة هناك قبل الإسلام. فكيف يدّعي مدّع أنّ الثقافة العربية قامت بمعزل عن التأثير والتأثر بالثقافات الأخرى وأنّها لم تكن وليدة الاختلاط والتمازج؟ **"إذا فمن الخطأ البيّن الفكرة الشائعة أنّ العرب و المسلمين جميعا كانوا بمعزل عمّا حولهم من الثقافات و الأديان إلى العصر العباسي و أنّ آراءهم و آدابهم و علومهم نبتت وحدها من عقول عربية من غير أن تغذّى بغيرها"**[5]، فلا يعدّ عيبا أن ينهل العربي من ثقافات الغير، ما دام متعطّشا للعلم، ولديه كلّ المؤهلات العلمية التي تجعله قادرا على الاستيعاب و الاستفادة ممّا ينقله،

1– محمد زهير الباب، تأثير الحضارتين و اللغتين، اليونانية و السريانية، في العلوم العربية، مجلة التراث العربي، دمشق، العددان: 71، 72، السنة 18، جويلية، 1998.

2 – أحمد أمين، فجر الإسلام، ص 128.

3 – المرجع نفسه، ص 129.

4 – المرجع نفسه، ص 130.

5 – المرجع نفسه، ص 134.

والإضافة إليه، لأنّ هذا بالذات هو ما اشترطه النقّاد العرب في أخذ الشعراء المتأخّرين عن المتقدّمين، أي الزيادة في المعاني بما يحسّنها حتّى يتفادوا الاتّهام بالسرقة الشعرية.

و كانت الترجمة من اليونانية إلى العربية قد بدأت قبل قيام الدولة العباسة، أي أنّها " **تمّت أيّام الدولة الأموية و شملت شؤون الإدارة و الديوان** "[1]. كمرحلة أوّلية، و فيما يخصّ الترجمات من اليونانية إلى الفِهلوية، و من الفِهلوية إلى العربية فإنّها ارتبطت بالأدب و الثقافة على نحو عام و بالفلسفة و المنطق، و بدأت هي الأخرى في العصر الأموي [2]. و كذلك في مجال العلوم، بدأت الترجمة في عهد مبكّر أيضا، حيث كان خالد بن يزيد بن معاوية أوّل من ترجمت له كتب الطبّ والنجوم و الكيمياء. و هناك رواية أخرى تقول إنّه أحظر الفلاسفة من مصر و طلب منهم ترجمة كتب في الصنعة من اللسان اليوناني و القبطي، و ذلك قبل تعريب الديوان[3].

أمّا الرجوع إلى الأصل للترجمة من اليونانية مباشرة فتمّ في القرن الرابع الهجري، من طرف حنين بن إسحق * ومدرسته. و قد كان لأصحاب الثقافتين أهمية كبيرة في إثراء الحضارة العربية الإسلامية بنقل ثقافات الأمم المجاورة، وكانوا حتى القرن السابع الميلادي يستكملون ترجمة الكتاب المقدّس. و كانت الفرقة المسيحية منهم قد استعانت بالفلسفة اليونانية من قبل وبخاصة منطق أرسطو فنقلوا هذه الكتب إلى لغتهم وألّفوا لها الشروح[4]. و ممّا نقلوه: الكتب الثلاثة الأولى من مجموعة الأورجانون[5].

1- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية ، ص17، 18.

2 - المرجع نفسه، ص 67.

3 - ابن النديم، الفهرست ص 338.

* - يروى ابن أبي أصيبعة أنّ "**حذّاق الترجمة في الإسلام أربعة: حنين بن إسحق، و يعقوب بن إسحق الكندي، و ثابت بن قرّة الحرّاني، و عمر بن الفرخان الطبري** ". عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 207. وكان حنين بن إسحق عالما باللغات الأربع، غريبها ومستعملها: العربية والسريانية واليونانية والفارسية، و نقْله في غاية الجودة، و يلحق به في ذلك ابنه إسحق. أرسطو، المنطق، تح: عبد الرحمن بدوي، ط 1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1980، ج 1، من مقدمة المحقق، ص 8، و ص 116 ،117.

4 - كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، مقدمة المحقّق، ص 166- 176.

5 - ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 60.

و لمّا وصل العباسيون إلى الحكم اعتمدوا في تسيير أمور الإدارة على الفرس و العرب المسيحيين و الآراميين المحلّيين الذين تبنّوا الثقافة الهيلينية * دون أن يرافقها خصومة ضدّ الفكر اليوناني الوثني على عكس مسيحيّي دمشق[1]. فإذا ما علمنا أنّ منطقة الشام و العراق لم تكن ذات ثقافة عربية أصيلة، إنّما عُرّبت في القرن الثاني الهجري، فلا شكّ أنّ ما حدث بعد ذلك هو تعلّم العربية و اتّخاذها وسيلة للكتابة و وعاء جديدا لثقافاتهم الأصلية.

و يكفي إلقاء نظرة على أسماء العلماء والكتّاب والشعراء الذين برزوا في تلك الفترة لإدراك ذلك. فمن هؤلاء: أبو حنيفة في الشريعة، وسيبويه في النحو، وابن المقفع وعبد الحميد في صناعة الكتابة، و بشار و أبو نواس في الشعر، و غيرهم كثيرون. حتّى أصبح " **العربي خالص الدم في بغداد (عاصمة العباسيين) نادرا، فالكثرة الكثيرة من أبناء العرب كانت أمّهاتهم من السنديات أو الفارسيات أو الحبشيات أو التركيات ، و كذلك الشأن في الخلفاء أنفسهم**"[2]. كما كان من العرب من أصبح يتقن اللغات الأخرى، كالأصمعي الذي اشتهر بإتقانه للفارسية[3]. و من نتائج هذه الفتوح في العقود الأولى من الفترة العباسية: " **إدخال صناعة الورق إلى العالم الإسلامي على يد أسرى صينيين**"[4]. الأمر الذي أدّى إلى بروز حركة التأليف، و الرغبة في الاطّلاع على ما ألّفه الآخر. وبذلك اتّسعت العربية بفضل هذا الاحتكاك الثقافي الواسع لتشمل مختلف العلوم.

و يختلف المؤرخون في بداية الترجمة، فيرى بعضهم أنّها نشطت أواسط القرن الثاني للهجرة، أيّام حكم المنصور (136-158هـ) في الفلك والتنجيم، حيث قرّب المنجّمين وعمل بأحكام النجوم. و تتعدّد الروايات حول رعاية المنصور للترجمة، فيورد المسعودي في "مروج الذهب و معادن الجواهر" "**أنّه كان أوّل خليفة ترجمت له الكتب من اللغة العجمية إلى اللغة العربية، منها كتاب كليلة و دمنة و كتاب السّند هند، و ترجمت له كتب أرسطو من المنطقيات و غيرها(...) و سائر الكتب القديمة من اليونانية و الرومية و الفهلوية و الفارسية والسريانية، و أخرجت إلى الناس،**

---

* - الهيلينية: يقصد بها العصر اليوناني المتأخّر الذي ألّفت فيه أغلب النصوص المترجمة. عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، دراسات و نصوص غير منشورة، ط 2، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978، ص9.

1- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 56.

2- خلف محمد جراد، التفاعل الثقافي والحضاري في العصر العباسي، مجلة التراث العربي، العدد 80. ص119.

3 - المرجع نفسه، ص 121.

4- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 43- 46.

فنظروا فيها و تعلّقوا إلى علمها "[1]. و كانت سياسة المنصور تهدف إلى القضاء على خصومه واحتواء أيديولوجياتهم، حيث رأى " **أنّ دولته ذات مجد مؤثّل فهي خليفة جميع الإمبراطوريات والدول التي قامت في العراق و فارس منذ أيام البابليين القدماء "**[2]. و ممّن ترجم للمنصور كتبا كثيرة: الطبيب جورجيوس بن جبرائيل. و كان أوّل من نقل الكتب الطبية، و ذلك في النصف الأوّل من القرن الثاني للهجرة [3]. ثمّ عبد الله بن المقفع الذي كان كاتب أبي جعفر المنصور، و كان فارسيّا، **"ترجم من كتب أرسطوطاليس كتاب قاطيغورياس و كتاب باريمينياس و كتاب أنالوطيقا، و ترجم مع ذلك كتاب المدخل إلى المنطق المعروف بإيساغوجي لفورفوريوس الصوري، و عبارته في الترجمة عبارة سهلة قريبة المأخذ "**[4]. و هذه الكتب هي على الترتيب: كتاب المقولات، و كتاب العبارة، و كتاب البرهان.

أمّا المهدي (ت 169هـ) ابن المنصور و خليفته، فاستعمل المناقشة و الجدل للدفاع عن الإسلام ضدّ الأديان الأخرى، لأنّ علم الكلام كان قد نشأ منذ القرن الأوّل الهجري، في مسائل مثل قضية الوراثة و العلاقة بين القيادة والعقيدة و قضية الكفر الملازمة لذلك [5]، ليتطور بعد ذلك إلى موضوعات مجرّدة و مجادلات ضدّ الفرق الدينية و منه الحاجة إلى ترجمة أعمال أرسطو، و الردّ على الزنادقة و الملحدين الذين كثروا في عهده، خاصة بعد ترجمة كتب المذاهب الملحدة كالمانوية و الديصانية و المرقيونية ممّا نقله ابن المقفع و غيره، من الفارسية و الفهلوية إلى العربية، و ما صنّفه حمّاد عجرد و يحيى بن زياد و مطيع بن إياس تأييدا لتلك المذاهب [6]. فكثر بذلك الزنادقة و ظهرت آرائهم في الناس. و هكذا دعت الحاجة إلى ترجمة الكتب الأرسطية الأخرى لاستخدامها في المناظرات، و منها كتاب الطبيعيات، و له ما لا يقل عن أربعة ترجمات بالإضافة إلى ترجمة شروحه اليونانية. ثمّ أمر المهدي المتكلّمين بتصنيف الكتب للرّد عليهم، " **فوُضع عدد ضخم و هائل من الرسائل في المناظرة و التفسير بالعربية خلال فترة حركة الترجمة، لدحض الأديان و**

1- المسعودي، "مروج الذهب و معادن الجواهر، الفقرات: 3446، و 3444، و 3458. ضمن: ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ص 72- 85. و ينظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج1، ص 205. و ابن النديم، الفهرست، ص 340، 341.

2- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص19.

3- ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 133.

4- المصدر نفسه، ج 1، ص 307.

5- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 132، 133.

6 - عبد الرحمن بدوي، التراث اليوناني في الثقافة الإسلامية، ص 101- 120. ضمن: ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 119. والمقولات كتاب يعلّم الجدل، وهو فنّ المحاجّاة على قواعد منتظمة.

المذاهب المختلفة"[1]. ففي مثل هذا الجوّ كانت الحاجة ماسّة إلى إتقان فنّ الجدل لذلك تمّ اللجوء إلى ترجمة كتاب المقولات لأرسطو إلى العربية، و قد " **تمّت الترجمة عبر وساطة سريانية و لكن مع العودة إلى اليونانية، حول سنة 166هـ، و قد تمّ ذلك على يد البطريرك النسطوري طيماثاوس الأوّل بمساعدة ابن نوح، كاتب حاكم الموصل(...) ثمّ نقل الكتاب ثانية، بعد نحو قرن من الزمان، وقد تمّ ذلك هذه المرّة عن الأصل اليوناني مباشرة على يد أبي عثمان الدمشقي. و فيما يقرب من الخمسين سنة بعد ذلك نقل مرة أخرى على يد يحيى بن عدي (ت 364هـ) عن نسخة سريانية سابقة قام بها ابن حنين** "[2]. و هذه الحاجة إلى معرفة أساليب الجدل و المناقشة دعت إلى ترجمة كتب أخرى منها كتاب الطبيعة لأرسطو. و يعزو ابن النديم أقدم ترجمة لهذا الكتاب إلى شخص يدعى سلاّم بن الأبرص، أحد المترجمين الأوائل في أيام البرامكة، أي بين سنتي 133– 188هـ. تلا تلك الترجمة ما لا يقل عن ثلاث ترجمات أخرى[3].

ثمّ نشطت حركة الترجمة في عهد هارون الرشيد (170–193هـ) و وزرائه البرامكة نشاطا واسعا، حيث كان لهؤلاء فضل عظيم في إذكاء هذه الحركة. فقد شجّعوا بكلّ ما استطاعوا نقل الذخائر النفيسة إلى العربية من اللاتينية واليونانية والفارسية والهندية[4]، وشمل نقلهم صحيفة طويلة في قواعد البلاغة سجّلها الجاحظ في بيانه[5]. كما قام هشام بن الحكم، و هو واحد من الذين شاركوا في مناقشات حلقة أهل الفكر في البلاط البرمكي بين سنتي 170– 179 للهجرة، بالردّ على أرسطو في رأيه في الله، و كذلك فعل النظّام حول موضوع الفلسفة الطبيعية[6].

و يعود الفضل للرشيد في إنشاء مكتبة ضخمة سمّيت "بيت الحكمة" اقتداء باليونان *، والتي أصبح لها دور كبير في ازدهار حركة الترجمة في ذلك العصر، ثمّ قلّد يوحنا بن ماسويه السرياني المسيحيّ المذهب " **ترجمة الكتب القديمة ممّا وجد بأنقرة و عمّورية و سائر بلاد الروم، حين سباها المسلمون، و وضعه أمينا على الترجمة، و خدم هارون و الأمين و المأمون** "[7]. و لم

1– ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 125–137.

2 – ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 119، ص 129.

3 – المرجع نفسه ، ص 137.

4 – ابن النديم، الفهرست، ص 341، 342، ص382، ص421.

5 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 92.

6 – ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 138.

*– قال حنين بن إسحق في كتاب نوادر الفلاسفة: "**اتّخذ روفسطانس الملك بيتا للحكمة وفرشه لابنه نطافورس**". ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 61، 62.

7 – المصدر نفسه، ج 1، ص 173.

تكن تلك المؤلّفات علمية خالصة، بل كانت تحمل في طيّاتها أفكارا حول الفنون المختلفة، من ذلك ما يتعلّق بالشعر.

و لمّا أزاح الرشيد البرامكة عن السلطة في بغداد سنة 187 هـ، تراجع نفوذهم فتراجعت مع ذلك الثقافة الفارسية. ثمّ توفي سنة 193هـ، و قُتل الأمين 198هـ، فدخل المأمون بغداد من مرْوْ سنة 204 هـ بعد حرب أهلية دامية، فرفض الخضوع للفقهاء، بل اعتمدت سياسته على تفسير فردي للإسلام، يكون فيه الخليفة هو صاحب القول الفصل في العقيدة، حيث فرض المحنة " **التي كان قوامها القول بخلق القرآن** "[1]. و نظرا لاهتمامه الكبير بالترجمة نسبت بدايتها إليه من طرف الكثيرين، و طغت هذه الفكرة المشوّهة على التاريخ العربي و الدراسات الحديثة، و ذلك لأنّه جالس المتكلّمين و قرّب إليه كثيرا من الجدليّين المبرّزين و المناظرين كأبي الهذيل العلاّف، و أبي إسحق إبراهيم بن سيّار النظام، و غيرهما. و ألزم مجلسه الفقهاء و أهل المعرفة من الأدباء، و اهتمّ كأسلافه بالتنجيم و دراسة كتب القدماء[2].

و في عهده أصبحت حركة الترجمة اجتماعية فكرية شارك فيها كلّ من أمكنه ذلك من سكان بغداد و غيرها من المدن. حركة " **تعادل في أهميتها أثينا بركليس، أو النهضة الإيطالية، أو الثورة العلمية في القرنين السادس عسر و السابع عشر** "[3]. و قد تمّ دعمها بتخصيص مبالغ مالية ضخمة[4]، "**و تمّت متابعتها على أساس منهجية بحث صارمة و ضبط فيلولوجي دقيق، على أيدي حنين بن إسحق و زملائه عبر أجيال** "[5]. ولعلّ من مآثر المأمون في هذا المجال استغلاله لظروف السلم بعد الحرب ضدّ الروم، في سبيل تحقيق بغيته المنشودة والحصول على أكبر قدر مما خلّفه اليونان من كتب في مختلف المجالات. و ارتبط ذلك بحلمه، حيث قال إنّه رأى أرسطو في المنام، و جرى بينهما حوار شمل عدّة موضوعات منها حُسن الكلام، و التوحيد. "**و قال قوم: إنّ هذا الكلام وُجد في كتبه**"[6]. يعني في كتب أرسطو. و قيل "**إنّ المأمون كان بينه و بين و ملك الروم مراسلات، و قد استظهر عليه المأمون كتب إلى ملك الروم يسأله إنفاذ ما**

1- المسعودي، مروج الذهب، الفقرة 3453. ضمن: ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 141- 147.

2 - ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 145.

3 - المرجع نفسه، ص39.

4 - شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في النثر العربي، ط 12، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 173.

5 - ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص31.

6 - جمال الدين بن نباتة، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، عمّان، الأردن، د.ت، ص 213. و ينظر: ابن النديم، الفهرست، ص 339.

من مختار من العلوم القديمة المخزونة المدّخرة ببلد الروم، فأجاب إلى ذلك بعد امتناع، فأخرج المأمون لذلك جماعة منهم الحجّاج بن مطر و ابن البطريق و سَلَما صاحب بيت الحكمة وغيرهم، فأخذوا ممّا وجدوا ما اختاروا، فلمّا حملوه إليه أمرهم بنقله، فنقل"[1]. و بعد هذه الغنيمة التي تحصّل عليها من عند الرومان، جمع المترجمين ممّن كانوا يتقنون اللغتين اليونانية والعربية أو السريانية والعربية فعهد إليهم بالترجمة وأجزل لهم العطاء. و أؤتمن حُنين بن إسحق عليها، فعيّن لها هذا الأخير كتّابا يترجمون ويراجع هو ما ترجموا. من أولئك ابنه إسحق وابن أخته حُبيش بن الحسن الأعسم[2]. و قيل إنّ المأمون كان يدفع لحنين زنة الكتاب المترجم ذهبا[3]، فنقلت في عهده كتب متعددة بقيت غير محرّرة إلى أن التمس منصور بن نوح الساماني من أبي نصر الفارابي أن يحرّرها ويلخّصها ففعل كما أراد، ولهذا لقّب بالمعلّم الثاني، و أصبحت بذلك بغداد مركزا هامّا من مراكز العلم. **ثمّ** جعل سهل بن هارون– و كان فارسيا شعوبيا– **" كاتبا على خزائن الحكمة وهي كتب الفلاسفة التي نقلت للمأمون من جزيرة قبرص، وذلك أنّ المأمون لما هادن صاحب هذه الجزيرة أرسل إليه يطلب خزانة كتب اليونان، وكانت مجموعة عندهم في بيت لا يظهر عليه أحد، فأرسلها إليه"**[4]. ومن جهة أخرى، فإنّ معظم هؤلاء المترجمين، لم يكونوا مجرّد آلة للنقل في ترجماتهم لمصنّفات الأمم الأخرى إلى لغة العربية، بل إنّهم كثيرا ما قاموا بعمل ملّخصات، وتفاسير، وشروح لتلك الكتب، و لهم مؤلّفات كثيرة ذكرها ابن النديم، و تعدّ بالمئات. كما تمتّع بعضهم بمكانة علمية رفيعة، فكان حنين بن إسحق طبيبا و فيلسوفا، و يعقوب بن إسحق الكندي فيلسوفا و رياضيّا و فلكيّا، و كذلك ثابت بن قرّة، و غيرهما. و قد أحصى ابن النديم أسماء أشهر من قام بنقل تلك العلوم إلى اللغة العربية، فتجاوز عددهم الثلاثين. و ذكرهم بدءا بأقدمهم و هو اصطفن القديم الذي نقل لخالد بن يزيد، و يختتم بيحيى بن عدي، ليذكر بعدها أسماء النقلة من الفارسية، ثمّ نقلة الهند و النبط[5].

---

1 – ابن النديم، الفهرست، ص 339. و ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 187. الصيغة الثانية للحلم تنسب إلى يحيى بن عدي، تلميذ كل من الفارابي و متّى بن يونس، و رئيس أتباع المدرسة الأرسطية في بغداد في القرن الرابع الهجري. ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ص176.

2 – أبو سليمان بن حسان الأندلسي المعروف بابن جلجل، طبقات الأطباء والحكماء، ط2، تح: فؤاد سيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985 ص68–69.

3 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 187.

4 – ابن نباتة، سرح العيون، ص242.

5 – ابن النديم، الفهرست، 340، 342.

و لمّا أخذت الترجمة عن اليونانية حصّة الأسد، اعتبر العرب أنفسهم ورثة شرعيين لتلك الثقافة، حيث إنّ الكندي "**افتعل نسبا أظهر فيه أنّ يونان، و هو الجدّ الرمزي لليونان القدماء، هو أخ لقحطان جدّ العرب. و بذلك فإنّ علوم اليونان القدماء يمكن اعتبارها عربية أصلا، واحتضانها في المجتمع العباسي عبر حركة الترجمة لم يكن سوى إعادة تأهيل هذه العلوم في بيت أصحابها الأوّل**"[1]. وكذلك قال البغدادي الذي أضاف أنّ الفلسفة انتحلت معرفة العرب القديمة[2].

و أعلن المأمون حربا شاملة ضدّ البيزنطيين و صوّرهم على أنّهم كفرة و جهلة بالعلم القديم بسبب النصرانية، و ينقل ابن النديم أنّهم أحرقوا خمسة عشر حملا من كتب أرخميدس [3]. و يمكن تقصّي مظاهر هذه الحملة ضدّ البيزنطيين في أعمال الجاحظ "**ا لداعية الملكي للمأمون و خلفائه من المعتزلة**"[4]. و تمّ بذلك استخدام اليونان القدامى لتعزيز نقائص الروم لأنّهم كانوا الخصم المعاصر لهم.

وكان المأمون مثقّفا ثقافة واسعة بالعلوم الدينية واللغوية والفلسفية وعلوم الأوائل والشعوب الأخرى، وكانت مجالسه في دار الخلافة ببغداد بمثابة ندوات علمية تتناول مختلف فروع المعرفة، كما كانت ساحة واسعة للجدل والمناظرة والاطلاع على ثقافات الأمم وآدابها ومعارفها، يحضرها الفقهاء والأدباء والمتكلّمون من مختلف الفرق [5]. يصوّر المسعودي ما عاد من فائدة على الحركة العلمية من تلك الندوات التي غدت كأنّها مجمع علمي كبير، فيقول: "**قرّب المأمون إليه كثيرا من الجدليّين والنظّارين كأبي الهذيل العلّاف وأبي إسحق إبراهيم بن سيّار النظّام وغيرهما ممّن وافقهم وخالفهم، وألزم مجالسه الفقهاء وأهل المعرفة من الأدباء وأقدمهم من الأمصار، وأجرى عليهم الأرزاق (الرواتب)، فرغب الناس في صنعة النظر وتعلمّوا البحث والجدل، ووضع كلّ فريق منهم كتبا ينصر فيها مذهبه ويؤيّد بها قوله** "[6]. و كانت كل الآراء تعرض للمناقشة العقلية الخالصة، بما في ذلك آراء الزنادقة[7]. وشبيه بذلك مجلس يوحنّا بن ماسويه، و كان ممّن نفذه

1 – المسعودي: مروج الذهب، الفقرات: 664، 666، 741. ضمن: ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص159.

2 – عبد القاهر بن طاهر البغدادي، الفرق بين الفرق، ص 295. ضمن: المرجع نفسه، ص 271.

3 – ابن النديم، الفهرست، 372.

4 – ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 154، 157.

5 – أحمد أمين، فجر الإسلام، ط 10، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ص 156.

6 – المسعودي، مروج الذهب، ج4، ص 245. ضمن: خلف محمد جراد، مجلة التراث العربي، العدد 80.

7 – الجاحظ، الحيوان، ج 4، 442، 443.

المأمون إلى الروم. وعلى شاكلة مجلسه كان مجلس حنين بن إسحق* . وكانت لابن أبي داؤد المعتزلي مستشار المأمون والمعتصم والواثق ندوة كبيرة يحضرها من كبار المترجمين والأطباء سلمويه وابن ماسويه وبختيشوع بن جبريل[1].

و بانتشار مثل هذه الحلقات العلمية، حظيت حركة الترجمة بقاعدة عريضة من التأييد شملت الخلفاء و الوزراء و العلماء و موظفي الإدارة ، إذ كانت تدور غالبا حول وزير أو أمير، وتضم سياسيّين وقضاة ونحاة وكتّاب وشعراء وفقهاء ومتكلّمين وفلاسفة وعلماء، من مختلف الأعراق و الديانات ، كما نشأت طائفة من العلماء والأدباء الذين نوّعوا معارفهم، حيث كانوا يحظرون مختلف الحلقات آخذين من كل لون من ألوان المعرفة طرفا، حتّى اكتسبوا ثقافة موسوعية ظهر صداها في مؤلّفات تلك المرحلة، بأسلوبها المعتمد بكثرة على الجدل و الحوار. و من تلك المناظرات ما جرى في مجلس الوزير ابن الفرات بين أبي بشر متّى بن يونس* و أبي سعيد السيرافي** في المفاضلة بين النحو العربي و المنطق الأرسطي، حيث قال متّى إنّه **"لا سبيل إلى معرفة الحقّ من الباطل و الصدق من الكذب و الخير من الشرّ و الحجّة من الشبهة و الشكّ من اليقين إلاّ لما حويناه من المنطق و ملكناه من القيام به و استفدناه من واضعه على مراتبه و حدوده"**[2]. فوقف السيرافي من ذلك الوافد موقف الازدراء والسخرية، و نصح متّى بن يونس أن يدرس اللغة العربية حتى يستغني بها عن لغة اليونان ومعانيهم. و حاول أن يقنعه أنّ النحو هو منطق اللغة العربية، و أنّ النحو والمنطق شيء واحد، لا كما يدّعي متّى أنّ المنطق يبحث عن

---

* – حنين بن إسحق (ت 260هـ): طبيب نسطوري من قبيلة عبّاد العربية، ولد في الحيرة. أتقن اليونانية و السريانية و العربية. عيّنه الخليفة المأمون على "بيت الحكمة" و كان هو و ماسويه مع من نفذ إلى الروم. ابن النديم، الفهرست، ص397، 398.

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 4، 123.

* – أبو بشر متّي بن يونس القنّائي (ت 328 هـ): مفسّر كتب المنطق وهو عند ابن أبي أصيبعة: أبو بشر متّي بن يونان. عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج1، ص235. كان مسيحيا و مترجما من أهل دير قنّى الواقع جنوبي بغداد على دجلة و هو موقع دير نيسطوري كبير حيث قرأ و علّم ، و إليه انتهت رئاسة المنطقيين في زمنه. نزل بغداد بعد سنة 320 هـ ، و أسّس بها المدرسة الأرسطية. ابن النديم، الفهرست، ص 368. و ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 47. و كان مترجما ومفسرا، من جملة المتكلمين، و يذهب مذهب الفلاسفة الطبيعيين. عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، ص24.

** – أبو سعيد السيرافي(ت 367 هـ): هو الحسن بن عبد الله المرزبان السيرافي، و هو نحوي مسلم أصله فارسي، تولّى القضاء ببغداد. من مؤلفاته: كتاب صنعة الشعر و البلاغة. ابن النديم، الفهرست، ص 93.

2 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، ط1، دار الحياة، بيروت، ج1، ص65.

المعنى والنحو يبحث عن اللفظ. فكلّ فريق يرى أنّ موضوع الفكر داخل في علمه على الرغم من أنّ الموضوعات مشتركة بينهما. و في هذا الكلام رفض لثقافة اليونان و تحقير لها. و يبدو أنّ السيرافي يجهل أنّ لليونان نحوا أيضا، فاعتقد أنّ المنطق بديل النحو لديهم. ثمّ إنّ متّى لم يتحدّث عن المعنى فقط إنّما قال: " **أعْنِي به آلة من آلات الكلام التي يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، و فاسد المعنى من صالحه، كالميزان** ..."[1]. فخطّأه السيرافي و رأى " **أنّ صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف و الإعراب المعروف إذا كنّا نتكلّم بالعربية، و فاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل**"[2] و بينما تحدّث متّى عن الميزان العقلي يردّ عليه السيرافي متحدّثا عن الوزن بمعناه الحرفي، فقال له بأنّ من الأشياء ما لا يوزن بل "**يكال، و فيها ما يذرع، و فيها ما يمسح، و فيها ما يحرز** "[3]. و ذكّر متّى بأنّه لا يعرف لغة يونان و أنّه ينقل عن السريانية، أي نقل عن نقل، فهي " **معان متحوّلة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية ثمّ من هذه إلى اللغة العربية**"، فأجابه متّى أنّ: "**يونان و إن بادت مع لغتها، فإنّ الترجمة حفظت الأغراض، و أدّت المعاني، و أخلصت الحقائق**"[4]. و في ردّ السيرافي ما يمكن أن يلخّص حالة بعض الترجمات في تلك الفترة، إذ قال: " **إذا سلمنا لك أنّ الترجمة صدقت و ما كذّبت، وقوّمت و ما حرّفت، و وزنت و ما جزفت، و أنّها ما التاثت و لا حافت، و لا نقصت و لا زادت، و لا قدّمت و لا أخّرت، و لا أخلّت بمعنى الخاص و العام، و لا بأخصّ الخاص و لا بأعمّ العام – و إن كان هذا لا يكون و ليس هو في طبائع اللغات و لا في مقادير المعاني– فكأنّك تقول لا حجّة إلّا لعقول اليونان**"[5].

و إذا ما أخذنا بالاعتبار أنّ السيرافي فارسيّ الأصل، و أنّه لم يحصر العلم في العرب كما فعل الجاحظ بالنسبة للبلاغة، فإنّنا ندرك أنّ الصراع يمتدّ أيضا إلى الثقافة الفارسية التي كان بينها و بين الثقافة اليونانية نوعا من المشاحنة نشأت لمّا قام الإسكندر الأكبر بإتلاف كتب الفرس بعد أن ترجمها إلى اليونانية*. لذلك استشهد السيرافي بقول القائل:

---

1 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص65.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص 66.

4 – المصدر نفسه، ج1، ص 67.

5 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* – تحدث حمزة بن الحسن الأصبهاني عن حرق الإسكندر للكتب الفارسية بعد ترجمتها إلى اليونانية، و ذلك في كتابه تاريخ سني ملوك الأرض و الأنبياء. و في عهد أنوشروان أعيدت ترجمتها من اليونانية. و بذلك فإنّ أصل علوم اليونان الفرس. ولمّا كان العنصر الفارسي هو المسيطر على الثقافة في العصر العباسي فلا بدّ من أنّ ذلك قد تسرّب إلى الثقافة العربية . ينظر: ابن خلدون، المقدّمة، ج2، ص 249، 250. و ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ص87.

العلم في العالم مبثوث * و نحوه العاقل محثوث**[1]

أي أنّ العلم ليس حكرا على اليونان، إنّما لكلّ أمّة نصيبها منه.

و لعلّ لهذا الصراع الذي نشأ بين المنطقيين والنحويين أيضا علاقة بثورة الفقهاء ضدّ الحكماء، و ترجيحهم أساليب القرآن الكريم على المنطق اليوناني. فهذا الجدل، و اختلاف الموقف من المنطق الأرسطي بين القبول و الرفض، يبدو مرتبطا بالموقف من الفلسفة الإلهية اليونانية التي تعتمد على الخرافة. يقول الإمام ابن تيمية إنّ كثيرا من قواعد المنطق غير صحيحة، و أنّ ذلك لابدّ و أن ينعكس بدوره على بقيّة العلوم، حيث يرى أنّ **"فيه أمورا باطلة إذا وزنت بها العلوم أفسدتها"**[2]. و يضيف واصفا موقفه النهائي من المنطق: **"وتبيّن لي أنّ كثيرا ممّا ذكروه في المنطق، هو من أصول فساد قولهم في الإلهيات"**[3]. كذلك كان موقف الشاعر المعتزلي الناشئ الأكبر الذي نقض المنطق في كتبه، و إيّاه قصد السيرافي حين قال لمتّى بن يونس: **"و هذا الناشئ أبو العباس قد نقض عليكم، وتتبّع طريقكم، و بيَّن خطأكم، و أبرزَ ضعفكم، ولم تقدروا إلى اليوم أن تردّوا عليه كلمة واحدة ممّا قال، وما زدتم على قولكم: لم يعرف أغراضنا ولا وقف على مرادنا، وإنّما تكلّم على وَهَم"**[4].

أمّا الإمام الغزالي فيعتبر قواعد المنطق صحيحة في ذاتها، و أنّها **"مقدمة العلوم كلّها، ومن لا يحيط بها فلا ثقة له بعلومه أصلا"**[5]. و لعلّ مبالغة بعضهم في الحديث عن المنطق، و محاولة إخضاع كلّ شيء له، حتّى الأدب، هو الأمر الذي تسبّب في ردّة الفعل هذه. حيث كان بعض من يتقنه قد اتّخذه معيشة و مكسبة، يصدّ طريقه عن غيره، إذ كان من الصعب على أيّ كان الوصول إليه، لأنّ ذلك يتطلّب قوّة الاستبصار و الطبع الوقّاد. و كان متّى بن يونس من أولئك الذين يتاجرون به، و قيل أنّه كان يملي ورقة بدرهم[6].

---

1 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص 67.

2 – ابن تيمية، الرد على المنطقيين، إدارة ترجمان السنة، لاهور، باكستان، ط 2، 1976، ص 4. ضمن: علي إمام عبيد، أثر المنطق الأرسطي على الإلهيات عند المسلمين في رأي الإمام ابن تيمية (دراسة ونقد)، ط1، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، المنصورة، مصر، 2009، ص5.

3 – المصدر نفسه، ص180. ضمن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص 75.

5 – الغزالي، المستصفى من علم الأصول، ج 1، ص 10. ضمن: على إمام عبيد، أثر المنطق الأرسطي على الإلهيات، ص 4.

6 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ص63، 64.

و توحي نصوص المنطق* أنّها متأخرة في التأليف بدليل الإشارة التي جاءت فيها إلى كتاب النفس في قوله: **"و قد تكلّمنا في كتابنا في النفس..."**[1]. كما أشار إلى أعمال أخرى سابقة عليها، و من ذلك: كتاب "ما بعد الطبيعة". و يرَجّح أنّ الكتب التي شكّلت مجموعة الأورغانون كتبت كلّها مرّة واحدة، أو على الأقلّ في فترات متقاربة، نظرا للإحالات المتبادلة بينها. و قد تعدّدت ترجماتها القديمة، فجاءت على النحو التالي:

– **كتاب المقولات :** نقله* حنين بن إسحق من اليونانية إلى العربية، وقيل نقله أبو زكريا يحيى بن عدي عن تفسير الإسكندر الأفروديسي له، و بعد نقله فسّره أبو بشر متّى بن يونس ، و أبو نصر الفارابي، كما اختصره كلّ من إسحق بن حنين و أبي يعقوب بن إسحاق الكندي و أبي بكر الرازي و ابن المقفع[2]. و ألّف حوله الكندي عدّة رسائل[3].

– **كتاب العبارة: "ترجم إلى اللغة السريانية قبل نقله إلى العربية بزمن طويل، نقله بروبا (منتصف القرن الخامس الميلادي) و دوّن له شرحا "**[4]، أي في العصر الجاهلي بالنسبة للعرب. و نقله حنين من اليونانية إلى السريانية، ونقله إسحق إلى العربية[5]، و قيل إنّ إبراهيم بن بكوس نقله من السريانية إلى العربية وإنّه كان يجتمع مع يوحنّا القسّ اليوناني المهندس المعروف بابن فتيلة على إصلاح مواضع منه من اليونانية، و إنّ أبا بشر متّى أصلح النقل الأوّل أو نقله نقلا آخر[6]، كما فسّره الفارابي، و اختصره كلّ من حنين و إسحق والكندي و ابن المقفع [7]. **"و ترجمة إسحق**

---

* – كتب المنطق: أي الأورجانون لأرسطو. و قد نشرها عبد الرحمن بدوي باسم: منطق أرسطو، بما في ذلك إيساغوجي فرفوريوس، و لم يدرج ضمنه كتاب الخطابة و كتاب الشعر لأنّه أفرد لكلّ منهما كتابا خاصا.

1 – عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، ص59، ص 77، ج 2، ص 344.

* – يستعمل القدماء في أغلب الأحياء مصطلح "نقل" بينما يميل المحدثون إلى مصطلح "ترجمة".

2 – ابن النديم، الفهرست، ص 347، 348. و جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القِفطي ، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، تص: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، مصر، 1326 هـ ، ص 26، 27.

3 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 209، 210.

4 – مراد كامل و محمد حمدي البكري، تاريخ الأدب السرياني، ص 124–126. ضمن: أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في العبارة، تح: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، 1978، (التصدير) ص 3.

5 – عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، ص 14، 15.

6 – المرجع نفسه، ج1، ص 323، ج 3، ص 1054.

7 – ابن النديم، الفهرست، ص 348. و القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص 27.

بن حنين ترجمة جيّدة، زادها وضوحا أنّه غيّر في الأمثلة، و أتى بأمثلة أخرى صحيحة قريبة من ذهن القارئ العربي"[1]. و هي الترجمة التي اعتمد عليها كلّ من الفارابي و ابن سينا و ابن رشد[2].

– **كتاب تحليل القياس** : نقله ثيودورس(تذاري) إلى العربي، و قيل عرضه على حنين فأصلحه، و نقل هذا الأخير قطعة منه إلى السريانية ونقل إسحق الباقي. و ممّن فسّره: متّى بن يونس و الكندي[3]. ويبدو أنّ ثمة نقلا آخر رجع إليه يحيى بن عدي، كما نقله إلى السريانية كلّ من ثاوفيل وأثالس وترجمه ابن البطريق[4].

– **كتاب البرهان**: هو في مقالتين، نقل حنين بعضه إلى السريانية و نقل إسحق الكلّ إلى السريانية، و نقل متّى بن يونس نقل إسحق إلى العربية، و شرحه كلّ من: يحيى النحوي، و متّى بن يونس، والفارابي ، والكندي [5]، كما نقل متّى بن يونس أيضا المقالة الثانية منه والمعروفة بأنالوطيقا الأواخر[6].

– **كتاب الجدل**: نقله إسحق بن حنين إلى السريانية، و نقل يحيى بن عدي الذي نقله إسحق إلى العربية، و نقل أبو عثمان سعيد بن يعقوب الدمشقي منه سبع مقالات، أمّا المقالة الثامنة فنقلها إبراهيم بن عبد الله الكاتب من نقل إسحق عن اليونانية إلى السريانية، و قد يوجد بنقل قديم. و فسّره يحيى بن عدي، كما فسّره و اختصره الفارابي، و فسّر منه متّى بن يونس المقالة الأولى[7].

– **كتاب السفسطة**: نقله ابن ناعمة و متّى بن يونس إلى السريانية، و نقله يحيى بن عدي و إبراهيم بن بكوس إلى العربية، و فسّره الكندي[8]. و قيل إنّ هناك شكّا في مترجمه هل هو إسحق بن حنين و أبو عثمان الدمشقي أو ناقل مجهول. و نقله إلى العربية عيسى بن زُرْعة، مع نقل قديم منسوب إلى ابن ناعمة الحمصي[9]. و**"ابن زرعة حسن الترجمة صحيح النقل كثير الرجوع إلى**

---

1 – أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في العبارة، تح: محمد سليم سالم (التصدير)، ص 4.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ابن النديم، الفهرست، ص 348.

4 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها. و عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، ص16– 18.

5– ابن النديم، الفهرست، ص 348، 349. وعبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، ص 25. ج 2، ص 406.

6 – عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج2، ص329.

7 – ابن النديم، الفهرست، ص 349. و عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج2، ص 487، ج3، ص 726.

8 – ابن النديم، الفهرست، ص 349. و القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص 28.

9 – أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، (التصدير)، ص 9– ل.

الكتب، محمود النقل إلى العربية "[1]. و قيل: ترجمه أيضا تيوفيلي إلى السرياني، و نقله إلى العربية يحيى بن عدي و ابن ناعمة وربّما نقله مرّة ثالثة ابن زُرعة، والرابعة مجهولة[2].

– **إيساغوجي فرفوريوس:** نقله أبو عثمان الدمشقي[3]. و هذا الكتاب لفرفوريوس الصوري أحد مفسّري كتب أرسطوطاليس. تمّ ضمّه للأرجانون لأنّه جاء كمدخل له.

و ممّا قام بنقله أبو بشر متّى إضافة إلى كتب المنطق، كتاب الكون والفساد بتفسير الإسكندر، و نقل اعتبار الحكم، كما تعقّب المواضع لثامسطيوس، و تفسير الإسكندر لكتاب السماء، و الذي أصلحه أبو زكريا يحيى بن عدي. وله أيضا: كتاب تفسير الثلاث مقالات الأواخر من تفسير ثامسطيوس، ومقالة في المقدمات صدر بها كتاب أنالوطيقا، وكتاب المقاييس الشرطية[4]. ما يدلّ على أنّه تميّز بمشوار لا بأس به في رحاب الثقافة اليونانية، إضافة إلى قدرته على الترجمة و الشرح، و ذلك قبل أن يتناول كتاب الشعر.

– **كتاب الخطابة***: قال ابن النديم:" **يصاب بنقل قديم، و قيل أنّ إسحق نقله إلى العربي ونقله إبراهيم بن عبد الله، فسّره الفارابي أبو نصر . رأيت بخط أحمد بن الطيّب(السرخسي تلميذ الكندي) هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم** "[5]. و إسحق – كما سبق أن أشرنا– معروف أنّه

---

1 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ص 21. **و** يمتدح ابن أبي أصيبعة نقل حنين بن إسحق وتلاميذه: حيث كان حنين وابنه إسحق و ابن أخته حبيش الأعسم، أفضل المترجمين السريان تعبيرا، و كانت ترجماتهما حرفية دون التضحية بالمعنى. و كذلك كان بعض أهل تلك الطبقة مثل: قسطا بن لوقا البعلبكي، و أيوب الأبرش، و اصطفن بن بسيل الذي عدّه مثل حنين في النقل إلّا أنّ عبارة حنين أفصح وأعلى. و آخرون متوسطي الترجمة، مثل الحجّاج بن مطر، و يوسف الناقل الذي نجد في عبارته لكنة. ومن أشهر المترجمين السريان الأوائل: سرجس الرأس عيني، و ترجمته سيئة، كان حنين يصلحها. و كذلك كانت ترجمات كلّ من أيوب الرهاوي و ثيوفيل الرهاوي. عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 203–206.

2 – ابن رشد: تلخيص السفسطة، محمد سليم سالم(التصدير)، ص (ج– ط).

3 – ابن النديم، الفهرست، ص 354. و عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج3، ص 1055.

4 – ابن النديم، الفهرست، ص 351، 353.

* – يروي البغدادي المنطقي ابن السمح، صاحب النسخة التي وصلتنا من كتاب الخطابة: أنّ " **هذا الكتاب لم يبلغ كثيرا ممّن قرأ صناعة المنطق إلى درسه ولم ينظر فيه أيضا نظرا شافيا فلذلك ليس توجد له نسخة صحيحة أو معنى مصحّح معا**"، و قال إنّه قد قارنها بنسختين عربيتين سقيمتين، و إنّ إحداهما أشدّ سقما من الأخرى. و كان إذا أشكل عليه شيء منها رجع إلى نسخة سريانية. لكنّ ابن النديم و ابن أبي أصيبعة يرويان أنّ الفارابي شرح الكتاب و فسّره، كما أنّ ابن سينا لخّصه ضمن كتاب الشفاء. و يفترض أنّهما أخذا من نقل آخر غير النقل القديم نظرا لدقّة المصطلح لديهما. أرسطوطاليس، الخطابة، تح:عبد الرحمن بدوي، (التصدير)، ص (ح، ط)، و: ص 254.

5 – ابن النديم، الفهرست، ص 349. و القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص28.

يتقن اللغات و جيّد الترجمة، و كذلك " **إبراهيم بن عبد الله الكاتب كان يحسن الفهم و يعرف المصطلحات المنطقية** "[1]، لكنّ الترجمة التي وصلتنا سقيمة انحرفت معانيها، ما يعني أنّ " **هذه الترجمة ترجع إلى المرحلة الأقدم في ترجمة مؤلفات أرسطو المنطقية، أو لأنّ المترجم كان بعيدا عن المنطق و مصطلحاته فكان يترجم ترجمة لغوية حرفية**"[2].

– **كتاب الشعر**: توّجت جهود العرب في نقل الفكر النقدي الأرسطي بترجمة وشرح كتاب فنّ الشعر. فهذا الكتاب ترجمه إسحق بن حنين من اليونانية إلى السريانية، و ترجمه إبراهيم بن عبد الله إلى العربية[3]. و "**نقله أبو بشر متّى بن يونس من السرياني إلى العربي، كما نقله يحيى بن عدي، و قيل إنّ فيه كلاما لثاميسطيوس و يقال إنّه منحول إليه. و للكندي مختصر في هذا الكتاب**"[4]. فتلخيص الكندي (ت 252هـ) له دليل على أنّ الكتاب كان معروفا على مستوى الساحة النقدية العربية في ذلك الوقت قبل ترجمة أبي بشر متى بن يونس وترجمة يحيى بن عدي، إذ عاش الكندي قبلهما بنحو ما يقترب من القرن من الزمان. ففترة نشاطه العلمي كانت في أواخر أيّام المأمون(198–218) وطوال حكم المعتصم (218–227)، أمّا إسحاق بن حنين فتوفي 298هـ ومتى ويحيى بعد ذلك. و من ملخّصات الكندي: كتاب رسالة صناعة الشعر، و رسالة في صفة البلاغة[5]. وهذه الكتب مفقودة، و لم يبق منها غير هذه الإشارات التي تدلّ على اطّلاعه على ترجمة قديمة قد تكون سريانية لكتابي الشعر و الخطابة. نستنتج من ذلك أنّ الكتابين كانا معروفين في زمن الكندي وقبله بقليل. ففي تاريخ اليعقوبي إشارة تدلّ على أنّ العرب قد عرفوا شيئا عن موضوع كتاب الشعر في تلك الفترة [6]، حيث ذكره ضمن مجموعة كتب المنطق بقوله: " **أمّا كتابه الثامن وهو المسمّة(فويطيقا) فغرضه فيه القول على صناعة الشعر، وما يجوز فيه الشعر، وما يُستعمل من الأوزان وكل نوع** "[7].

و في القرن الرابع الهجري و ما بعده تناوله الفلاسفة بالتلخيص و الشرح و التعليق، معتمدين على الترجمة الأولى. حيث لخّصه الفارابي بعنوان " **رسالة في قوانين صناعة الشعر** ". و لخّصه

---

1 – أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي (التصدير)، ص (ي).

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص 27، 28.

4 – ابن النديم، الفهرست، ص 349، 350. و القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص 28.

5 – ابن النديم، الفهرست، ص 359.

6 – أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 108، 109.

7 – تاريخ اليعقوبي: ج 1، ص 130. ضمن: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: شكري محمد عياد، ص 193، 194.

بن سينا متأثرا بالترجمة التي اعتمد عليها الفارابي. كما وضع العالم الرياضي والطبيب المشهور بن الهيثم "**رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني و العربي** "[1]. و بعدها انتقل الاهتمام بالكتاب إلى الأندلس والمغرب فلخّصه ابن رشد باسم "فنّ الشعر". و استمدّ منه حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء [2]. و يعتبر كتاب الشعر– كما وصل إلينا من العرب القدامى– نموذجا للترجمة الحرفية التي تنسب لأبي بشر متّى، لكنّ هذا الأخير عرف بإلمامه باليونانية، حيث نقل منها كتاب السفسطة إلى السرياني، إضافة إلى إلمامه بالمنطق، و نقله الكثير من أعمال أرسطو من السريانية، منها كتاب تحليل القياس و كتاب العبارة، و فسّرهما، كما فسّر كلّ من كتاب المقولات و كتابي البرهان والجدل[3]. أمّا من قيل إنّه "**مشوّه الترجمة رديء العبارة**"[4] فهو يحيى بن عدي.

كما يروي ابن النديم أيضا خبرا عن أبي زكريا يحيى بن عدي قال: إنّه التمس من إبراهيم بن عبد الله – و هو مترجم مثل يحيى ويلقّب بالناقل– نصّ السفسطة ونصّ الخطابة ونصّ الشعر بنقل إسحاق بن حنين بخمسين ديناراً فلم يبعها و أحرقها وقت وفاته [5]. ما يعني أنّه من الممكن وجود ثلاث ترجمات عربية لكتاب الشعر غير ترجمة متّى بن يونس، و أنّ تلك الترجمة الأولى – إن وجدت– قد تكون من اليونانية مباشرة، بفترة طويلة قبل ترجمة متّى بن يونس، إضافة إلى احتمال أنّ الكندي قد كان يعرف اليونانية، و عنها لخّص الكتاب. أمّا الفلاسفة الآخرون فلا يمكن الجزم بأنّهم اعتمدوا على هذه الترجمة أو تلك، فالأمر ما زال مغلقا لدى من تعرّض لهذا الكتاب في الثقافة العربية حتّى الآن.

و أخيرا أعيدت ترجمة الكتاب إلى العربية في العصر الحديث عدّة مرات، حيث ترجمه عبد الرحمن بدوي، و أورد معه الترجمة العربية القديمة وشروح كلّ من الفارابي وابن سينا وابن رشد. و ترجمه إحسان عباس عن الإنجليزية، و شكري محمد عياد عن اليونانية مع الترجمة القديمة لمتى بن يونس ودراسة تأثيره في البلاغة العربية. و ترجمه إبراهيم حمادة عن الإنجليزية، مع شرح مصطلحاته الفنية والدرامية. و حقّق محمد سليم سالم تلخيص ابن رشد له مع جوامع الشعر للفارابي، بمعارضته مع الأصل اليوناني، ووضع له مقدّمة مستفيضة. هذا ناهيك عن الترجمات الحديثة التي ظهرت باللغات الأجنبية، و قد استقصاها عبد الرحمن بدوي في مقدمة ترجمته لهذا الكتاب.

---

1 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 264.

2 – أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، 49، 50.

3 – القفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص 27، 28.

4 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ص23.

5 – ابن النديم، الفهرست، ص 354.

أمّا فيما يخصّ العنوان نفسه و الذي يعني: الشعرية، فقد مرّ من مرحلة التعريب: أبوطيقا، أو أبو دقديقا، أو بويطيقا، إلى الترجمة الناقصة: في الشعر، أو صناعة الشعر، أو كتاب الشعر، أو فنّ الشعر. لكنّ كلّ ما يمتّ بصلة للترجمات القديمة، و لتواريخها، يبقى مجرد افتراضات يعوزها الدليل القاطع، خاصة و أنّ أغلب تلك الترجمات ضاعت، و المصدر الأساسي الباقي عن أخبارها هو الفهرست لابن النديم الذي رجع إليه القدماء و المحدثون على السواء.

أمّا عن قيمة تلك الترجمات، فلقد حرص القدماء على ترجمة اللفظ والمعنى معا ليحصلوا على أدّق صورة للأصل لذلك لم يكتفوا بالترجمة الواحدة للكتاب الواحد. وفي ذلك قال عبد الرحمن بدوي في حديثه عن ترجمة مقالة اللام*: **"إنّ المترجم العربي القديم كان أحرص على دقّة الترجمة و حرفيّتها من صاحب الترجمة الانجليزية"**[1]. و أضاف أنّه يلاحظ في أكثر المواضع **"دقّة الأولى في التعبير و انطباقها على الأصل بطريقة أوفق "**[2]. و هو الأمر الذي لا نجده في بعض الترجمات الحديثة التي **"تتوسّع في النص طلبا للإيضاح و ابتغاء تأويله. و كان الأحرى بالمترجمين المحدثين أن يدعوا النصّ كما هو و يفسّروه في الهوامش كما يشاءون، و من هنا فنحن نعلن إعجابنا بتلك السنّة الحميدة التي جرى عليها أسلافنا من المترجمين العرب "**[3]. و من الأكيد أنّه لا يقصد بالحرفية ترجمة اللفظة مقابل اللفظة، لأنّ هذه الطريقة لها عيوب كثيرة، حيث تؤدي إلى تغيّر مقاصد ومعاني النصوص، إنّما يرى أنّ المترجم يجب أن يحترم النص الأصلي و يضع تعليقاته على حدا كي يتفادى الالتباس بين آرائه و آراء المؤلف الأصلي لذلك العمل.
و المترجم القديم كان يضع إضافاته في الهامش، أو يضع لها تفسيرا أو ملخّصا في كتاب مستقل. لكنّ **"الناقل يحتاج في تأدية المعنى إلى فهمه باللغة التي منها ينقل– إلى أن يكون متصوّرا له كتصوّر قائله، و إلى أن يكون عارفا باستعمال اللغة التي منها ينقل والتي لها ينقل**[4]. و ترجع رداءة أسلوب الترجمات القديمة مثل التي قام بها أبو بشر متّى، إلى عدم إتقان اللغة العربية من طرف المترجم ما يؤدي إلى ركاكة عبارته و عدم وضوحها بدرجة كافية. فالتفكّك يحصل على

---

* – مقالة اللام: تنتمي إلى كتاب الحروف الذي يعرف بالإلهيات، وهو مرتّب على ترتيب حروف اليونانيين، و قد نقل أسطاث الكتاب للكندي، و نقل متّى بن يونس مقالة اللام بتفسير الاسكندر. ابن النديم، الفهرست، ص 352. و عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، ص 12. و كان أسطاث من النقلة المتوسطين: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص204.

1 – عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، ص10.

2 – المرجع نفسه، ص 11.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج 1، التصدير، ص29.

مستوى التركيب، لكنّ المعاني تبقى صحيحة إلى حدّ ما. و على الرغم من ذلك فإنّها أقرب إلى النصّ اليوناني من غيرها، خاصة من ناحية المصطلحات التي كانت لدى المترجمين أقرب إلى الأصل منها عند المفسّرين.

و لم يكن النقل مستقلا عن الإبداع بل كان كلاهما حركتين متوازيتين، حيث بدأ الإبداع مع الترجمة عن طريق نشأة المصطلح الفلسفي والتعليق والشرح والتلخيص مع مدرسة حنين بن إسحق[1]، و كان للنقلة أنفسهم مؤلّفاتهم الإبداعية بالإضافة إلى ترجماتهم، و يعدّ فهرست ابن النديم مرآة صادقة يمكن الإطلالة من خلالها إلى ذلك الإنتاج الضخم الذي ضاع معظمه. من أولئك النقلة المبدعين: يحيى بن عدي وثابت بن قرة و أبي بشر متّى بن يونس، كما نجد للفلاسفة أيضا مساهماتهم في الترجمة بقدر ما لهم من إبداع. و لمّا توفّرت المادة الأولية بما فيه الكفاية [2]، كثر التأليف و تمّ **"وضع رسائل علمية و فلسفية أصيلة بالعربية"**[3]، حيث ذُكِر لفيلسوف العرب يعقوب بن إسحق الكندي مئات الكتب منها: كتاب في قصد أرسطوطاليس في المقولات إيّاها قصد و الموضوع لها، و رسالة في الاحتراس من خدع السفسطائية [4]. و هو الذي تحدّث في مقدّمات مقالاته عن التقدّم بالمعرفة لا مجرد تكرارها عن طريق الاستظهار الببغائي [5]. و لابن سينا تفسير كتاب الشعر لأرسطو و سوفسطيقا والخطابة والحيوان والعبارة و غيرها. أمّا في القرن الخامس فظهرت كتب الردود على الأعمال اليونانية، منها: "الشكوك على جالينوس" للرازي، و"الشكوك على بطليموس" لابن الهيثم، و"الحكمة الشرقية" لابن سينا، و هذه الكتب شبيهة بالتي وضعها أرسطو في الردّ على الخصوم، منها عدّة كتب في الردّ على جالينوس في مختلف المو ضوعات. كالرّد عليه في مادّة الممكن، مثلا[6].

و كانت الترجمة عاملا مهمّا دفع النقد الأدبي العباسي إلى الأمام، لأنّه قد انتقلت عن طريقها قضايا نقدية كان لها أثرها في تنشيط العقول للنقد، فوضعت النظريّات، و تمّ استخدام المنطق في الجدل و المحاورات، و ألّفت الكتب النقدية وفق مناهج علمية أسّسها النقّاد العرب لأوّل

---

1 – عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، ص9– 15.

2 – كلمّا أراد أحدهم أن يطّلع على ما في العلوم المترجمة، قصد النسّاخين لينسخوا له ما أراد مقابل أجر. و كان الجاحظ يعمل في إحداها، حتّى مات بين الكتب. ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 228.

3– ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 255.

4 – ابن النديم، الفهرست، ص 357 و ما بعدها.

5– ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 203.

6 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص70.

مرّة في تاريخ النقد الأدبي العربي. و كان لمكتبة بيت الحكمة وظيفة أساسية تتمثّل في العناية بالكتب المترجمة التي تحمل كنوز الثقافات الأجنبية، ولا ريب في أنّها كانت جامعة كبرى لطلّاب العلم والمعرفة. في هذا المناخ الثقافي المواتي أخذ بعض الخواصّ يعنون باقتناء الكتب، و إنشاء المكتبات التي يوظّفون فيها بعض الورّاقين للنسخ، من ذلك مكتبة إسحق بن سليمان التي كانت تمتلئ بالكتب و الأسفاط و الرقوق و القماطير والدفاتر والمساطر والمحابر. وهناك ما هو أضخم منها حيث قيل في جمع الكتب إنّه **"ما كان في خزانة كتب يحيى (بن خالد البرمكي)، و في بيت مدارسه كتاب إلاّ وله ثلاث نسخ"** [1]. و ربّما فاق هذه المكتبة عظما و ضخامة مكتبة المؤرّخ "الواقدي" (ت207هـ)، حيث **"خلّف بعد موته ستمائة قمطر كتبا كلّ قمطر منها حمل رجلين، وكان له غلامان مملوكان يكتبان ليلا و نهارا"** [2]. الأمر الذي يدلّ دلالة أكيدة على الأهمية القصوى التي كانوا يولونها للعلم والمعرفة والاطّلاع على تجارب الأمم والثقافات الأخرى.

و إن كنّا نعدّ على أصابع اليدين الكتب التي وصلتنا من القرنين الثاني و الثالث الهجريين حول موضوع الشعر، فإنّها في الفهرست تعدّ بالعشرات إن لم نقل بالمئات. من ذلك كتاب المدخل إلى علم الشعر لابن مقسم [3]، و كتاب صنعة الشعر و البلاغة لأبي سعيد السيرافي [4]، و كتاب الشعر للمرزباني (ت 378)، و له أيضا كتاب أشعار الجن، إضافة إلى الكتب التي جمع فيها الأشعار[5]، و كتاب صناعة الشعر لأبي زيد البلخي [6]، و كتاب صناعة الشعر كبير الحجم لأبي عفان المهزمي شاعر محدث [7]، و كتاب علل الشعر لقسطا بن لوقا، و كان مترجما و فصيحا باللغة اليونانية[8]، كما أنّ للكندي رسالة في صناعة الشعر إضافة إلى اختصاره لكتاب الشعر لأرسطو[9]، ناهيك عن الكتب الكثيرة التي تحمل عنوان الشعر والشعراء، أو معاني الشعر، و الكتب المشهورة مثل قواعد الشعر لثعلب، و الصناعتين للعسكري، و عيار الشعر لابن طباطبا، و نقد الشعر لقدامة بن جعفر. لذلك فقدت الترجمة مناسبتها، و تراجعت خاصة بعد المأمون، حيث جاء

1 – الجاحظ: الحيوان، ج1، ص 60، 61.
2 – ابن النديم، الفهرست، ص144.
3 – المصدر نفسه، ص 49.
4 – المصدر نفسه، ص 93.
5 – المصدر نفسه، ص 191، 192.
6 – المصدر نفسه، ص 198.
7 – المصدر نفسه، ص 207.
8 – المصدر نفسه، ص 410، 411.
9 – المصدر نفسه، ص 359.

المعتصم (حكم 218–227هـ) فاتح عمورية و أنقرة سنة 224 هـ، لكنّه على الرغم من اتّباعه سياسة سلفه في مناهضته للبيزنطيين، إلّا أنّ الترجمة أصابها الوهن بعد مغامرته في تجنيد الأتراك حيث أصبح ديوان الخليفة تحت نفوذهم[1]. فتراجع الاهتمام بالحياة الثقافية.

مهّد لكلّ هؤلاء المبدعين المتكلّمون الذين برزوا منذ القرن الأوّل الهجري، حين كثرت الفرق الكلامية. و قد ذكر الشهرستاني بأنّ المسلمين وحدهم افترقوا إلى ثلاثة و سبعين فرقة، ناهيك عن مئات الفرق من الديانات الأخرى [2]، انفردت كلّ فرقة بمسائل معيّنة. و منهم المعتزلة الذين مثّلوا **"الطائفة المتحررة الواعية من النقّاد العرب الذين لم يكتفوا بالثقافة العربية الخالصة، و لكنّهم أضافوا إليها ضروبا كثيرة من الثقافات الأجنبية "**[3]، حيث أثّرت فيهم الهيلينية، **" فكانوا بتضلّعهم من الفلسفة اليونانية مؤسّسي البيان العربي حقّا"**[4]. وكانوا ينشطون غالبا في المساجد التي ملئت بجدالهم و حجاجهم، معتمدين على براعة اللغة **" و جذبوا بحسن بيانهم، و قوّتهم في الإقناع، و إفحام الخصوم"**[5]. و كان لهؤلاء العديد من المؤلّفات النقدية و إن لم تصلنا، لكنّنا نجد لهم بعض الآراء و الملاحظات النقدية مبثوثة في مؤلّفات غيرهم.

و إلى جانب الاهتمام بالذود عن الدين، اعتنى المعتزلة بفنّ الخطابة عمليّا و نظريّا، و هدفهم إقناع المستمعين [6]، و أغنوا الأدب العربي بنثرهم و دراساتهم البلاغية و النقدية و الكلامية، معتمدين على المنهج العقلي، و مستفيدين من جدلهم مع **" أصحاب الملل و خاصة نصارى السريان الذين يتأثّرون في عمق بالثقافة اليونانية و الذين كانوا يعرفون كتابي الخطابة و الشعر لأرسطو"**[7]، الأمر الذي يدلّ على تعمّقهم في الفلسفة و المنطق، واهتمامهم بالبلاغة للتمكّن من البراعة في الكلام بما يجعلهم شبيهين بالسفسطائيين من حيث الاعتماد على قوّة الجدل و التلاعب بالكلمات حتّى لأنّهم يستطيعون البرهنة على الشيء و ضدّه في آن واحد، مثلما كان يفعل إبراهيم

1 – ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 208.

2 – أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل و النحل، تح: عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1968، ج1، ص11.

3 – وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة حتّى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، قطر، 1985، ص 5.

4 – طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، 1941، ص 8–10.

5 – وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، ص 27.

6 – ينظر مثلا: الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص14.

7 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ط 9، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص 32– 39.

بن سيّار النَظّام (تـ 231هـ) أستاذ الجاحظ و أحد رؤساء هذه الحركة [1]، والذي كان له شعر دقيق المعاني استقاه من الجدل والكلام[2]، إضافة إلى اهتماماته بالنقد . و لقد **"بلغ من تعمّقه في دراسة الفلسفة و المنطق أنّه قد تتبّع كتابات أرسطو"**[3]. و من هذين العلمين استمدّ النظّام منهجه العقلي و وسائله. و عنه قال الجاحظ **"إنّ الأوائل قالوا: إنّه يكون في كلّ ألف سنة رجل لا نظير له، فلو كان ذلك صحيحا فهو أبو إسحاق النظّام "**[4]، و قال عنه أبو عبيدة **" ما ينبغ أن يكون في الدنيا مثله"**[5]. و مهما كان من مبالغة في هذه الأقوال إلّا أنّ صدى أعمالهم، و إن أتى عليها الزمن، لا يزال مبثوثا في ثنايا بعض الكتب.

و كانوا حتّى قبل الترجمة، مطّلعين على ما لدى الأمم الأخرى من علوم و فنون، حيث كانوا يعرفون محاورات أفلاطون، و خطابة السفسطائيين، و عنهم أخذوا طرق الجدل و المناظرة، حيث **"كانوا يستمعون من السريان و غيرهم إلى أصداء كثيرة من هذه الأفكار. و يظهر أنّها تسرّبت من قديم إلى الفرس و الهنود"**[6]، مثلما يبدو على كلّ من تعريف ابن المقفع للبلاغة، وما جاء في الصحيفة الهندية من تأثّر بفكرة أفلاطون حول مطابقة الكلام لمقتضى الحال، و القول بأنّ لكلّ مقام مقالا. كما ذُكر المنطق و صناعته في الصحيفة الهندية. **"و قد ترجم ابن المقفع أجزاء من منطق أرسطو نقلها عن لغته الفارسية، و معنى ذلك أنّ آراء اليونان في البلاغة و البيان كانت تسقط إلى المعتزلة من نوافذ كثيرة "**[7]. و لمّا نشطت الترجمة **"طالع بعد ذلك شيوخ المعتزلة كتب الفلاسفة حين فسّرت أيّام المأمون، فخلطت مناهجها بمناهج الكلام، و أفردتها فنّا من فنون العلم، و سمّتها باسم الكلام "**[8]. و يتجلّى اطّلاعهم على أعمال هؤلاء و معرفتهم الجيّدة بهم من خلال مؤلفات تلك الفترة التي تصف ثقافتهم الموسوعية، إذ قال الجاحظ بهذا الشأن: **" و لا يكون المتكلّم جامعا لأقطار الكلام، متمكّنا في الصناعة يصلح للرياسة حتّى يكون الذي يحسن من**

---

1 – الشريف المرتضي، أمالي المرتضي، ج1، ص 189. ضمن: وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، ص 35. و ينظر: الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، هامش 1، ص 338.

2 – شوقي ضيف، الفنّ و مذاهبه، ص 138، 139.

3 – ابن المرتضي، المنية و الأمل، ص 29. ضمن: وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، ص 44.

4 – القاضي عبد الجبار، طبقات المعتزلة، ص 265. ضمن: المرجع نفسه، ص 44، 45.

5 – ابن المرتضي، المنية و الأمل، ص 29. ضمن: وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، ص 45.

6 – وليد قصاب، التراث النقدي و البلاغي للمعتزلة، ص39.

7 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص 39.

8 – الشهرستاني، الملل و النحل، ج 1، ص 29.

كلام الدين في وزن الذي يحسن من كلام الفلسفة "[1]. فالعالم هو الذي يجمعهما. و من أعظم رجال هذه الفرقة: محمد بن الهُذيْل العَلاّف الذي يُروى أنّه ألّف ستّين كتابا يبطل فيها حجج الخصوم. و الأمر كذلك بالنسبة لإبراهيم بن سَيّار النظَّام الذي " **طالع كثيرا من كتب الفلاسفة و خلط كلامهم بكلام المعتزلة "**[2]. و كان **"لا يبارى في المناظرة، و في إيراد الحجج، و تفريع المعاني و توليدها "**[3]. وبشْر بن المعتمر الذي عكس في صحيفته اهتمام المعتزلة بهيئة الخطيب و آلته البيانية بقدر ما اهتمّوا بالكلام نفسه، من حيث فصاحته و بلاغته. و من المعتزلة أيضا الفيلسوف العربي الكندي الذي **"لم يكن في الإسلام فيلسوف غيره احتذى في تواليفه حذو أرسطوطاليس"**[4]، و الذي اعتبر ما وصلت إليه الفلسفة بمثابة اكتشاف للتصورات والحقائق الإسلامية قبل الوحي. لذا عاداه المأمون فأمر بضربه و مصادرة كتبه، و اتُّهم بالزندقة[5].

أمّا الجاحظ فتلقّن مبادئ الحجاج و حبّ التجربة، على يد النظّام الذي قال: " **إنّ الكتب لا تحيي الموتى، و لا تحوّل الأحمق عاقلا، و لا البليد ذكيّا، و لكنّ الطبيعة إذا كان فيها أدنى قبول، فالكتب تشحَذ و تفتِق و تُرهِف و تَشفي "**[6]. لأنّه من الضروري وجود قدرة على الاستقبال و الإدراك، و حدّ أدنى من الموهبة من أجل التمكّن من الإبداع، و إلاّ أصبح الأمر كمن يزرع في أرض قاحلة. واعتمد الجاحظ مبدأ الشكّ حتّى يتثبّت من الأمور، كما يبدو من كلامه أنّه مطّلع على المنطق، حيث يتساءل **"كيف يأتي أربح الأفعال و أبعد الشَرّيْن من ركب شراسة السباع و غباوة البهائم، ثمّ لم يُعط الآلة التي بها يستطيع التفرقة بين ما عليه و له، و العلم بمصالحه و مفاسده فيقوى بها على عصيان طبائعه و مخالفة شهواته، و بها يعرف عواقب الأمور و ما تأتي به الدهور(...) و هذا كلّه لا ينال إلّا بغريزة العقل"**[7]. فلا شكّ أنّه يتحدّث عن المنطق، لأنّه الآلة التي بها يعرف الصالح من الفاسد. و يعلّي الجاحظ من قيمة العلم، و يقول عن فضل الكتاب أنّه ليس هناك ما" **يجمع من التدابير العجيبة و العلوم الغريبة، و من آثار العقول الصحيحة، و محمود الأذهان اللطيفة، و من الحكم الرفيعة، و المذاهب القويمة، و التجارب الحكيمة، و من**

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 134.

2 – الشهرستاني، الملل و النحل، ج1، ص 53.

3 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص 34.

4 – يعقوب بن إسحاق الكندي ، الرسائل الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، رسالة في حدود الأشياء ورسومها، هامش10، ص174.

5 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء، ج 1، ص 207. و ابن جلجل، طبقات الأطباء و الحكماء، ص 73.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 59.

7 – الجاحظ، الرسائل الكلامية، حجج النبوّة، تقديم: علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، 2002، ص 134.

الإخبار عن القرون الماضية، و البلاد المتنازحة، و الأمثال السائرة، و الأمم البائدة، ما يجمع لك الكتاب"[1]. ما يجعلنا نتأكّد أنّ الكتب المقصودة هي كتب اليونان بالدرجة الأولى، و معها بعض كتب الهند و الفرس التي ذكرها في مواضع أخرى، و هذا اعتراف صريح يفسّر الأخذ المشروع الذي كان بمثابة نفحة هبّت على مخيّلتهم فدبّت فيها، و لو لم يكونوا على شيء من الثّقافة لما استطاعوا التقاط تلك العلوم، و لما أصبحوا علماء من مجرّد مطالعتهم تلك الكتب.

و في المقابل رفض الجاحظ أغلب كتب الفرس المتّهمين بالزندقة فوصفها على عكس ما هي عليه كتب الحكماء –أي الفلاسفة– التي أعجب بها، فقال: " **ليس في كتبهم مثل سائر، و لا خبر طريف، و لا صنعة أدب، و لا حكمة غريبة، و لا فلسفة، و لا مسألة كلامية، و لا تعريف صناعة (...) و جلّ ما فيها ذِكر النور و الظلمة و تناكح الشياطين (...) و كلّه هذر و عيّ وخرافة، و سخرية و تكذّب"**[2]. كما نفى عنهم الخطابة وكذلك البلاغة، التي قال إنّها مقصورة على العرب[3]، وإنّ بلاغة الفرس مصنوعة متكلّفة يصل إليها من يحاول بجهد بعد أن يحكي * من تقدّموه، بينما هي عند العرب مرتجلة. و كذلك قال عن البديع، حيث رأى أنّه مقصور هو أيضا على العرب[4].

كما رَدَّ كتب الهند لعدم توثيقها، فهي متوارثة لا تنسب لأحد[5]. و هاجم الروم في العديد من مؤلّفاته، حيث وصفهم أنّهم مجرّد صنّاع، و اتّهمهم بأخذ كتب اليونان لقرب الجوار، فـ" **منها ما أضافوه لأنفسهم و منها ما حوّلوه إلى ملّتهم إلّا ما كان من مشهور كتبهم، و معروف حكمهم، فإنّهم حين لم يقدروا على تغيير أسمائها زعموا أنّ اليونانيين قبيل من قبائل الروم"**[6]، و شكّ فيما نسب للفرس من رسائل، مثلما شكّ في ترجمات الموالي. " **فمثل ابن المقفع و سهل بن هارون، و أبي عبيد الله، و عبد الحميد، وغيلان، يستطيعون أن يولّدوا مثل تلك الرسائل، و يصنعوا مثل تلك السير"**[7]. لكنّ الجاحظ وقع في التناقض حين نفى البلاغة عنهم، مع أنّه في الجزء الأول من البيان و التبيين كان قد أورد تعريفات للبلاغة على لسانهم. و انحياز الجاحظ للمأمون و للثقافة

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص42.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين ، ج 1، ص56.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 12.

* – يحكي: من المحاكاة. ما يعني أنّ الجاحظ قد سمع بالمحاكاة و فهمها على أنّها التقليد.

4 – المصدر نفسه، ج 3، ص 212.

5 – المصدر نفسه، ج 3، ص 13.

6 – الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ج 3، ص 238، 239.

7 – المصدر نفسه، ج3، ص 27، 29.

اليونانية واحظ في هذه المسألة، إذ يقول عن اليونانيين معلّيا من قيمتهم إنّ أولئك هم العلماء حقّا، و يجعل العرب معهم من أهل العلم[1]. و هم بتفهمهم العلوم و الحكمة اليونانية القديمة أرفع شأنا، إذ كان يرى أن لليونانِّيين فلسفة وصناعةُ منطق . فهو يعترف لليونان بعلمهم، و يجعل العرب معهم من أهل العلم، ليبقى الروم هو العدوّ. و على الرغم من نفيه صفة البلاغة عن أرسطو، و اتّهامه بأنّه بكيَّ اللسان غير موصوف بالبيان، إلّا أنّه اعترف بـ **"علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه، وبخصائصه"**[2]. و لا يمكن للجاحظ، و هو العالم المتشكّك في كلّ ما لا يثبت بدليل، أن يطلق مثل هذه الأحكام إن لم يكن قد اطّلع فعلا على بحوث أرسطو في هذه المجالات التي عالجها هذا الأخير، بصفة خاصة، في كتاب الخطابة.

و من أعلام الفلسفة و الفكر اليوناني و السفسطائيين الذين ذكرهم الجاحظ: أفلاطون، و أرسطو، و بطليموس، و جالينوس، و دمقريطس[3]. كما ذكر أسماء المجانين والموسوسين والنوكى[4]. و ذكر أرسطو أكثر من ستّين مرّة في كتاب الحيوان، و غالبا باسم صاحب المنطق. كما يقرّ في مقدّمة هذا الكتاب بأخذه من العجم و من الفلسفة، إضافة إلى ما اكتسبه عن طريق التجربة، وأقرّ أنّ معارف اليونان و علومهم أسبق من الشعر العربي بالدهور قبل الدهور والأحقاب قبل الأحقاب[5]، و قال في مقدمة كتاب الحيوان إنّه: **"كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، و تتشابه فيه العرب و العجم، لأنّه و إن كان عربيا أعرابيا، و إسلاميا جماعيّا، فقد أخذ من طرف الفلسفة، و جمع بين معرفة السّماع و علم التجربة"**[6]. و نسبت للجاحظ أبيات شعرية يقول فيها، مقرّا بفضل الحكماء:

يطيبُ العيشُ إنْ تلقَى حكيما * غَذّاهُ العلمُ والظنُّ المُصيبُ**
فيكشفُ عنكَ حيرةَ كلِّ جهلٍ * و فضلُ العلم يعرفُه اللبيبُ**
سَقامُ الحِرصِ ليسَ له شفاءٌ * و داءُ الجهلِ ليس له طبيبُ**[7]

---

1 – المصدر نفسه، ج3، ص 238–239. و ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني والثقافة العربية، ص 155–158.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3، ص27.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 74، ص 80، ص 90، ص 101. و البيان و التبيين، ج3، ص27. و الرسائل، ، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 3، ص 72، ص 314، 315.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 225، 226.

5 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 74.

6 – المصدر نفسه، ج1، ص 11.

7 – أحمد بن علي أبو بكر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج12، ص 215. و ابن نباتة، سرح العيون، ص 258، 259.

و جاء كتاب الحيوان للجاحظ على نموذج كتاب أرسطو في أجزاء الحيوان، و منه استقى مادّته، مشبّعا إيّاها بشواهد من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف والشعر العربي، و لمّا تعوزّه الشواهد عن مادة ما كان قد أوردها ارسطو في كتابه يستغني عنها الجاحظ. مثل عدم إفراده بابا للسمك، والذي يعلّله بقوله: " **لأنّي لم أجد في أكثره شعرا يجمع الشاهد و يوثَق منه بحسن الوصف، و ينشّط ما فيه من غير ذلك للقراءة. و لم يكن الشاهد عليه إلّا أخبار البحريين (...) و فيه عيب آخر: و هو أنّ معه من الطول و الكثرة ما لا تحتملونه** "[1]. و ذلك لأنّ أرسطو قد أطال الحديث عن هذا الموضوع. و في موضع آخر يشكّ الجاحظ في أخبار البحريين والسمّاكين والمترجمين، فيتساءل: " **كيف أسكن بعد هذا إلى أخبار البحريين و أحاديث السمّاكين، و إلى ما في كتاب رجل لعلّه أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة، و يبرأ إلى الناس من كذبه عليه، و من إفساد معانيه بسوء ترجمته** "[2]. ما يوحي بأنّ الجاحظ كان يعاني من سوء الترجمة بما يعيق الفهم، بل و حتّى من تزيّد المترجمين و تقويلهم أرسطو ما لم يقل. فالجاحظ بهذا الكلام يقِرّ بما يعتري الترجمة من أخطاء. و قد أشار إلى أسماء بعض المترجمين العرب الذين ترجموا أعمال أرسطو في عصره، وقبيل عصره، منتقدا سوء ترجمتهم لها.

لقد كانت مكانة أرسطو لدى العرب مقدّسة، فهو الحكيم و المعلّم الأوّل، و كثيرا ما نسبت إليه أعمال أفلاطون أو غيره، من ذلك رسائل الإسكندر و تُساعات أفلوطين، لكن " **حتّى لو كان العرب قد عرفوا هذا أو شكّوا في نسبة هذا الكتاب إلى أرسطو – و إن ثمّة شواهد عليه أو دلائل قد تؤوّل على أنّها شواهد– فلن يكون هذا بحائل لهم دون استمرارهم في نسبته إلى أرسطو** "[3]. فهي قراءة خاصة لهذا الفيلسوف، منبثقة من عمق الحضارة العربية الإسلامية، يتجلّى منها الإعجاب والدهشة، ما جعلهم يتغاضون عن الاختلاف العقائدي، بل و يجعلون أرسطو مؤمنا بوحدانية الله[4].

و هكذا أظهر بعض العلماء العرب و الفلاسفة المسلمين الامتنان العظيم الذي يشعرون به نحو العلماء القدامى و الفلاسفة اليونانيين. فهذا الفيلسوف العربيّ يعقوب بن إسحق الكندي يصرّح بوضوح شديد أنّ: "**من أوجب الحقّ أن لا نذّم من كان أحد أسباب منافعنا الصغار الهزيلة، فكيف**

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 16، 17.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص19. في هذا الكتاب يتعرض الجاحظ لموضوعات فلسفية كالكمون والتولّد والجواهر والأعراض. المصدر نفسه، ج2، ص 134. والأعمال المتصلة بالحيوان ترجمها يحيى بن البطريق. ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، ص 243.

3 – عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، ص 6، 7.

4 – ينظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 69.

بالذين هم أكبر أسباب منافعنا العظام الحقيقية الجدية، فإنّهم، و إن قصّروا عن بعض الحقّ، فقد كانوا لنا أنسابا و شركاء فيما أفادونا من ثمار فكرهم التي صارت لنا سبلا و آلات مؤدّية إلى علم كثير ممّا قصّروا عن نيل حقيقته (...) و ينبغي أن لا نستحي من استحسان الحق واقتفاء الحقّ من أين أتى، من الأجناس القاصية عنّا والأمم المباينة لنا، فإنه لا شيء أولى بطالب الحقّ من الحقّ، وليس ينبغي بخس الحقّ و لا تصغير قائله ولا بالآتي به "[1]. و لعلّ هذا الكلام جاء كردّة فعل لتغاضى البعض عن التحلّي بالأمانة العلمية، و عدم ذكر المصادر التي أخذوا عنها، إضافة إلى رفض بعضهم الثقافة الواردة دون فهمها.

و قال ابن سينا في خاتمة كتاب السفسطة:" **و أمّا أنا فأقول لمعشر المتعلّمين و المتأمّلين للعلوم: تأمّلوا ما قاله هذا العظيم، ثمّ اعتبروا هل ورد من بعده إلى هذه الغاية- و المدة قريبة من ألف و ثلاثمائة و ثلاثين سنة- من أخذ عنه أنّه قصّر، و صدق فيما اعترف به من تقصير، بأنّه قصّر في كذا، و هل نبلغ من بعده من زاد عليه في هذا الفنّ زيادة؟ كلّا، بل ما عمله هو التام الكامل و القسمة تقف عليه، و تمنع تعدّيه إلى غيره** "[2]. هكذا يعترف ابن سينا بكلّ تواضع بسموّ مكانة أرسطو، لأنّ ما قام به الفلاسفة المسلمون ما هو إلّا شرح و تلخيص و تفسير لما جاء به من سمّوه إجلالا بالمعلّم الأوّل.

أمّا مظاهر التأثير في الكتّاب العرب فتتنوّع حسب مجالاتهم. حيث بدأ تأثير الفلسفة في وقت مبكّر، مع الطبقات الأولى، فقيل عن الفرّاء مثلا أنّه "**كان يتفلسف في تأليفاته و مصنّفاته، يعني يسلك في ألفاظه كلام الفلاسفة** "[3]. و كان بعض الكتّاب والبلاغيين قد فهموا الفصول كما كان يفهمها علماء البيان من اليونان، و منهم عبد الحميد الكاتب. ثمّ حاول عدد من البلاغيين تطبيق التقسيمات المنطقية والاقتباس من أفكار اليونانيين الفلسفية، و فروعها من المنطق والكلام، و التي كان تأثيرها في البلاغة قويّا منذ نشأتها. و في هذا الصدد يرى طه حسين أنّه ليس من الصدفة أن يضع ابن المعتزّ كتاب البديع في فترة ترجمة كتاب الخطابة [4]. فتأثّره واضح على مستوى التفريع بتقسيم أرسطو في باب العبارة من الكتاب نفسه.

---

1 – الكندي، الرسائل الفلسفية، في الفلسفة الأولى، ج1، ص32، 33.

2 – ابن سينا، الشفاء، المنطق، السفسطة، تح: أحمد فؤاد الأهواني، ص114، 115. ضمن: عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 124.

3 – ابن النديم، الفهرست، ص 66.

4 – طه حسين، تمهيد في البيان العربي، ص 12.

وكان أكثر البلاغيين يتعاطون الفلسفة والكلام، كقدامة بن جعفر مثلا[1]. ثمّ ازداد تأثير المنطق في البلاغة قوّة عند المتأخّرين، مثل السكاكي [2] الذي جعل- في كتابه مفتاح العلوم- معرفة المنطق ضرورية للبلاغيّ[3]. أمّا أبو هلال العسكري فيقول: " **ليس الغرض في هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين، وإنّما قصدت فيه مقصد صنّاع الكلام من الشعراء والكتّاب، فلهذا لم أطل الكلام في هذا الفصل**"[4]. و نستنتج من هذا الكلام وجود مدرستين متوازيتين سارتا جنبا إلى جنب، إحداهما اهتمّت بالجانب النظري الذي سيطر عليه المنطق، والأخرى أدبية ركّزت على النصوص التطبيقية، وعلى كيفية إتقان الصنعة. لكنّ الحدود بينهما متداخلة، والفوارق لا تعدو أن تكون نسبية. و تمّ استخدام المنطق في مختلف العلوم الناشئة، ففي حين نبذه البعض اعترف آخرون بمنافعه، حيث قال الجاحظ: "**وقلنا في الحاجة إلى المنطق و عموم نفعه، و شدّة الحاجة إليه، و كيف صار أعمّ نفعا، و لجميع هذه الأشكال أصلا، و صار المشتقّ منه، و المحمول عليه** "[5]. ما يعني فهمه الجيّد للمنطق و وظيفته، لذلك دافع عنه، و تبنّاه و لم يرفضه كما فعل السيرافي فيما بعد. و هذا أمر لا يستغرب نظرا لانطلاقه من المنهج العقلي الذي تميّز به المعتزلة عامة.

و ممّا أخذه العرب و تجلّى في أشعارهم: حِكم الفلاسفة. و كانت معروفة منذ الترجمات الأولى حيث يرجّح أنّها بدأت في فترة سالم كاتب هشام بن عبد الملك [6]. و تواصلت في فترة حنين الذي قام بترجمة كثير من الحكم، و جمعها في كتابه الشهير: "نوادر الفلاسفة"[7]، وكذلك فعل ابنه إسحق، وتلميذه اصطفن بن بسيل، وأبو عثمان الدمشقي. و في القرنين الرابع و الخامس حدث التنسيق و كثر التأليف في هذا الموضوع، من ذلك: "صوان الحكمة" لأبي سليمان المنطقي، و "الكلم الروحانية في الحكم اليونانية" لأبي الفرج ابن هندو [8]، و "الكتاب المبين في شرح ألفاظ

---

1 – ابن النديم، الفهرست، ص 188.

2 – أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط1، دار المعرفة، القاهرة،1961، ص147.

3 – أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 432.

4 – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة و الشعر، ط 1، تح: محمد أمين الخانجي، نظارة المعارف، 1320هـ، ص 8.

5 – الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص1، 2.

6 – ابن النديم، الفهرست، ص 171.

7 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 88.

8 – المرجع نفسه، ج 1، ص 323.

الحكماء والمتكلمين" لسيف الدين الآمدي [1]، و غيرها. و من الشعراء الذين أكثروا من تلك الحكم نجد المتنبّي [2] في الطليعة. و قد اتّصل بالفارابي في حلب، واطّلع على الفلسفة، وفي شعره نماذج كثيرة يذكر فيها أسماء الفلاسفة ومذاهبهم وحكمهم، و قد ألّف الحاتمي رسالته فيما وافق المتنبّي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، و ذكر الفلاسفة ، و من ذلك ما جاء به في القصيدة التي مدح بها أبا الفضل محمد بن العميد:

مَن مُبلغُ الأعراب أنّي بعدها * جالستُ رسطاليسَ و الإسكندرَ**

و سمعتُ بطليموسَ دارس كتبه * متملّكا مُتبدّيا مُتحضّرا** [3]

و يقول في موضع آخر:

علّم بُوقراط فِصاد الأكحل * فخال ما للقفز للتجدّل** [4]

لكنّ الحاتمي، على الرغم من تصريحه بأنّ المتنبّي **"قد أتى في شعره بأغراض فلسفية، و معان منطقية"** [5]، إلّا أنّه لم يجزم بأنّ المتنبي استقى معانيه من أرسطو، بل أخذ بالاعتبار إمكانية الاتّفاق عن فحص و نظر، و إغراق في الدرس. و إن كان الأمر كذلك، فهذا يعني أنّه **"قد أغرق في درس العلوم، وإن يك ذلك منه عن سبيل الاتّفاق فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة. و هو في الحالتين على غاية من الفضل، و سبيل نهاية من النبل "** [6].

لكنّ ذكر المتنبّي لأسماء الفلاسفة يشي بأنّه مطّلع حقّا على حِكَمهم و نوادرهم.

و كذلك قيل عن أبي تمام إنّه متأثّر بالفلسفة اليونانية و متعمّق في استعاراته، حيث نجد بعض الحكم اليونانية في شعره، منها آداب و كلمات أرسطو * التي ذكرها يوم صعد على المنصّة

---

1 – المرجع نفسه، ج 2، ص 174.

2 – ابن نباتة، سرح العيون، ص 213.

3 – ديوان المتنبي، دار بيروت للنشر، بيروت، 1983، ص 525.

4 – المصدر نفسه، ص 132.

5 – أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، الرسالة الحاتمية، تح: فؤاد أفرام البستاني، ص2. ضمن: مجلة المشرق، س 29، ع 2، دار المعارف، مصر، 1931، ص275.

6 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها. و ينظر أيضا: ياسر محمود الأقرع، أثر الفلسفة اليونانية في شعر المتنبي، مجلة آفاق الثقافة و التراث، العدد 56، الإمارات العربية المتحدة، جانفي 2007، ص 72–78.

* – كان أفلاطون يعلّم نطافورس ابن الملك روفسطانيس الحكمة والآداب، لكنّ نطافورس كان غلاما متخلّفا قليل الفهم بطيء الحفظ ، ينسى كلّ ما يتعلّمه، وكان أرسطو غلاما يتيما في خدمة أفلاطون يتلقّف ما يلقى إلى نطافورس فيحفظه، حتى إذا كان يوم العيد صعد أفلاطون و نطافورس إلي مرتبة الشرف لقراءة الحكم على الأشهاد والملوك فلم يؤدّ نطافورس شيئا من الحكمة ولا نطق بحرف من الآداب ، فطلب أفلاطون من تلاميذه من فيهم

ليُلْقي الحكمة التي تعلّمها عن أفلاطون، إذ قال: " **أيّها الأشهاد، بالعقول تتفاضل الناس لا بالأصول**"[1]، و ممّا قاله أيضا: " **الأدب يغني عن الحسب**"[2]. فأخذ أبو تمام هذه المعاني الحكمية و حوّرها شعرا، فقال:

كذَبْتُمُ ليس ينبو مَن له حسبٌ* و مَن لـه نسبٌ عمَّن لـه أدبُ**
إنّـي لَذو عجبٍ منكمْ أردّدهُ ***فيكم، وفي عجبي مِن لُؤمِكمْ عَجَبُ
لحاجةً لي فيكم ليس يشبهُها * إلاّ لـحاجَتكم فـي أنّكم عَرَبُ** [3]

فهذه الأبيات تشير صراحة إلى أنّ الفضل لا بدَّ أن يكون لصاحب الأدب والعلم لا لحسبٍ أو نسبٍ. و أبو تمام كثيرا ما يردّد في شعره أنّ الأدب هو الحُسن، و ينظر للأدب من خلال رؤية فلسفية[4]. لأنّ حتّى على مستوى الشعر يرى طه حسين " **أن تأثير الهيلينية في الأدب إنّما بلغ غايته على أيدي الشعراء و الكتّاب الذين كانوا من أصل أعجمي، كانوا قد تأثّروا بالآداب اليونانية تأثّرا ما، فأصبحوا يستمدّون وحي قرائحهم من الأدب اليوناني إمّا مباشرة بالأخذ من الأصول اليونانية أو من طريق غير مباشر** "[5]، فخالفوا طريقة العرب في الشعر حتى استغلق شعرهم على الفهم، مثلما كان الأمر بالنسبة لشعر أبي تمام الذي لا يختلف فقط من حيث الإفراط في استعمال الاستعارات والتشبيهات البعيدة، بل و " **في تصوّره للشعر نفسه، و في شدّة أخذه بتحديد المعاني و وحدة القصيدة، و في كلفه بوصف الطبيعة، و ميله إلى المعاني الفلسفية يضمّنها شعره أيّا كان الموضوع الذي ينظّم فيه**"[6]. و كان ذلك جديدا في الشعر العربي، إذ آثر الشعراء من قبل: الوضوح و التشبيهات القريبة، مع بساطة الأسلوب.

أمّا عن الشعر اليوناني فهناك بعض الإشارات إلى أنّ هوميروس كان معروفا بشاعر المديح في ذلك العصر الذي ترجمت فيه كتب أرسطو ومنها كتاب الشعر، و أنّ أشعاره كانت تنشد في المجالس الأدبية. وهناك روايتان رواهما القفطي وابن العبري تظهران هوميروس كشاعر مدح. أمّا

يضطلع بحفظ شيء من الحكمة لينوب عن نطافورس، فبدر أرسطوطاليس وقال: أنا أيّها الحكيم. و كان كلامه عن النسب والعلم من جملة الحكم التي ألقاها. ينظر: ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج1، ص62.

1 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 62.

2 – المصدر نفسه، ص 63.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين ، ج 1، ص 263.

4 – ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، تـقديم: راجي الأسمر، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج 4، ص 444– 445.

5 – طه حسين، تمهيد في البيان العربي، ص 8، 10.

6 – المرجع نفسه، ص 10.

معرفة النقّاد في تلك الفترة بملحمتي الإلياذة والأوديسا فلقد كانت معرفة ضبابية من خلال بعض الأناشيد التي كان ينشدها شعراء سريانيون، مثلما يُروى عن يوسف بن إبراهيم أنّه قال: " **اعتلّ إسحاق بن الخصيّ علّة فأتيته عائدا، فإنّي لفي منزله إذ بصرت بإنسان له شعرة قد جلّلته، وقد ستر وجهه عنّي ببعضها، وهو يتردّد وينشد شعرا بالرومية لأوميروس رئيس شعراء الروم، فشبّهت نغمته بنغمة حنين، وكان العهد بحنين قبل ذلك الوقت بأكثر من سنتين، فقلت لإسحاق بن الخصيّ: هذا حنين! فأنكر ذلك إنكارا يشبه الإقرار فهتفت بحنين فاستجاب لي** "[1]. هذا ما يدلّ على أنّ حنين بن إسحق كان يحفظ شعر هوميروس في قطع متفرّقة لتعذّر الإلمام بالملحمتين ، الأمر الذي يرجّح أنّ إلياذة هوميروس كانت منتشرة بين الخاصة في الدولة العباسية، خاصّة إذا ما علمنا أنّ ثاوفيل الرهاوي منجّم المهدي قد نظّمها باللغة السريانية، و أنّ بعض المقرّبين من الخلفاء العباسيين كانوا يتناشدون الأشعار اليونانية و السريانية[2]. لكنّها لم تترجم إلى العربية إلّا في العصر الحديث لأنّه لم يكن هناك من يصلح لتلك المهمّة في تلك الفترة[3]، حيث كان يلزم لذلك شاعرا يتقن العربية و اليونانية على حدّ السواء.

كان ذلك أقصى ما وصل إليه تصوّر مترجمي ذلك العصر لشاعر مثل هوميروس. و لعلّ الجاحظ اطّلع على شعره أو سمع عنه، لذلك قال: " **فقد صحّ أنّ الكتب أبلغ في تقييد المآثر، من البنيان والشعر** "[4]. ويروي القفطي عن هوميروس أنّه كان: **"من رجال يونان الذين عانوا الصناعة الشعرية من أنواع المنطق وأجادها. وجاءه أنابو الماجن فقال: اهجني لأفتخر بهجائك إذ لم أكن أهلا لمديحك. فقال له: لست فاعلا ذلك أبدا. قال فإنّي أمضي إلى رؤساء اليونانيين فأشعرهم بنكولك. قال أوميروس مرتجلا: بلغنا أنّ كلبا حاول قتل أسد فامتنع عليه أنفة منه فقال له الكلب: إنّني أمضي فأشعر السباع بضعفك. قال له الأسد: لأن تعيّرني السباع بالنكول عن مبارزتك أحب إليّ من أن ألوّث شاربي بدمك** "[5]. لكنّ مثل هذه الإشارات لا تدلّ على فهم واضح لموضوع الإلياذة والأوديسة، و لطبيعة الشعر الملحمي الذي هو مجالهما ، و مع ذلك فقد حاول العرب كتابة الشعر القصصي، إلى جانب الألفيات التي ظهرت في مجال الشعر التعليمي الذي نشأ عند العرب على شكل أراجيز طويلة منذ العصر الأموي، و تطوّر هذا اللون من الأشعار في العصر العباسي، و لعلّ من أشهر ما نظّم في هذا المجال: ألفية ابن مالك في قواعد النحو. كما

1 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء، ج 1، ص 185.

2 – سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة، ص 26.

3– سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة، ص 66.

4 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 75.

5 – القِفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ص49.

نظّم رؤبة العجاج أراجيز من أجل تعليم اللغة العربية و حفظ غريبها من الضياع[1]. ثمّ ازدهر على يد الشاعر أبّان اللاحقي الذي نظّم الأحداث التاريخية مثل سيرتَيْ: أردشير، و أنوشروان، من ملوك الفرس، كما نظّم في الفقه الأحكام المتعلّقة ببابيْ الصوم والزكاة، و نظّم أيضا قصيدة في مبدأ الخلق سمّاها "ذات الحلل"، و أهمّ عمل له في هذا المجال أنّه نظّم للبرامكة قصص كتاب "كليلة ودمنة" في أربعة عشر ألف بيت، منها قوله:

هذا كتاب أدبٍ و محنه * وهو الذي يدعى كليلة ودِمنه**

فيه احتيالات و فيه رشد * و هو كتاب وضعته الهند**[2]

كما نظّم أبو العتاهية الذي تأثّر بأبّان، مزدوجته التي سمّاها "ذات الأمثال"، وهي كما يتّضح من اسمها حكم و أمثال يقال إنّها بلغت أربعة آلاف بيت. **"و كان كثيرا ما ينقل حكم الأوائل "**[3]. مثلما للنحوي محمد بن إبراهيم الفزاري مزدوجة طويلة في علم النجوم، يقول عنها ياقوت الحموي: إنّها كانت تدخل مع تفسيرها في عشرة أجلاد، شكلها ثلاثية الأقفال، و مطلعها:

الحمد لله العليّ الأعظم * ذي الفضل و المجد الكبير الأكرم**

الواحد الفرد الجواد المنعم[4]

كما كثر الشعر التعليمي في بيئات المتكلمين، حيث كان أبو العباس الناشئ يطيل القصائد، فنظّم قصيدة في فنون العلم تبلغ أربعة آلاف بيت على رويّ واحد و قافية واحدة[5]، إضافة إلى ما نظّمه بشر بن المعتمر الذي قيل عنه إنّه **"كان أقدر من أبان اللاحقي"**[6]، حيث أكثر من النظم في الردّ على أصحاب الملل والنحل المختلفة.

لكن مهما كان الأمر فالعرب كان لهم شعرهم الغنائي الذي به يفتخرون، إنّما الحاجة كانت للعلوم، فشأنهم شأن **"جميع الأمم يحتاجون إلى الحِكم في الدين، والحكم في الصناعات، وإلى كل ما أقام لهم المعاش، وبوَّب لهم أبواب الفِطن، وعرَّفهم وجوه المرافق "**[7]. أي أنّ ما كانت العرب بحاجة إلى ترجمته في تلك الفترة هي الحكمة و العلوم التي تنفع قي مختلف مجالات الحياة.

---

1 – الأصبهاني، الأغاني، ج 21، ص 60.

2 – المرجع نفسه، ج 20، ص 79. و ابن النديم، الفهرست، ص172.

3 – شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص 171.

4 – ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص 2294، 2295.

5 – وليد قصاب، التراث النقدي للمعتزلة، ص 54.

6 – الشريف المرتضي، أمالي المرتضي، ج1، ص187. ضمن: وليد قصاب، التراث النقدي للمعتزلة، ص 38، 39. و ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج 6، 284– 297.

7 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 75.

و مع ذلك فهناك من وقف موقف الرفض من تلك الثقافة الوافدة، على الرغم من الاستفادة منها بطريقة أو بأخرى. و ممّا يدل على تأثير الفكر اليوناني بصفة عامة في نظرية الشعر العربية أنّ الاتجاه إلى التأثّر بالفلسفة اليونانية في الشعر والنقد، قد قوبل من طرف كثير من العلماء العرب، منذ القرن الثالث الهجري بالمعارضة، فقد هاجم ابن قتيبة في كتابه "أدب الكاتب" الفلسفة والمنطق هجوما شديدا، وحذّر ناشئة الشباب من الكتّاب من ذلك، ودعاهم إلى الأخذ بالمنهج العربي القائم على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، واللغة العربية والشعر العربي القديم، لذلك يقول عن ذوي الثقافات الأجنبية و المتفلسفين الذين ضعفت قدراتهم في العلوم العربية و آدابها: **"نصب لذلك و عاداه و انحرف عنه إلى علم قد سلّمه له ولأمثاله المسلّمون، و قلّ فيه المتناظرون، له ترجمة تروق بلا معنى، و اسم يهول بلا جسم، فإذا سمع الغُمْرُ والحدثُ الغِرُّ قوله: الكون و الفساد و سمع الكيان** [*]**، و الأسماء المفردة، و الكيفية و الكميّة و الزمان، والدليل، و الأخبار المؤلّفة، راعه ما سمع، فظنّ أنّ تحت هذه الألقاب كلّ فائدة و كلّ لطيفة، فإذا طالعها لم يَحْلَ منها بطائل"**[1]. حيث طغت كلّ هذه المصطلحات على الساحة الأدبية العربية، و تلقّفها كثيرون، فسخر منهم ابن قتيبة بأنّهم يدّعون أنّ **" الخبر ينقسم إلى تسعة آلاف و كذا و كذا مائة من الوجوه، فإذا أراد المتكلّم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالا على لفظه، و قيدا للسانه، و عيّا في المحافل، وعقلة عند المتناظرين"**[2]. و بذلك فقد **"جهل و ظنّ أن قد علم، فهاتان جهالتان"**[3]. و هو بهذا يرى أنّ المنطق كلام فارغ لا طائل منه . لكنّه في موضع آخر يناقض نفسه و يقول إنّ: **"العلم ضالة المؤمن من أين أخذه نفعه، و لن يُزْرِيَ بالحق أن تسمعه من المشركين "**[4]. و قد كان له إلمام واسع بالمعارف العامة، كما هو واضح من خلال مؤلّفاته، حيث تفاعل مع الأفكار والثقافات، و يظهر في كتابه "عيون الأخبار" ما أخذه من غير العرب من أحاديث في السياسة و الحروب وآداب الطعام، ناهيك عمّا كتبه من فصول عن الحيوان. والملاحظ أنّ مقتبساته عن اليونان كانت قليلة إذا ما قيست بما أخذه عن الكتب المترجمة عن الفارسية بشكل عام، لكنّه إلى جانب ما لوحظ من تشدّد في موقفه من المعتزلة، كان له موقف مناهض من الفكر اليوناني، و معه تثار لأوّل مرّة مسألة الأصالة في الفكر العربي [5]. يقول عن

---

* – "الكون والفساد" و "سمع الكيان" من كتب أرسطو في الطبيعيات.

1 – ابن قتيبة، أدب الكاتب، ط1، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1982، ص7.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المصدر نفسه، ص6.

4 – ابن قتيبة، عيون الأخبار، ط 2، تح: لجنة بدار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996، ج1، ص س.

5 – عباس أرحيلة، ابن قتيبة والفكر الأرسطي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جامعة الماجد للثقافة والتراث،

أرسطو: **"ولو أنّ مؤلّف حدّ المنطق بلغ زماننا حتّى يسمع دقائق الكلام في الدين والفقه والنحو لَعَدَّ نفسَه من البُكْم، أو يسمع كلام رسول الله ﷺ لأيقنَ أن للعرب الحكمةَ وفصلَ الخطاب "**[1]. و يبدو أنّه لم يدرس المنطق، و ربّما لذلك حمل على المعتزلة، كما عاب محمد بن الجهم البرمكيّ، لأنّه اتّخذ **"مصحفَه كتابَ أرسطاطاليس في الكون والفساد والكيان و حدود المنطق يقطَعُ به دهره"**[2]. و لعلّ لموقفه هذا خلفية أيديولوجية تتعلّق بمذهبه الأشعري.

وكذلك فعل الحسن بن بشر الآمدي صاحب الموازنة بين الطائيين، فعلى الرغم من اطّلاعه على الثقافةاليونانية إلّا أنّه أشاد بطريقة العرب في الشعر، و هي الطريقة التي لا تعتمد على المنطق اليوناني، ولا المعاني الفلسفية، و بناء على ذلك عاب شعر أبي تمام. و من علماء القرون المتأخّرة الذين هاجموا الفكر اليوناني: السيوطي في كتابه "صون المنطق والكلام عن علم المنطق والكلام"[3]. كما يبدو أنّ بعض شعراء العصر العباسي كانوا قد خاضوا غمار هذه المعركة أيضا، فهذا البحتري يردّ على النقّاد الذين يضيّقون الحدود على الشعراء و يحكمون عليهم وفق قواعد المنطق، خاصّة بعد ترجمة كتابي: الخطابة و الشعر. حيث يرى طه حسين أنّ ترجمتهما كانت السبب في تلك الحملة[4]، حتّى قال البحتري:

كلّفتمونا حدود منطقكم * في الشعر يلغى عن صدقه كذبه**
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ * منطق، ما نوعه وما سببه**
والشعر لمح تكفي إشارته * و ليس بالهذر طولت خطبه** [5]

و هذا دليل آخر على مدى تأثّر النقد العربي بالنقد الأرسطي ، ما أدّى إلى غوصه في البحوث النظرية و التطبيقية. حيث تشي هذه الأبيات بالقضايا النقدية المستمدّة من الكتب الوافدة، و التّي أصبحت حديث العصر. منها: قضية الصدق والكذب في الشعر، والحديث عن أنواعه، و ماهيته، و العلل من وجوده، إضافة إلى قضية الوضوح و الغموض. و موقف البحتري يمثّل ردّة فعل الشعراء الرافظين لمطالب النقّاد المحافظين الذين كانوا يشترطون البساطة في التعبير، و ينبذون لجوء الشعراء المحدثين إلى الإشارة و اللمحة العابرة، واصفين ذلك بالغموض و الإغراق. الأمر الذي يعني أنّ الشعراء كانوا سبّاقين إلى التجديد.

س5، ع 19، نوفمبر 1997، ص12- 20.

1 – ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص9.

2 – ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، أسامة بن سليم بن عيد الهلالي، دار ابن القيم، 2009، ص49

3 – محمد زغلول سلّام، قضايا النقد العربي الحديث، ص 99.

4 – طه حسين، تمهيد في البيان العربي، ص 11.

5 – ديوان البحتري، بخط عبد الله الشيرازي، ط 1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1301هـ، ج1، ص 133.

و خير ما نختم به آراء القدماء حول الثقافة اليونانية التي اجتاحت الساحة الأدبية العربية آنذاك، قول الجاحظ الذي كان موقفه منصفا من هذه القضيّة : **"وراثة الكتب الشريفة، والأبواب الرفيعة، منبّهة للمورّث، و كنز عند الوارث، إلّا أنّه كنز لا تجب فيه الزكاة و لا حقّ السلطان. و إذا كانت الكنوز جامدة يُنقِصها ما أخذ منها، كان ذلك الكنز مائعا يزيده ما أُخِذ منه، و لا يزال بها المورّث مذكورا في الحكماء و منوَّها باسمه في الأسماء، و إماما متبوعا و علَما منصوبا، فلا يزال الوارث محفوظا، و من أجله محبوبا ممنوعا، و ما تزال تلك المحبّة نامية، ما كانت تلك الفوائد قائمة، و لن تزال فوائدها موجودة ما كانت الدار دار حاجة، و لن يزال من تعظيمها في القلوب أثر، ما كان من فوائدها على الناس أثر "**[1]. و هكذا يعترف الجاحظ بالتأثير الإيجابي لتلك الكتب التي يشترك في فضلها كلّ من المبدع و المتلقّي، أو المورِّث و الوارث، مدركا عبء المهمّة و واجب التوصيل.

<u>عرض وجهات النظر المختلفة حول مسألة التأثّر</u>:

لقد تعرّض لهذه المسألة كثير من النقّاد و الدارسين من العصر الحديث ، و لتعذّر عرض جميع الآراء، نكتفي بأبرزها، و تشمل:

1- طه حسين: رأى أنّ النقد العربي استمدّ أصوله من النقد اليوناني. و لقد كان طه حسين مدرّسا للأدب اليوناني و الروماني بالجامعة المصرية، و أعجب بأرسطو فعدّه من قادة الفكر [2]. و رأى أنّ كتابه فن الشعر لم يفهمه أحد على الإطلاق ، **"و لمّا لم يفهموا من أرسطو إلّا ما قاله في العبارة، فإنّهم لم يلحظوا أيّ فارق بين ما هو شعر و ما هو خطابة ، و كلّ ما يفرّق عندهم بين الشعر و النثر إنّما هو الوزن و القافية. و لمّا كان لهذين علم خاص هو علم العروض فقد أصبح النثر و الشعر عندهم متساوي ي الحظّ من العبارة"** [3]. و لعلّه هنا ينوّه بتعريف قدامة بن جعفر للشعر، و من تأثّر به ممّن جاءوا بعده، لأنّ تعريف الجاحظ مختلف، و كذلك تعريفات الفلاسة.

و ربط طه حسين البيان العربي بكتاب الخطابة لأرسطو. و رأى أنّه حتّى منتصف القرن الثالث لم يكن هناك بيان عربيّ تامّ التكوين، إنّما وجدت بعض الجهود التمهيدية. فالبيان لم يكن عربيّا بحتا، بل إنّ **"جهود المتكلمين والساسة والكتّاب قد تضامنت في القرن الثاني في**

---

1 - الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 100.

2- طه حسين، حديث الأربعاء، ج 3، ط 12، دار المعارف، مصر، 1989، ص 53.

3- طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ص16، 17.

تكوينه"[1]، و جلّهم من الأعاجم. فهو جهد مشترك بين كلّ هؤلاء، فالعنصر العربي شديد الوضوح فيه، و العنصر الفارسي يميل إلى البراعة في القول، بينما العنصر اليوناني " **يتّصل بالمعاني خاصة من حيث دقّتها والعلاقة بينها و بين الألفاظ، أي من حيث المبدأ الذي يدعو إليه أرسطو، مبدأ وجوب الملاءمة بين الخطبة و بين السامعين لها** "[2]. و بناء على ذلك فهو **"نسيج من البلاغة العربية مادة و لغة، و من البلاغة اليونانية صورة و هيئة، و في وجوب التلاؤم بين أجزاء العبارة"**[3]. حيث إنّ العرب أخذوا عن أرسطو المباحث النظرية و طبّقوها على الأدب العربي طوعا تارة، و قسرا تارة أخرى، لأنّهم نظرا **"لجهلهم التامّ بنظم اليونان و آدابهم لم يستطيعوا فهم أنواع الخطابة و ما يتّصل بها، و لا الشواهد التي استخلصها أرسطو من غرر الأدب اليوناني، و لكن لا شكّ في أنّهم في مقابل ذلك وجدوا فصولا أخرى تتحدّث إليهم عن أشياء يعرفونها و يجدونها دائما في شعرهم الخاص، و أنّهم عثروا في مواضع أخرى من كتاب الخطابة على أفكار عامّة و قريبة من متناولهم ، و محقّقة الفائدة لشعرائهم و كتّابهم"**[4]. و يرى أيضا أنّه: **"ليس من بين العلوم العربية الدخيلة علم كالبيان هضمه العرب و استمرءوه، و بخاصة من أواخر القرن الثالث إلى نهاية القرن الرابع، بذلك أصبح البيان عربيّا من جميع الوجوه** "[5]. أمّا الشعر فيرى أنّه عرف تطوّرا سريعا بدخول الأفكار الفلسفية فيه، واشتغال الأعاجم بالآداب والعلوم، فلم يعد مصطلح الفحولة يكفي لنقد الشعر، خاصة و أنّ البيان كان بطيئا ثقيل الخطى لم يواكب الشعر في التطوّر.

حاول طه حسين إثبات الاستفادة من كتابي الخطابة والشعر لأرسطو، لكنّه وجد أنّ ترجمات ابن رشد وابن سينا خاصة لم تكن في المستوى المطلوب، لقلّة درايتهما بما جاء به أرسطو. كما يشكّك في التقسيم الذي جاء به ابن سينا في ترجمة كتاب الخطابة . ويترك الباب مفتوحا للشكّ في كلّ شيء. قال عنه عبّاس أرحيلة إنّه تأثّر بأستاذه لطفي السيّد الذي كان يستلهم في تفكيره منطلقات الثورة الفرنسية ويستنير بآراء الفكر الليبرالي الأوربي. و قد ترجم لطفي السيّد خمسةَ كتب لأرسطو إلى العربية، وهي: كتاب السياسة، وكتاب الكون والفساد، وكتاب الطبيعة، وكتابان في الأخلاق، منها: "الأخلاق إلى نيقوماخوس " الذي ترجمه عن الفرنسية، وظهر سنة 1924م، واعتبر طه حسين ذلك "الترجمة الحدَث" في النهضة العربية، و شيئا استثنائيا عظيم الخطر، إذ

---

1 – المرجع نفسه، ص 7.

2 – المرجع نفسه، ص 8.

3 – طه حسين، من حديث الشعر و النثر، ط9، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 87.

4– طه حسين، تمهيد في البيان العربي، ص 13، 14.

5– المرجع نفسه، ص 15.

يقول: **"لست من الغلو بحيث أقرن الأستاذ لطفي السيد إلى أرسطوطاليس. فأرسطوطاليس هو المعلّم الأوّل للإنسانية الخالدة، ولطفي السّيد هو المعلّم الأوّل لعصرنا هذا الذي نحن فيه "**[1].

و مثلما تأثّر طه حسين بأستاذه، أثّر هو بدوره في تلاميذه، ما أدّى إلى ظهور دراسات أخرى ممّن اعتُبروا من دعاة الإغريقية. حيث اتُّهم بأنّه **"رسَّخَ مقولة التأثير في الثقافة العربية، وجعل البيان العربي منذ نشأته إلى أوان نضجه خاضعا للتأثير الأرسطي، وجعل العلم يُلتَمَسُ من لدن المستشرقين. وقرّر أنّ العقلية المصرية أقرب إلى العقلية الغربية منها إلى العقلة العربية. وهذه الآراء هيّأت النفسية العربية للإحباط، واستلذاذ التبعية، والذوبان في الحضارة الغربية، والاستهانة بالحضارة الإسلامية العربية!"**[2]. و ممّن أيّد قوله بالتأثّر : إبراهيم سلامة في أطروحته التي جاءت بعنوان "بلاغة أرسطو بين العرب واليونان" سنة 1950، و التي توسّع فيها في مسألة التأثير الأرسطي في البيان العربي مفَصَّلا ما أوجزه طه حسين و مسَلِّما بكل ما جاء به[3].

2- أمين الخولي: قال بأنّ ترجمة كتاب الخطابة قد تمّت أيّام البرامكة، منتصف القرن الثاني للهجرة، أو على الأكثر في أواخره. أي قبل أو مع كتاب المجاز لأبي عبيدة الذي يعدّه المؤرّخون من الأوليّات في الفنون البلاغية. و انتهى إلى أنّ **" تأثّر البلاغة بالفلسفة وفروعها من المنطق والكلام كان قويّا بعيد المدى"**[4]، سواء من ناحية النشأة أو من ناحية التطوّر. ما يعني أنّ الفلسفة اليونانية قد أثّرت في البلاغة العربية منذ نشأتها ، و رافقتها أثناء تطوّرها بضبط أبحاثها، وتعيين أغراضها وغاياتها. وقال إنّ أبحاث البلاغة العربية البلاغية تكاد تكون متطابقة مع الأبحاث التي تصدّى لها أرسطو في كتاب الخطابة، أو هي على الأقلّ أنواع كثيرة من فنونها الثلاثة [5]. و إنّ ما جاء في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ كلامٌ فلسفيٌّ محض، مقارنة بمعاني أرسطو، خاصة في كتاب الخطابة[6].

1- حديث الأربعاء، ج 3، ص 49.

2- عباس أرحيلة، طه حسين والفكر اليوناني، مجلة المنهل السعودية، م 58، س 62، ع535، أكتوبر 1996.

3 - إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط2، مطبعة مخيمر، القاهرة، 1952، ص55.

4 - أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، ضمن: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي، إعداد: محمد همام، مجلة إسلامية المعرفة، 145.

5 - أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، ص 12. ضمن: عباس أرحيلة، مسألة التأثير الأرسطي في البلاغة المغربية من خلال كتاب التنبيهات لابن عميرة ، مجلة المناهل، المغرب، ع 54، س 22، مارس 1997، ص 279- 291.

6 - أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، ص 19. ضمن: المرجع نفسه، ص 279- 291.

3- محمد غنيمي هلال: أكّد التلازم القائم بين الفلسفة و النقد منذ أقدم العصور عند اليونان. فالنقد الأدبي لم يظهر إلّا بظهور الفلسفة، حتّى أنّه **"صار فرعا من فروعها "**[1]، فتقدّمه مرتبط بتقدّمها، إذ يفيد من محاكاة مناهجها. لذلك لا يهتمّ محمد غنيمي هلال بالبداية المفترضة للنقد، إذ يرى أنّ أغلب الأحكام منتحلة [2]. و بذلك تأخّر ظهور النقد لتأخّر ظهور الفلسفة مثلما كان الأمر في أوروبا. أي ظهر على يد المعتزلة و الأشاعرة و المتكلّمين [3]. و أبدى إعجابه بأرسطو معترف بتأثيره الإيجابي في التراث النقدي و البلاغي العربيين، مثلما أثّر في الآداب الأوربية، لكنّ التأثّر كان بكتاب الخطابة أكثر منه بكتاب الشعر، لأنّه يرى هو أيضا أنّ هذا الأخير لم يفهمه النقّاد العرب[4]، و أنّ أوّل من تأثّر بالنقد اليوناني النظري هو الجاحظ، أمّا ال نموذج الذي يعّد أوّل من ظهرت لديه القواعد اليونانية مطبّقة بشكل جليّ فهو يرى أنّه قدامة بن جعفر، و إن قلّل من شأن تأثره بالفلسفة[5].

4- شوقي ضيف: ذهب هو أيضا إلى أنّ التأثّر بدأ مع المعتزلة، و أنّ الجاحظ أقام رسالة "التربيع والتدوير" على فكرة الأوساط التي استعارها من النظرية الخلقية اليونانية. و يرى أنّ للثقافة اليونانية تأثيرا كبيرا على الثقافة العربية، أدّى إلى ت وسّع اللغة و إكسابها معان ي فلسفية عقلية صبغت عقلية الأدباء و النقاد بآثارها العميقة في التفكير و طرافة التقسيم و الخيال، مثلما أثّرت في الشعر و وسّعت من مجالاته. كما لاحظ ظهور آثار الجدل والمناقشة والتحليل والتعليل والاستنباط في مؤلّفاتهم، حيث فتحت لهم المجال للموضوعات التي يمكن البحث فيها. و يؤكّد ذلك بقوله :**"إنّ الثقافة اليونانية أهم ثقافة أثّرت في الفكر العباسي ولكن عن طريق النقل والترجمة لا عن طريق اختلاط أصحابها بالعرب وأيضا عن طريق ما ألقته من ظلال على الثقافة الهيلينية الشعبية العامة التي كانت سائدة في المنطقة"**[6].

5-عبد الرحمن بدوي: يظهر من خلال عناوين مؤلّفاته سعة اطّلاعه على التراث اليوناني، كما أنّها توحي بإيمانه بفكرة التأثّر. منها : أفلاطون في الإسلام، أرسطو عند العرب، الأفلاطونية المحدثة عند العرب، إضافة إلى إعادة ترجمة كتابي الخطابة والشعر، و تحقيقه للمنطق الأرسطي.

---

1 - محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 11، 13.

2 - المرجع نفسه، ص 150.

3 - المرجع نفسه، ص 154.

4 - محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 149.

5 - المرجع نفسه، ص 155، ص 156.

6 - شوقي ضيف، البلاغة تطوّر و تاريخ، ص 39.

يرى بأنّ العرب تأثّروا بأرسطو [1]، و مع ذلك لم يفهموا كتاب الشعر، و **" لو قدّر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته (...) لتغيّر وجه الأدب العربي كلّه "**[2]. لكنّه وجد أن لا أحد عرض لنظريّات أرسطو في البلاغة والشعر مثلما فعل حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري . قال: **" فلأوّل مرة نجد في كتاب لأحد علماء البلاغة العربية الخُلَّص – أعني غير الفلاسفة – عرضا وإفادة من نظريات أرسطو في البلاغة والشعر، واستقصاء بالغا لها باهتمام وحسن فهم ورغبة في التطبيق على البلاغة العربية والشعر العربي"**[3].

6- إحسان عباس: قام بدراسة تاريخية تبحث في نشأة النقد الأدبي عند العرب و تطوّره، كما تطرّق لأثر المعتزلة في النقد. و تبنّى الرأي القائل إنّ كتاب الشعر لأرسطو قد ترجم في مرحلة مبكرة، آخذا بالاعتبار قول ابن النديم باختصار الكتاب من طرف الكندي الذي توفّي سنة 252هـ، و إنّ مختصره قد يكون عن تلك الترجمة القديمة ل هـ، لأنّه لم تثبت معرفة الكندي للغة اليونانية. و ذلك إضافة إلى رسالته في صناعة الشعر التي ذكرها ابن النديم، و التي رأى أنّه إذا كانت شيئا آخر غير مختصر البويطيقا، فمن المرجّح أن تحمل آثار ثقافة الكندي اليونانية [4]. **"كانت حركة الترجمة في القرنين الثاني والثالث قد قرّبت بين الثقافات المختلفة من هندية وفارسية ويونانية وعربية، وفتحت عيون المثقّفين على مصادر علمية وفكرية جديدة، ولكنّا إذا استثنينا الجاحظ في القرن الثالث، وجدنا أنّ هذه الثقافات المختلفة لم تترك آثارا عميقة في البلاغة والنقد، حتّى الجاحظ نفسه لم يمسّ الشعر من الزاوية الفلسفية إلّا مسّا رفيقا ، وكان من أسباب ذلك، الفصل الحاسم الذي أقامه النقّاد والشعراء بين الشعر والمنطق، والموقف الدفاعي الذي اتّخذوه من الشعر حين جعلوه موازيا أحيانا للعلوم المترجمة وبديلاً لها في أحيان أخرى"**[5]. و لقد قسّم إحسان عباس النقّاد العرب إلى أربع اتّجاهات، و جعل من المتأثّرين بالفكر اليوناني إحدى هذه الاتّجاهات، إلى جانب اللغويين، و الشعراء، و المتكلمين. و لاحظ أنّ **"الصلة بين النقد وكتاب الشعر لأرسطو قد أدخلت مصطلحا من نوع آخر مثل: الأقاويل الشعرية، و المحاكاة و التخييل، و أنّ محاولة محو الفارق بين الشعر والخطابة قد جعلت المصطلحات المتّصلة بالخطابة تنتقل**

1 – عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، دراسات و نصوص غير منشورة، (تصدير) ص 6–9.

2 – عبد الرحمن بدوي، مقدمة فن الشعر، ص 56.

3 –عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص86. ضمن: عباس أرحيلة، حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر، الكويت، م 32، 2003، ص 201–224.

4 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص187– 189.

5 – المرجع نفسه، ص186، 187.

إلى حيّز الحديث عن الشعر أيضا "[1]، مع وجود قصور في التعبير عن أداء بعض الأفكار، كالمحاكاة، و الفرق بين الشاعر والمؤرخ، و فكرة التطهير (كاثارسيس) التي **"تظلّ فكرة غير ذات جذور"**[2]. و لكنّه يرى أنّ هذه الترجمة على سوءها ، كانت ذات أثر في النقد العربي . وقال: **"إنّنا حين نتحدّث هنا عن الأثر اليوناني فلسنا نقصره على كتاب الشعر (أو كتاب الخطابة). وإنّما نعني به أثر الثقافة اليونانية جملة"** [3]. كما يرى أنّ تلك الثقافة **"كانت من أبرز المؤثّرات في قدامة بن جعفر"**[4]، خاصّة المنطق الأرسطاليسي، و يستدلّ على ذلك بانشغاله بالتحديد والتقعيد، و حرصه على جعل النقد علما ، حيث أحسن **" الجمع بين الأصول اليونانية والنماذج العربية (...) همّه أن يوافق بين ما حشده من روافد مختلفة تأدّت إليه من ثقافته اليونانية"**[5]. كما أشار إلى أنّ رسالة الحاتمي فيما وافق أرسطو من شعر المتنبي **"كانت صورة للّقاء بين الفكر اليوناني والشعر العربي"**[6]، إلّا أنّه لاحظ وجود **" ثورة صريحة وخفية على الاتّجاه إلى الفكر اليوناني في استنباط مقاييس نقدية تعرف بها مستويات الجودة"** [7]، و هو اتّجاه يمثله الآمدي و من سار في أثره. أمّا بعد القرن الخامس الهجري فلاحظ أنّه لا أثر لكتاب الشعر ، بلستثناء إشارة طفيفة لابن حزم الأندلسي، و أنّ تلخيص ابن سينا له لم يحدث أيّ أثر في النقد الأدبي حينئذ [8]. أمّا حازم القرطاجني فيرى أنّه **"يمثل المزج بين التيار اليوناني والتيار العربي في النقد بعد أن ظلاّ منفصلين مدّة طويلة"**[9].

7- شكري محمد عياد : جاءت دراسته عن أثر كتاب الشعر لأرسطو في البلاغة العربية لتعلّي من صلة النقد بالفلسفة. خاصّة و أنّ دراسته هذه كانت تحت إشراف أمين الخولي. تطرّق إلى كتاب منهاج البلغاء وهو ما يزال مخطوطا. واعتبره قمّة من قمم النقد الأدبي العربي [10]، **"التقى**

---

1 - المرجع نفسه، ص 24.

2 - المرجع نفسه، ص188.

3 - المرجع نفسه، ص 189.

4 - المرجع نفسه، ص 189، 194.

5 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 203، 204.

6 - المرجع نفسه، ص 248.

7 - المرجع نفسه ، ص 337.

8 - المرجع نفسه، ص 411.

9 - المرجع نفسه، ص 573.

10 - كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح، شكري محمد عياد، ص 242.

فيه التياران العربي واليوناني التقاء مثمرا ، و إن غلب عليه التيار اليوناني "[1]. و أنّ تأثير كتاب الشعر في منهاج البلغاء كان عميقا أشدّ العمق، لأنّ حازما قد انتفع به عن طريق الفارابي وابن سينا، كونه لم يتّصل اتّصالا مباشرا بالأدب اليوناني[2]. و قال إنّ تلخيص الفارابي، ثم تلخيص ابن سينا قد نسخا عمل الكندي. ما يعني أنّ الكتاب كان في نظره، متداولا منذ القرن الثاني للهجرة.

8- عبد المجيد ناجي: قارن بين المجازات التي تعرّض لها ابن قتيبة و بين ما جاء عند أرسطو، قصد إثبات التأثير. لكنّه لم يجزم في كلامه، لأنّه وجد أنّ ما جاء به ابن قتيبة كان معروفا عند الفراء، وأبي عبيدة، و الجاحظ. قال: **"و نحن لا نستطيع أن نجزم بوجود الأثر اليوناني في هذه المباحث. أو أنّ هؤلاء النقّاد قد أخذوها عن اليونان و تأثروا بما كتبوه فيها، وإن وردت في البلاغة اليونانية إشارات نظنّ أنها تمثّل جذور هذه المباحث "**[3]. و هكذا فإنّه لم يجزم في قوله بالتأثير، و إن كان قد ساوره الشكّ في ذلك، استنادا إلى احتمال وجود ترجمة قديمة لكتاب الشعر قبل تلخيص الكندي له، إضافة إلى أنّه من الجائز أن يكون قد وصل للفراء و لأبي عبيدة شيء من بحوث أرسطو البلاغية عن طريق السريان الموجودين في البلاد العربية [4]. متأثّرا بما أشاعه أمين الخولي حول النقل القديم أيام البرامكة [5]. ما يعني أنّ التأثير في نظره، بدأ منذ الأصمعي و الجاحظ، و أبي عبيدة.

9- شفيع السيّد: وقف موقفا وسطا من هذه المسألة لأنّه وجد أنّ الظواهر البلاغية موجودة في جميع اللغات، مع احتمال توارد الخواطر، رغم وجود علاقة تاريخية واضحة بين الجانبين. فهو لا ينكر الجانب الإيجابي للتأثير و التأثّر، و يرى أنّ إقامة صرح البلاغة العربية اشترك فيه كلّ من علماء اللغة و الشعر و أهل الأدب و البيان عامة. **" و لقد ظلّ الاعتقاد السائد في أوساط الدارسين حتّى مطلع الثلاثينات من القرن الماضي أنّ الظواهر البلاغية بمصطلحاتها و مفاهيمها عربية النشأة و الجذور، بل إنّ حديث المتقدّمين من علماء البلاغة عن الأسباب الداعية إلى تعلّمها تجعل منها علما عربيّا صميما، إذ يذكرون في مقدّمة هذه الأسباب معرفة وجوه إعجاز القرآن الكريم"**[6]. فهو يلمّح إلى زعزعة الاعتقاد بأصالة البلاغة العربية و القول بنشأتها بمعزل عن

---

1 – المرجع نفسه، ص 246.

2 – المرجع نفسه، ص 244– 246.

3 – الأثر الإغريقي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى ابن المعتز، 1976، ص 206.

4 – عبد المجيد ناجي، الأثر الإغريقي في البلاغة العربية، ص 206.

5 – أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، ص11.

6 – شفيع السيد، فنّ القول: بين البلاغة العربية و أرسطو، ط1، دار غريب، القاهرة، 2006، ص 185.

التأثير الأجنبي، و ذلك بعد انتشار البحث الذي قدّمه طه حسين لمؤتمر المستشرقين عام 1931، بعنوان: "البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر".

10- محمد مندور: أنكر النقد بمعناه العلمي الدقيق للفترة ما قبل نهاية القرن الثالث و بداية القرن الرابع الهجريين، خاصّة الفترة الجاهلية، حيث يعتبر أنّ البداية الحقيقية للنقد الأدبي عند العرب لم تبدأ إلّا على يد الآمدي و الجرجاني بالنقد التطبيقي القائم على " **منهج تدعّمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، و يتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها و يبسط عناصرها**"[1]، معتبرا ما سبق ذلك أمرا هيّنا، و منهجيّا يستحسن تجاوزه والقفز عليه. فروح الآمدي في الدراسة **"روح ناضجة، روح منهجيّة حذرة يقضة"**[2]. و يعترف أنّ النقد الأدبي قد وجد عند العرب ملازما للشعر، أي أنّه نشأ عربيا، و تطوّر بتطوّر الشعر، لكنّه ظلّ عربيا صرفا، و كان في بداياته ذوقيّا تعوزه الشروط اللازمة كي يتحوّل الذوق إلى أداة صالحة للنقد. و يتساءل: **"هل من الممكن أن نسمّي هذا نقدا دون أن يكون في ذلك إفساد لحقائق التاريخ أو إخلال بأصول البحث؟"**[3]. فما كان في الجاهلية قد تركّزت أحكامه في عبارات موجزة سارت على كافة الألسنة كقولهم: " **هذا أجود ما قالت العرب** "[4]. و أخذ على هذا النقد: أنّه جزئي غير م منهج، و مسرف في التعميم، إضافة إلى عدم التعليل المفصّل لأنّ ذلك يعتمد على العقل والتفكير، و وضع مبادئ عامة و قواعد لم توضع مع بداية التدوين. و أقصى قدامة و العسكري في إقامة علم الشعر و علم النثر. و اتّهم قدامة بالحمق و فساد الذوق، و أنّ نقده البلاغي أدّى بهذا العلم إلى التحجّر لأنّه كان نظريّا بعيدا عن حقائق الشعر، و نقده " **فلسفة ارسطوطاليسية و مزيج من المنطق و الأخلاق المعروفة عند المعلّم الأوّل** "[5]. على عكس ابن المعتزّ الذي، و إن تأثّر بالفلسفة اليونانية، إلّا أنّه حافظ على ذوقه العربي. و مع ذلك فإنّ محمد مندور لا يستغرب وجود ترجمة قديمة لكتابي الخطابة و الشعر. كما أعاد ما قاله طه حسين بشأن المجاز، مستبدلا إيّاه بالاستعارة[6].

و في مقابل هذه الدراسات القائلة بالتأثّر ظهرت حركة قومية تحاول ردّ الاعتبار للتراث العربي، و برزت لدى بعض المشارقة، كما برزت بصفة خاصة لدى نقّاد المدرسة المغربية الذين

---

1 – إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 34.

2 – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1969، ص 100.

3– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 15.

4 – المرجع نفسه ، ص 17.

5 – المرجع نفسه، ص 70.

6 – المرجع نفسه، ص 61–63.

تدفعهم سلبيات العولمة، و عوامل قومية و سياسية ، إلى المفاخرة بمآثر الماضي و محاولة صّد ادّعاءات المستشرقين. و من هؤلاء:

11- أحمد مطلوب: حدّد اتّجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري ، مقسّما إيّاها إلى أربعة اتجاهات هي: النقد والبديع، و النقد والإعجاز، و النقد وأبو تمام، و النقد والمتنبي. واستبعد التيار المتأثّر بالنقد اليوناني، و الذي عدّه إحسان عباس أحد محاور النقد العربي القديم، إذ لاحظ أحمد مطلوب أنّ هذا الاتّجاه **"كان من أضعف التيارات ظهورا في مجال التطبيق"**[1]. و على الرغم من أنّه لم يكن مقتنعا بمسألة التأثير الأرسطي، بل أنّ العرب عرفوا البلاغة قبل ترجم ة كتابي الشعر، والخطابة، لأرسطو، إلّا أنّه اعترف بتأثّر حازم بهما في كتابه منهاج البلغاء، و اعتبره **"أوّل من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضا واضحا "**[2]، لأنّه عمل على تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي، مستمدّا من شروح كلّ من الفارابي وابن سينا[3].

12- محمد عابد الجابري: يرى أنّ كتاب الخطابة لم يترجم في حياة الجاحظ[4]. ما يعني لديه أنّ البيان العربي نشأ مستقلا عن أيّ تأثّر أرسطي ، بل كرّسته العلوم الإسلامية الاستدلالية الخالصة. كما يرى أنّ كتاب مفتاح العلوم للسكاكي أورجانون جديد، و علاقته بأرسطو ليست علاقة تأثّر بل علاقة مماثلة، أي تقنين البلاغة. أمّا أثر المنطق فيرى أنّه ظهر في القرن الخامس الهجري و بعده، مع الغزالي[5].

13- إبراهيم أحمد طه: تحدّث عن وجود بعض الشواهد النقدية في العصر الجاهلي، رغم أنّ طفولته غابت عنّا مع غياب طفولة الشعر ذاته، منكرا صدور بعضها الآخر عن عرب الجاهلية، لأنّ تلك المرحلة لم تكن مؤهّلة لنشأة النقد أي لم تتوفر شروطه، بل كانت نفحات و آراء لا ترقى إلى مستوى النقد . كما أنكر قصة المعلّقات و اعتبرها أسطورة [6]. و تبنّى تقسيم الجاحظ، فقال إنّ من النقّاد: الأدباء و اللغويون. ثمّ عدّ نقد الأدباء فطريّا، و بعيدا عن التحليل [7]، أمّا اللغويون فلم يكن همّهم منصبّا على نقد الشعر لدراسة جوانبه الفنّية، لكنّ **"النقد الأدبي توطّد**

---

1 - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1973، ص6.

2 - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي، ص260.

3 - المرجع نفسه، ص 266.

4 - محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص80.

5 - المرجع نفسه، ص 13 ، ص 89.

6 - إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 13- 15، ص 34، ص 38.

7 - المرجع نفسه، ص 65.

و استقر في عهد الطبقات الأولى من اللّغويين. و عرفت له مقاييس و أصول "[1]، فالبداية الصحيحة لظهور النقد في نظره، كانت أواخر القرن الأوّل الهجري حين كثر الخوض فيه، و تعمّق الناس في فهم الأدب، و وازنوا بين الشعراء. لكنّهم ركّزوا على الجانب التاريخي، و صحّة نسبته لقائله[2]. و العرب لم يتذّوقوا ترجمة الأدب اليوناني، كما تذوّقوا ترجمة الفلسفة اليونانية، لأنّ الأدب ذوق، و الذوق خاص، و الفلسفة و العلوم عقل، و العقل مشترك[3]. و استنتج أنّ النقد عربي المولد و التطوّر، كونه ظهر في الشعر و ظلّت أكثر بحوثه كذلك. و يرى أنّ ممّن تأثّر بالثقافة اليونانية: قدامة بن جعفر الذي كانت له ذهنية أجنبية محضة لا تمتّ بسبب إلى القديم ولا تركن إلى أصل من أصوله المعروفة، وإنّما تستمد كل شيء من اليونان وتجتلب له الشواهد اجتلابا عنيفا من الأدب العربي[4].

14- نجيب محمد البهبيتي: ينتمي إلى نقّاد الأربعينات، و تحدث عن أوروبا التي تهدم تاريخنا، و هاجم طه حسين و اتّهمه بخدمة الغرب، ر ابطا ذلك بالحملة على التاريخ العربي ، فقال إنّ: **"الحقيقة التاريخية هي أنّ طه حسين لقي من قبلي خصوما كثيرين لمّا جاءوا إلى مخاصمته فيما قدّمه من سخافات في الأدب و في التاريخ"**[5]. و قال عنه أيضا إنّ: **"الحرب التي أشعلتها أوربا -باسم الصليب- على العرب لم تدحر الواقع المادي العربي فحسب، و لكنّها تجاوزته إلى الماضي التاريخي تحاربه باسم ما ادّعته: النقد الحديث و البحث الجديد، و ساقت عقدة النقص طه حسين، كما ساقه نقص المعرفة إلى التطوّر في خدمة هذه الموجة الحائرة، و كانت الشهرة مطلبا أوّلا و آخرا "**[6]. ذلك لأنّ طه حسين من ذوي الثقافة المزدوجة، و أنّه طبّق منهج الشكّ الديكارتي في بحوثه. و بطعنه هذا فيما جاء به طه حسين، يصرّ على أصالة النقد العربي، و عدم تأثّره بالنقد اليوناني.

15- أمجد الطرابلسي: دفع ادّعاء بعض النقّاد أنّ كتاب الشعر لأرسطو يقدّم نظرية كاملة للأدب والشعر، في وقت هو يتحدّث عن نظرية المأساة كما عرفها الشعر والمسرح اليونانيان. ومن

---

1 - المرجع نفسه، ص 2.

2 - المرجع نفسه، ص 89.

3 - المرجع نفسه، ص 83.

4 - إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص6-25.

5 - نجيب محمد البهبيتي، المدخل إلى دراسة التاريخ و الأدب العربيين، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1978، ص 62.

6 - المرجع نفسه، ص 442.

ثَمَّ لم يكن بإمكان الأوساط العربية التي نقل إليها الكتاب أن تفهمه، لأنّه يتحدّث عن موضوع لم تكن تعرفه، ما جعل **"التأويلات التي يعطيها ابن سينا و ابن رشد لتبعث على الابتسام أحيانا "**[1]. يرى أنّ ترجمته لم تُوفِّر للنقّاد العرب إلّا مفاهيم غريبة، غير مفهومة حتّى من لدنّ مترجميها، خاصّة أنّه تمّ التعبير عنها بعربية منحطّة جدا [2]. أمّا السريان فيعتبر أنّهم كانوا ينقلون كتبا لا يفهمون موضوعها إلى لغة لا يتقنونها. و الشيء نفسه يمكن قوله عن كتاب الخطابة، و إن كان موضوعه أقرب إلى المدركات العربية . و مع ذلك رأى أنّه ليس من المصادفة أن يتقارب ظهور كتاب البديع و ترجمة الخطابة [3]، و أشاد بأطروحة عباس أرحيلة، فأعلن اتّفاقه مع معظم النتائج التي انكشف عنها بحثه، بل صرّح أنّه استفاد منه وصحّح من خلاله مجموعة الأفكار التي تقلقه. لكنّه خالفه في عنفه وجدله [4]. و جاء في تصدير كتاب "المنزع البديع" الذي أشرف على رئاسة تحقيقه إنّ المدرسة البلاغية المغربية متمثّلة في حازم القرطاجني، وابن البناء العددي، والسلجماسي كانت أكثر اطّلاعا على منطق أرسطو، وأعمق فهما لمضمون كتابيْه الشعر والخطابة لأنّها سلكت الاتجاه الفلسفي المنطقي نفسه الذي سلكه ابن سينا [5]. كما ساعد على ذلك مصنّفات الفيلسوف ابن رشد و تلخيصاته لكتب أرسطو [6].

16- عباس أرحيلة: سعى إلى إثبات أنّ الحضارة الإسلامية كانت مستمدة من النصّين المؤسّسين لهويتها: القرآن والسنّة، و أنّ " **الذوق العربي قد تربّى في أحضان القصيدة العربية وتحدّدت قسمات النقد العربي قبل معرفة أرسطو "**[7]. أثبت أنّ الحضارة العربية الإسلامية شكلت قناة عظمى مرّت خلالها الحضارات القديمة بمللها ونحلها، وأنّها تفاعلت معها في ضوء عقيدتها وتصوّراتها للوجود، غير أنّ البحوث الاستشراقية، بخلفياتها المتحيّزة، أشاعت عكس ذلك، مرسّخة "المعجزة اليونانية" باعتبارها مصدر كلّ حضارة. و بالنسبة لكتاب الشعر، لم ينكر تماما تلخيص

1 – أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ط1، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993، ص 79.

2 – أمجد الطرابلسي، مقدمة كتاب الأثر الأرسطي، عباس أرحيلة، إعداد: محمد همام، مجلة إسلامية المعرفة، ص77.

3 – أمجد الطرابلسي، مقدمة كتاب الأثر الأرسطي، ص 81.

4 – المرجع نفسه، ص 137.

5 – ابن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص 32 – 34.

6 – المصدر نفسه، ص 41.

7 – عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي، إعداد: محمد همام، مجلة إسلامية المعرفة، ص 138.

الكندي له، لكنّه رأى أنّه لم تكن له أصداء في مكتبة الثقافة العربية، وأنّ دعاة الهيلينية هم الذين أشاعوا خبر التلخيص هذا لإيهام الباحثين أنّ البيان العربي قد أسهمت الشعرية الأرسطية في تأسيسه، و أنّه ادّعاء أُريدَ به التشكيك في أصالة الأمة العربية الإسلامية وإعدادها للذوبان في الحضارة الغربية الحديثة. و ربط تأخّر ظهور أوّل ترجمة لحياة الكندي ـ حيث لم ترد إلّا عند ابن جلجل الأندلسي في القرن الرابع الهجري [1] ـ برفض الثقافة الدخيلة، و اعتبرها ترجمة لا تخلو من أوهام[2]. كما ربط الإعجاز القرآني بقضية الشكّ في الشعر الجاهلي من طرف المستشرقين و من عدّهم من أتباعهم [3]، و بالكيْد الخفيّ للمستشرق الإنجليزي مرجليوث بصفة خاصة [4]. أمّا كتاب الخطابة فيستغلّ عدم إشارة ابن النديم إلى زمن النقل بدقّة، ولا إلى من قام به، و اكتفائه بالقول أنّه أصيب بترجمة قديمة[5]، للطعن بما جاء به أمين الخولي، و اتّهامه أنّه حاول أن يربط – قَسْرا – ترجمة الكتاب بنشأة البلاغة العربية![6].

17- بدوي طبانة: يلاحظ أنّ كتاب الشعر قد نال أهمّية كبيرة على مرّ الأجيال، على الرغم من الخلل الذي أصابه في البناء المنهجي، أصبح صاحبه رائدا لكثير من الاتجاهات الفكرية والنقدية عن طريق التأويلات للنص الأرسطي، لكنّه يؤيد الرأي القائل أنّ **"كل تفسير لا يعدو دائرة الظّن والاحتمال، ولا يصل إلى درجة القطع واليقين في كثير من الأحيان "**[7]. كما أقرّ بأنّ الكتاب انتقل من أيدي النسّاخ السريان إلى بعض النوادي الخاصة من المتفلسفين المسلمين في القرن الثالث للهجرة و ليس الرابع. والقول المنصف في نظرهو أنّ الثقافة الإسلامية أعادت إنتاج الثقافة اليونانية في جلّ مسلّماتها العقدية . وقدّم أنواعا مختلفة من القراءات للتراث العربي في علاقته بالتراث اليوناني، يرى أنّها كلّها توجّهها نماذج سابقة وشواغل أيديولوجية ظرفية، و لا تهتّم إلا بما

1 – ابن جلجل، طبقات الأطباء والحكماء، ص73، 74.

2 – عباس أرحيلة، بين الكندي وأرسطو و كتاب الشعر، مقال ضمن كتاب: ندوة تكريم الأستاذ عبد الحق فاضل، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 1994، ص40–51.

3 – عباس أرحيلة، حول الاستشراق، مجلة الأمة، جامعة، قطر، العدد 45، س 4، جوان 1984، ص26 – 29.

4 – مرجليوث، أصول الشعر العربي، تر: يحيى الجبوري، ط1 ، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1978، ص17.

5 – عباس أرحيلة، كتاب الخطابة لأرسطو في الثقافة العربية، مجلة علامات، جدة، ج 29، م8، سبتمبر 1998، ص311 – 320.

6 – أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، ضمن كتابه: مناهج تجديد، ص11.

7 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، ص71.

تريد كشفه أو البرهنة عليه[1]. و وجد أنّ علي سامي النشار قد دفع بمدرسة الأصالة إلى أبعد حدّ، في رسالته "مناهج البحث عند مفكري الإسلام ونقد المسلمين للمنطق الأرسطي". حيث راح يبحث عن المنهج الإسلامي الحقيقي في كتب الفقهاء والأصوليين والمتكلمين. أمّا فلاسفة الإسلام فقد اعتبرهم دوائر منعزلة عن تيار الفكر الإسلامي العام. و ممّن رأى أنّه تبعه في ذلك: محمود الخضيري و محمد مصطفى وعلي حلمي و محمد عبد الوهاب أبو ريدة وأنور الجندي، وكذا مصطفى العقاد في بعض بحوثه، إذ قلب مسألة التأثير رأسا على عقب واعتبر الثقافة العربية أقدم تاريخيا من اليونانية والعبرية[2].

نستنتج ممّا سبق أنّ ما يشكّل موضوع الخلاف لدى أغلب النقّاد و الدارسين، ليس مسألة التأثّر في الثقافة العربية بل نطاقه و مجالاته. فالتأثّر كان واضحا في العلوم الطبيعية و الطب و النجوم و الكيمياء و الحساب و الرياضيات و الفلسفة و الفلك و غيرها، لأنّ العرب لم تكن لديهم هذه العلوم فيما سبق مراحل الترجمة من ثقافات الفرس و الروم و الهند و اليونان. إنّما يختلف الدارسون حول نشأة العلوم اللغوية، بما فيها النقد العربي القديم، ففريق يرى أنّه تطوّر في العصر الجاهلي و أنّ العرب عرفوا النقد انطلاقا من التلازم المفترض بينه و بين الشعر، فيرفض مسّ استقلالية نشأته، و كذلك الأمر بالنسبة للنحو، و للبلاغة في أهمّ مفهوم فيها و هو المجاز، أمّا فيما يخصّ مراحل تطوّرها فقليل من ينكر ذلك. و ت دّخلت الإيديولوجية الثورية العربية المعاصرة لإثبات الثقافة القومية، و اتّهم البعض بتزوير التراث أو اصطناعه أو تحميله ما ليس منه. أمّا ذوو الثقافة الغربية، المطّلعون على أحدث النظريات و المناهج، فعالجوا التراث من خلال المفاهيم التي تشبّعوا بها، و آمن أغلبهم بالتأثّر المبكّر بلاغة و نقدا.

1 – عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي، إعداد: محمد همام، مجلة إسلامية المعرفة، ص 140، 141.

2 – المرجع نفسه، ص 146.

الفصل الثاني

أهم قضايا النقد القديم بين العرب و أرسطو

المبحث الأوّل: ماهية الشعر

- **تعريف الشعر**
- **وظيفته**
- **الإبداع بين الطبع و الصنعة**

المبحث الثاني: خصائص اللغة الشعرية

- **اللفظ و المعنى**
- **الحقيقة و المجاز**

المبحث الثالث: الواقع و الخيال

- **الصدق و الكذب**
- **التخيّل و التوهّم**

يتّفق أغلب من تعرّض لكتاب الشعر لأرسطو على أنّه أشبه بمذكرات المحاضرات، فهي كثيرا ما تكون مبتورة إلى درجة تجعلها مُخِلَّة بالمعنى، و موجزة ينقصها الشرح و الإيضاح، خاصة الترجمة القديمة التي وصلتنا، و التي تنسب إلى متّى بن يونس. ولعلّ هذا هو ما أدّى إلى تعدّد القراءات، و كثرة التأويلات و الجدل، و التأليف في القضايا و الموضوعات التي تناولها.

و قد وصل هذا الكتاب إلى العرب ناقصا، حيث قال عنه ابن سينا(429 هـ) :**"هذا هو تلخيص القدر الذي وُجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلّم الأول، وقد بقيَ منه شطر صالح"**[1]. و الذي نقص هو الكلام في الهجاء(الكوميديا)، الشيء الذي وعد به أرسطو في صدر كتابه. لكنّ ابن رشد(595هـ) لا يعدّ ذلك نقصا، إنّما رأى أنّه يمكن أن تعرف خصائصه بالضدّ، فالمديح (التراجيديا) هو الأصل، و من خصائصه تُستخلص قوانين الأغراض الأخرى. أي باستبدال معايير الغرض الأوّل بنقائضها. و يرى ابن رشد أنّ الكتاب " **بقي منه التكّلم في سائر أصناف كثير من الأشعار عندهم. وقد كان هو وعد بالتكلّم في هذه كلّها"**[2].

جاء الكتاب في ستّة و عشرين فصلا، و "ينقسم إلى قسمين كبيرين: في الفصول الخمسة الأولى يتحدّث عن الشعر عامّة و عن مسائل تخصّ الشعر، و القسم الثاني من الفصل السادس حتّى نهاية الكتاب، يتحدّث عن خصائص الأنواع الرئيسية من الشعر" [3]. و هناك خلاف حول نسبة الفصل الثاني عشر منه إلى أرسطو، لأنه يقطع سياق الكلام ليشرح تقسيم التراجيديا من حيث الكمّ.

و لكي تتّضح مسألة التأثير من عدمها، علينا أوّلا أن نمهّد بآراء أرسطو في الشعر، قبل أن نعرض كلام مجموعة من النقاد العرب ، و الفلاسفة المسلمين الذين ينوب عنهم ابن سينا في هذا البحث، كونه استفاد من الرسالة الموجزة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، و أنّ من جاءوا بعده أخذوا عنه، فلا يكاد يذكر لديهم جديدا، اللهمّ إلّا محاولة ابن رشد تطبيق المفاهيم الأرسطية على الشعر العربي. و لا مناصّ من السير حسب التسلسل الزمني لظهور مؤلّفاتهم، في محاولة خلق موازنة بينهم، مع تتبّع تطوّر آرائهم النقدية المتعلّقة بماهية الشعر و عناصره و الغاية منه، مع العودة إلى الترجمة القديمة لكتاب الشعر.

و لقد ظهرت في النقد العربي القديم بعض القضايا النقدية التي تتشابه مع قضايا ظهرت في النقد اليوناني قبل عصر أرسطو بكثير، كما سبق و أن تبيّن في المبحث الثاني من الفصل الأول لهذا البحث، ومنها قضية القديم والحديث التي تولّدت عنها قضية عمود الشعر، و قضية الانتحال،

1- ابن سينا، "فن الشعر" من كتاب الشفاء، ضمن: فنّ الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 198.

2- المصدر نفسه، ص 250.

3- عبد الرحمن بدوي، مقدّمة فنّ الشعر، ص40.

إلى جانب النقد اللغوي، و عن كليهما تولّدت قضية السرقات الشعرية، و الموازنة بين الشعر و النثر. و سواء أكان ذلك التشابه صدفة يرجع إلى التطوّر الطبيعي للنقد الأدبي، أم كان نتيجة التأثر بالأعمال اليونانية المترجمة في مرحلة مبكّرة من العصر العباسي الأوّل، فإنّ هذه المسألة أكبر من أن يحيط بها بحث واحد، لأنّها تتطلّب البحث الدقيق قي النقديين اليوناني و العربي، كما أنّ أغلب المؤلفات القديمة اليونانية المترجمة، و العربية قد ذهبت أدراج الرياح، و حجم ما وصلنا لا يمثّل إلّا عددا يسيرا قد لا يصل الجزء من المائة ممّا ألّف في تلك المرحلة.

أمّا أعمال أرسطو فقد اتّضح من خلال الفصل الأوّل أنّ أغلبها قد ترجم قبل القرن الثالث. و على الرغم من أنّ العديد من نقّاد العصر الحديث يرجعون ترجمة كتاب الشعر إلى أوائل القرن الرابع الهجري لأنّ الترجمة التي وصلتنا تنسب إلى متّى بن يونس الذي توفي 328 هـ، إلّا أنّ ابن النديم صرّح في الفهرست أنّ للكتاب ترجمة قديمة و كذلك الأمر بالنسبة لكتاب الخطابة. و إن كان الأمر كذلك فلا يستبعد التأثّر المبكر الذي قد يرجع إلى ما قبل التأليف في اللغة و العروض و النحو. و سوف يهتم هذا الفصل ببعض المفاهيم و القضايا النقدية المتعلّقة بالشعر، و التي برزت على الساحة النقدية العربية ابتداء من منتصف القرن الثالث للهجرة، أي مع بداية التأليف في النقد.

و لاستحالة الإحاطة بجميع القضايا و جميع النقّاد و الفلاسفة من بداية مرحلة التدوين إلى غاية سقوط الأندلس، بات من الضروري أخذ عيّنة من أجل عرض هذه القضايا بجانب مثيلاتها عند أرسطو حتى يتسنّى لنا ملاحظة نقاط التلاقي و نقاط الاختلاف، و كيف تطوّرت هذه القضايا من ناقد لآخر، مع التطرّق لنظرية الشعر لدى الفيلسوف ابن سينا الذي تناول أعمال أرسطو بالتلخيص و التفسير.

و هكذا تكون الانطلاقة من الجاحظ الذي اعترف باطّلاعه على كتب الأوائل و اعتباره العرب كورثة شرعيين للتراث اليوناني، خاصة و أنّ واحد من مؤلّفاته – ألا و هو كتاب الحيوان– قد استمد مادّته من كتاب أجزاء الحيوان لأرسطو، ثم نعرج على ابن طباطبا ممثّلا للنقّاد الذين حاولوا وضع قواعد للكتّاب يسيرون على مناهجها، و يليه ابن سينا، ثمّ من البلاغيين عبد القاهر الجرجاني. وكان بودّي أن أتطرّق لبقية النقّاد الذين جمعت مادّتهم النقدية المتعلّقة بهذا البحث، إلّا أنّ ذلك كان سيطيل من البحث أكثر من اللزوم، فلا خيار إلّا أن نكتفي بهذه العيّنة التي تمثّلهم.

أمّا القضايا المتناولة فإنّ طبيعة البحث تتطلّب أن تكون هي القضايا نفسها التي تناولها أرسطو في كتابه السابق الذكر، ثم البحث عن صداها في المؤلّفات التي تلت ترجمة هذا الكتاب. و تشمل : تعريف الشعر، و علاقته بالواقع، و اللغة الشعرية من حيث خصائصها، ثم وظيفة الشعر، إلى جانب قضايا ثانوية كالمجاز، و اللغو و المبالغة، و الوضوح و الغموض.

I. المبحث الأوّل: ماهية الشعر

أ - **أرسطو:**

يعدّ أرسطو الشعر صناعة من أوّل جملة يبدأ بها كتابه " فنّ الشعر"، حيث يقول: " **إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشعراء و أنواعها**"[1]. أمّا في الترجمة الحديثة لعبد الرحمن بدوي فجاء: "**حديثنا هذا في الشعر، حقيقته و أنواعه، و الطابع الخاص بكلّ منها، و طريقة تأليف الحكاية، حتّى يكون الأثر الشعري جميلا، ثمّ في الأجزاء التي يتركّب منها كلّ نوع، عددها و طبيعتها، و كذلك في سائر الأمور التي تتّصل بهذا البحث**"[2]. فجاءت دراسته للشعر خاضعة للمنطق، حيث تناوله من مختلف جوانبه، فحدّد ماهيته مقارنا إيّاه مع غيره من الفنون و الخطابات ، وتطرّق لوسائله، و منبعه، ولغته، و الغاية منه.

لكنّه لم يحدّد تعريفا عاما للشعر اليوناني لأنّ هذا الأخير يشمل عدّة أنواع من الشعر، على عكس الشعر العربي الذي كان أحادي النوع [*]. تطرّق أرسطو لتلك الأنواع منذ الفصل الأوّل من كتابه "فنّ الشعر"، مميّزا بينها، و محدّدا الطابع الخاصّ بكلّ منها، لذلك كان من الضروري تعريف كلّ نوع على حدة، و الشعر الغنائي واحد منها إلاّ أنّ أرسطو لم يتعرّض له في كتابه "فنّ الشعر"، و لقد تطرّق له في بعض مؤلّفاته الأخرى [3]، إنّما خصّص كتابه السالف الذكر للشعر المسرحي القائم على الفعل، و هكذا ربط المحاكاة بالعنصر الدرامي الغائب تماما في الشعر الغنائي.

و تطرّق لكلّ من "**الشعر الملحمي والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفنّ تأليف الديثرامبيات،**

---

1 – كتاب أرسطوطالس في الشعراء، نقل: أبي بشر متى بن يونس القنائي، ضمن: فنّ الشعر، تقديم: عبد الرحمن بدوي، ص 85. و يحتوي كتاب فنّ الشعر على مقدّمة مستفيضة لعبد الرحمن بدوي، تليها ترجمته للكتاب بعنوان: "في الشعر لأرسطوطاليس "، ثمّ نقل متى بن يونس بعنوان: " كتاب أرسطوطالس في الشعر اء"، متبوع برسالة الفارابي في قوانين صناعة الشعراء، و "فنّ الشعر" من كتاب الشفاء لابن سينا، و يختم بـ" كتاب أرسطوطالس في الشعر" تلخيص ابن رشد. و أرقام صفحات هذه الكتب متسلسة عدا المقدّمة التي رقّمت وحدها، و يجمعها عنوان شامل هو: "فنّ الشعر".

2– في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 3.

* – كان الشعر العربي القديم من النوع الغنائي. أمّا الأغراض فتختلف عن الأنواع لأنّ الأولى موضوعات، و الثانية أنساق و أبنية فنّية، و ما الشعر الغنائي إلّا إحداها.

3 – و قد أشار إليه على أنّه مرحلة أولى تمهيدية للشعر الموضوعي. أرسطو، فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، تصدير عام، ص 41. "يقول: إنّ نبالة نفس الشاعر أو خساستها قد نشأ عنها شعر أوّلي في المديح أو الهجاء على التوالي، ثمّ تطوّر هذان إلى شعر الملاحم و شعر المساخر حتّى أفضيا في نهاية التطوّر إلى المأساة والملهاة". في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 11. أمّا من أدمج الشعر الغنائي في شعرية أرسطو–حسب جيرار جينيت– فهو القصّ باتو L'abbé Batteux في القرن 18م في كتابه "الفنون الجميلة قائمة على مبدأ واحد". مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 19.

وغالبية ما يؤلّف للصّفير في الناي، واللعب على القيثارة "[1]، و **"هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها"**[2]، إلّا أنّ متّى بن يونس أساء ترجمتها، حيث فهم أنّ **" كلّ شعر، و كلّ نشيد شعري ينحى به: إمّا مديحا، وإمّا هجاء، و إمّا ديثرمبو الشعري، و نحو أكثر أوليطيقس*، و كلّ ما كان داخلا في التشبيه و محاكاة صناعة الملاهي من الزمر و العود و غيره "**[3]. و هكذا ترجم نوعين من أنواع الشعر اليوناني و هما التراجيديا و الكوميديا بغرضي المديح و الهجاء، و كذلك جاء في الترجمة العربية القديمة التي أخذ عنها الفيلسوف الكندي ملخَّصه، لذلك استعمل هو أيضا مصطلحي المدح و الهجاء في حديثه عن أنواع الشعر اليوناني [4]. و أدّت تلك الترجمات الخاطئة إلى التركيز على هذين الغرضين من طرف النقّاد العرب و الفيلسوف ابن رشد.

أمّا عن الخلفيات التي تقف وراء الإبداع فـ**"يبدو أنّ الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزيّة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطفولة، كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة (...) و سبب آخر هو أنّ التعلّم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل و أيضا لسائر الناس. فنحن نسرّ برؤية الصور لأنّنا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدلّ عليه، كأن نقول إنّ هذه الصورة صورة فلان "**[5]. فالدافع إلى قول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانية، و غريزتي المحاكاة، و حبّ الوزن و الإيقاع الموسيقي، و الإنسان أكثر استعدادا للمحاكاة من الحيوان، نظرا للّذة الناجمة عن التّعلم و حصول المعرفة، إذ بها يكتسب معارفه الأولية. و**"لمّا كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع، كان أكبر الناس حظّا من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدّموا شيئا فشيئا و ارتجلوا، و من ارتجالهم ولد الشعر "**[6]. فأصل الشعر هو الميل الفطري إلى الإيقاع والانسجام. و عنهما نشأ في البداية الشعر الارتجالي الذي انقسم إلى شعر هجاء و شعر مديح، ثمّ تطوّرا إلى الكوميديا و التراجيديا.

و يرى أرسطو أنّ **" فنّ الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوي العواطف الجيّاشة: فالأوّلون أكثر تهيّؤا للتكيّف مع أحوال أشخاصهم، و الآخرون أشدّ استسلاما للنوبات الجنونية**

---

1 – كتاب أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، www.library4arab.com، ص55. أمّا عبد الرحمن بدوي فاستعمل المصطلحين الحديثين: المأساة والملهاة. في الشعر لأرسطوطالس، ص 3.

2 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.

* – أوليطيقس: فنّ العزف على الناي. المصدر نفسه، هامش 1، ص 86.

3 – كتاب أرسطوطالس في الشعراء، نقل: متى بن يونس، ص 85، 86.

4 – رسالة الكندي في كمية كتب أرسطاطاليس، ص 382.

5 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 12، 13.

6 – المصدر نفسه، ص 13.

الشعرية"[1]. أي أنّ الشاعر الموهوب أكثر موضوعية و تلقائية من غيره، و هو أكثر تحكّما في صناعته. إذ يحسن الأداء عن طبع و ملكة . و لعّله يقصد هنا الممثّل و ليس الشاعر، أو على الأقلّ الشاعر الممثّل، لأنّه يوجّه إلى ضرورة الاستعانة بالإشارة للدلالة على الأحوال النفسية.

أمّا فيما يخصّ مراحل الإبداع، فإنّه يرى أنّه، **"سواء أكان الموضوع قديما طرقه آخرون أم كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإنّ عليه أن يحدّد أوّلا الفكرة العامّة، و بعد هذا فقط يؤلّف الأحداث الفرعية و يبسّطها"**[2]. فالشعر ليس مجرّد إلهام إلهي فقط، بل للشاعر أيضا دور الاختيار و الانتقاء و التنظيم[3]. إذ ينظر أرسطو إلى العمل ككلّ، و الاعتبار لطريقة التأليف بين أحداث الحكاية. و ما يجعل من الإنسان شاعرا هو الممارسة و الدربة[4]. ما يعني أنّ المحاكاة عند أرسطو صناعة تبدأ باختيار الشاعر للأحداث التي سوف تدور حولها مسرحيته، ثمّ يقوم بتخطيط عام لموضوعه،فيفصّل قطعه و يمدّ أطرافه، و يعطي الأسماء لشخصياته و ينشئ الأحداث الرئيسية ، و يؤلّف بينها، و عليه بعد أن ينتهي من الكتابة أن يتخيّل العرض بقدر ما يستطيع حتّى يتفادى أي عيوب قد تشوّهه. كما يرى أرسطو أنّ أقدر كتّاب التراجيديا– إذا تماثلت مواهبهم– هم الذين يشعرون بالمشاعر نفسها التي يريدون أن يعبّروا عنها[5].

و قد أوضح أفلاطون من قبل في محاوراته **"أنّ للشعر أسلوبين، أسلوب بسيط و أسلوب محاكاة"**[6]. ففي الحالة الأولى يعتمد الشاعر على الرواية، و في الحالة الثانية يتكلّم على لسان شخصياته بأسلوب دراميّ مباشر، و هو في هذه الحالة يؤدّي دورها. كما **"يعدّ المحاكاة أقلّ مرتبة من العلم و من الصناعة لأنّ فيها بعدا عن إدراك جوهر الحقائق "**[7]، و أخذت لديه معنى التقليد حين قرنها بالحِرف التي يحاول أصحابها تقليد عالم المثل. كما كان مصطلح المحاكاة شائعا و متداولا لدى السفسطائيين[8]، أمّا أرسطو فقد وافق أستاذه أفلاطون في تناوله لموضوع المحاكاة، و لا يكاد يختلف معه إلّا من ناحية العلاقة التي تربط الشيء المَحكي بالشيء المُحاكَى، أيّهما أفضل قيمة، حيث أعاد الاعتبار للفنون الجميلة و النافعة التي تعدّ المحاكاة أساسا لها، بما فيها

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 49.

2 – بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان ، ص 98.

3 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص40.

4 – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، 1986، ط1، ص39.

5 – عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 154– 156.

6 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 51.

7 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص48.

8 – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1971، هامش ص57.

الشعر. و نظر إليها **"من حيث وظيفتها الفنّية "**[1] التي ترتبط بوسائل التصوير الشعري كترتيب الأحداث، و الشخصيات و خلُقها.

و أدرك هو أيضا أنّ للشعر طريقتين هما محاكاة بالفعل كما في الدراما، أو السرد كما في شعر الملاحم. **"أوّلهما يحاكي أفعال الناس بطريقة مباشرة، تضعهم نصب الأعين و هم في حالة فعلية، بينما ثانيهما يحاكي تلك الأفعال بطريقة غير مباشرة، أي في أسلوب سردي "**[2]. و هكذا أخذت المحاكاة لديه معنى التصوير و التمثيل مثلما كان الأمر عند أفلاطون، ف هي كل ما يؤديه الشاعر على لسان الشخصيات، سواء أكان هو من بينها، أم لا، و أنّ في الملحمة أيضا يستطيع الشاعر أن يحاكي إحدى شخصياته، فيتكلم مثلها، و بلغتها، **"فيكسب القصص طابعا دراميا محمودا، كما كان يفعل هوميروس"**[3]. و الإلياذة و الأوديسا مليئة بالخطابات و الأشعار التي قيلت على لسان أبطالها. وكان أرسطو يمتدح هذه الطريقة، و يعتبر هوميروس **"شاعرا فحلا في النوع العالي من الشعر، لأنّه لم يبرع فقط في فخامة الديباجة الشعرية، بل و أيضا في جعل محاكياته ذات طابع درامي"**[4]. أمّا المسرحية فتعتمد على الحوار، وجوهرها الفعل لا الحكي.

و من بين الفنون المختلفة التي قرن بها أرسطو الشعر نجد الرسم، والموسيقى والرقص، وهي فنون **" لا تقتصر على رسم الظواهر، بل تصوّر كلّها الأخلاق و الوجدانيات و الانفعالات "**[5]. ف**"الشعراء شأنهم شأن الرسّامين "**[6]، لأنّ عملهم يقوم على التصوير. و تعتبر **"المحاكاة بمثابة الجنس القريب لها جميعا، بينما الوسائل و الموضوعات و طريقة العلاج هي الفصول النوعية التي تميّز نوعا من آخر "**[7]. فالاختلاف يكون من هذه الجوانب الثلاثة، حيث ميّز بينها، و فصل بعضها عن بعض حسب أسسها الفنّية، و ميّزها عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى[8]، و حدّد لكل فنّ ما يميّزه عن غيره من الفنون، فالموسيقى تحاكي المشاعر، و الرسم يحاكي الأشياء، أمّا

---

1 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص8–10. و ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص55.

2 – كتاب أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص 28.

3 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 49، 50.

4 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص14. و ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص49.

5 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص55. و ينظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعراء، نقل: متى بن يونس، ص 86.

6 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص8.

7 – المصدر نفسه، ص 3، ص 9، 10.

8 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص40.

الشعر فإنّه يحاكي الأفعال. هذا من ناحية الموضوع المُحاكَى، أمّا من ناحية الوسائل فالرسم يستخدم الألوان و الرسوم، و الرقص يستخدم الإيقاع وحده، و الإيقاع و الوزن يستعملان في العزف بالناي و الضرب بالقيثارة، و النثر يستخدم اللغة، أمّا في الشعر فتتحقّق المحاكاة بواسطة اللّغة و الوزن و الإيقاع، مجتمعة أو تفاريق. فيستخدم الوزن واللغة في الملاحم، والوزن واللغة والإيقاع في الشعر التراجيدي والكوميدي[1]. و هكذا ينتقل أرسطو**"من الجنس إلى النوع، فهو يسلك إذن الطريقة الاستدلالية"**[2]. أي من العام إلى الخاص، من الفنون عامة إلى الشعر، ثم إلى الأنواع الشعرية المختلفة.

كما نظر أرسطو إلى ما يميّز الشعر عن بقيّة الخطابات النثرية كالخطابة، و الفلسفة ، و التاريخ. و أخرج من دائرة الشعر النثر الموزون كالرسائل الطبية، و المحاورات السقراطية، لأنّ الوزن وحده لا يصنع شعرا، و إن كانت العادة أن يسمّى شاعرا كلّ من نظّم نظرية في الطبّ أو الطبيعة، **"و رغم ذلك لا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس إلّا في الوزن، و لهذا يخلق بنا أن نسمّى أحدهما (هوميروس) شاعرا، و الآخر طبيعيا أولى منه شاعرا "**[3]. و بالتالي فقد ميّز بين الشاعر الحقيقي و غير الحقيقي استنادا إلى عنصر المحاكاة بوصفها شرطا أساسيّا للفنّ بصفة عامة. فالشيء الوحيد الذي يجمعهما هو استعمال الوزن البطولي، لكنّ الشعر لا يكون شعرا إلّا بالمحاكاة، لأنّ إنتاج الناظم ليس تمثيليا، كما يغيب فيه عنصر الخيال. أمّا إذا توفّرت المحاكاة فصاحبها شاعر و إن كان يمزج بين الأوزان مثل خيريمون[4].

أمّا الشاعر و المؤرّخ فلا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا، لأنّه من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما و لكنّه كان سيظل مع ذلك تاريخا، سواء كتب نظما أو نثرا. إنّما يختلفان لكون المؤرّخ يروي الأحداث التي وقعت فعلا، مع ربطها بالزمان و المكان، بينما الشاعر يخلق الأحداث سواء من الواقع أو من الممكن [5]. فهو، حسب أرسطو، **"أسمى مقاما من التاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"**[6]، ذلك لأنّ **"عالم**

---

1 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4، 5. و ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 49، 50.

2 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، هامش 5، ص 3.

3 – المصدر نفسه، ص 6. و نقل: متى بن يونس، ص 87.

4 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، الصفحة نفسها. و خيريمون شاعر جوّال من ق4 ق م، ألّف المآسي، و مسرحياته أصلح للقراءة منها للتمثيل. المصدر نفسه، هامش 1.

5 – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص16. و في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.

6 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.

الشعر، و إن كان مخالفا لعالم الواقع، أقدر على إدراك أسرار القلب الإنساني، لأنّه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات ولهذا كان أكبر حظا من الفلسفة"[1]. فللشعر طريقته في ترتيب الأجزاء والأحداث، كما أنّ معالجته للمشاعر الإنسانية تجعله يسمو عن النثر.

وضع أرسطو القياسات المشتركة لمختلف الصناعات القولية في كتاب القياس، كما حدّد الخصائص الشكلية لكلّ منها، **"و ذلك أنّه لم يجد لمن تقدّمه أصولا و لا قوانين حتّى كان يأخذها و يرتّبها و يبني عليها و يعطيها حقّها على ما يذكره في آخر أقاويله في صناعة المغالطين "**[2]، لذلك خصّص لكلّ صناعة كتابا حتّى لا يخلط أحد بين الأقاويل البرهانية، و الأقاويل الجدلية، و الأقاويل الخطابية، و الأقاويل السفسطية، و**"لو لم تتميّز هذه الصنائع بعضها من بعض بالفعل حتّى تعرف قوانين كلّ واحد منها على انفرادها متميّزة عن قوانين الأخرى لم يأمن الإنسان عند التماس الحق واليقين أن يستعمل الأشياء الجدلية من حيث لا يشعر أنّها جدلية فيعدل من اليقين إلى الظنون القويّة ويكون قد استعمل من حيث لا يشعر أمورا خطبية فيعدل به إلى الإقناع أو يكون قد استعمل المغالطات من حيث لا يشعر وأمّا أن توهمه فيه ما ليس بحقّ أنه حقّ فيعتقده وأمّا أن يكون قد استعمل الأشياء الشعرية من حيث لا يشعر أنّها شعرية فيكون قد عمل في اعتقاداته على التخيّلات"**[3]، فأعطى كل صناعة من هذه الصنائع الأربع ما تلتئم به.

ففي كتاب الخطابة مثلا، تعرّض للقوانين التي تمتحن بها أقاويلها، و مدى مطابقة أصناف الخطب وأقاويل البلغاء والخطباء لمذهب الخطابة. و فرّق بين أسلوب الخطابة و أسلوب الشعر، حيث رأى أنّ شكل المقالة **"ينبغي أن يكون غير ذي وزن و لا عدد. فإنّ ذلك النحو غير مقنع، لأنّه يظن أنّه مختلف، أو يراد به التعجّب "**[4]، ما يثير الريبة لدى المستمعين، لذلك ينبغي في الخطابة **"أن يكون للكلام نبرات، و أمّا وزن فلا، لأنّ الوزن فيوئطي "**[5]. فالوزن من خصائص الشعر، وإن لم يكن أهمّ عناصره*.

و مثلما فصل الشعر عن الخطابات الأخرى، ميّز بين أنواعه، و قسّمها على أساس الموضوع، محدّدا كيفية صناعة كلّ صنف وفقا لطباع الشعراء، **" فذوو النّفوس النّبيلة حاكوا**

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.

2 – الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن: فنّ الشعر، ص 149. و منطق أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ج3، ص 1011.

3 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج 1، ص 60.

4 – أرسطاطاليس الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، ص 204.

5 – المصدر نفسه، ص 205.

* – الشعر يتطلّب أيضا الخرافة (الحكاية) زيادة عن الوزن.

الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النّفوس الخسيسة حاكوا فِعال الأدعياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[1]. و هي التي تطوّرت إلى التراجيديا والكوميديا و الملحمة. فرّق بين هذه الأنواع الشعرية ثمّ تناول عناصر كلّ منها بالتفصيل.

و اهتمّ أرسطو خاصّة بالتراجيديا التي رفعها حتّى جعلها فوق كلّ الفنون، حيث خصّص لها معظم كتابه "فنّ الشعر" ، و عرّفها بأنّها " **محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"**[2]. فإن كان يجمعها فعل المحاكاة مع الملهاة، فإنّ التراجيديا تقوم بمحاكاة الجوانب السامية من حياة الإنسان، لذا فهي أعلى مرتبة لغنى عناصرها و تمثيلها الأوفر للحياة، و لإيجازها و تماسك أجزائها. كما تتميّز بوحدة الفعل و تمامه، لاعتمادها على بناء عضوي يحتوي على بداية و وسط و نهاية، مع لغة فنّية جميلة و طول معلوم جرت العادة أن يكون " **دورة واحدة للشمس"**[3]. و هذه الخصائص تتطلّبها طبيعة المسرحية. فالجمال ليس في القصر و لا في الحجم اللامتناهي في الطول، بل يرى أنّ "**الجمال يقوم على العظم و النظام** " لأنّها لو طالت مثل الملحمة لما أمكن الاستمرار في التمثيل، كما أنّ التقصير عن المقدار المعقول يؤدي إلى الغموض لأنّه حينها سيصعب معالجة كلّ الأحداث الضرورية. و يضرب مثال الكائن العضوي الحيّ الصغير جدّا أو الشديد الكبر، لا يريان جميلان. "**فإنّه كما أنّ الأجسام و الأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة** "[4]. و فيما يتعلّق بألوان التزيين التي تزوّد بها اللغة فإنّها تتمثّل في الإيقاع و اللحن و النشيد، أمّا اختلاف الأجزاء فيرجع لكون بعضها يستخدم الوزن فقط، و ذلك يكون في الحوار، و البعض الآخر يستخدم النشيد، و ذلك في الجوقة (الكورس)[5].

و تتكوّن التراجيديا من ستّة أجزاء متلائمة، و هي: " **الخرافة، و الأخلاق، و المقولة، و الفكر، و المنظر المسرحي، و النشيد** ". و تشمل وسائل المحاكاة عنصري المقولة (اللغة أو الإلقاء) و النشيد (الموسيقى)، وطريقتها هي المنظر المسرحي، بينما يتضمّن الموضوع العناصر

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 13.

2 – المصدر نفسه، ص 18.

3 – المصدر نفسه، ص 17.

4 – المصدر نفسه، ص 23، 24.

5 – المصدر نفسه، هامش 1، ص 19.

الباقية، و تعدّ الخرافة أهمّها [1]. و تشكّل كلّ من الوسائل و الطريقة العناصر ال داخلية للمسرحية، وتتعلّق بالممثّلين، بينما تشكّل الخرافة، والأخلاق، والفكر العناصر الخارجية، و تتعلّق بالمؤلّفين [2]. لكن رغم اختلاف الأجزاء التي تتكوّن منها، فإنّ التراجيديا تتميّز بوحدة الموضوع، و وحدة الغرض نظرا لانسجام و تناسق أجزائها من ناحية الحجم، و من ناحية التسلسل المنطقي للأحداث، بحيث يؤدي كلّ جزء إلى ما يليه[3].

كما أنّه من واجب الشاعر حين يؤلّف خرافته أن يُعمِل مخيّلته، و يتصوّر نفسه مكان الجمهور، ليعرف ما يجب أن يكتب. أمّا (الممثّل) الشخصية فعليها أن تبدو متأثّرة تعيش الأحداث، حتّى تؤثّر بدورها في الجمهور، لذلك يستحسن أن يكون الشاعر شخصية في المسرحية.

أمّا الملحمة فهي أيضا محاكاة للأفاضل كالتراجيديا، **"لكنّها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا و في كونها حكاية. و يفترقان كذلك في الطول.** "[4] فالملحمة يغلب عليها الطابع السردي، و إن كانت تصلح لأن يقتبس منها للتمثيل. وهي أقلّ ابتذالا من التراجيديا حيث تتميّز بالفخامة و الجزالة، و توجّه إلى جمهور راق [5]. كما أنّها تتميّز بكون أحداثها لا تحدّ بزمان، ما **"يسمح بإدخال حوادث كثيرة متعدّدة** "[6]، فهي تقدّم حياة متكاملة في عصر معيّن. و من خصائصها أيضا: وحدة الوزن، و هو السداسي البطولي الذي يتميّز بالجلال والفخامة والقدرة على استيعاب الكلمات الغريبة والمجازات، بينما الرباعي و الإيامبي * مليئان بالحركة، أحدهما أنسب للرقص والآخر للفعل. كما تحتمل الملحمة أحداث غير معقولة، على عكس التراجيديا التي يصعب فيها تمثيل غير المعقول، بينما تتّفق معها في الوحدة العضوية[7].

و يظهر أرسطو إعجابه بهذه الوحدة في ملحمتي هوميروس [8]، و ذلك على الرغم ممّا هما عليه من طول، حيث تبدأ الإلياذة بالدعاء لربّات الشعر و التوسّل لهنّ ليلهمنه الإنشاد [9]، ثمّ ينتقل

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص20.

2 – المصدر نفسه، هامش 2، ص 19. و تر: متى بن يونس، ص99، 100.

3 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 25.

4 – المصدر نفسه، ص 17. و تر: متى بن يونس، ص 96.

5 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 44.

6 – المصدر نفسه، ص 67.

* – يستعملان في التراجيديا، و يعدّ الوزن الإيامبي خفيفا صالحا للرقص، لكنّه يفضّل الرباعي لأنّه أنسب للفعل.

7 – المصدر نفسه، ص 67، 68.

8 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 43.

9 – و المَطْلَع في الشعر يناظره الاستهلال في الخطابة. أرسطاطاليس الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمان بدوي، ص 230.

إلى سرد الأحداث و وصف المعارك، متغنّيا بأعمال الأبطال. كذلك في الأوديسا يبدأ الشاعر مستلهما ربّات الشعر، ثم يصف الأهوال التي تعرّض لها أودوسيوس عند عودته إلى وطنه بعد انتهاء حرب طروادة[1].

و يخرج أرسطو من هذه الموازنة بنتيجة **"محصلها أنّ المأساة نوع أكثر تركيبا من الملحمة لأنّها تضمّ عناصر غير موجودة في هذه الأخيرة "**[2]. ما يعني أنّ العناصر التي تتضمّنها الملحمة محتواة في المأساة، و تفوقها هذه الأخيرة بعنصري الموسيقى و المنظر المسرحي.

أمّا الكوميديا فهي **"محاكاة الأراذل من الناس، لا في كلّ نقيصة، و لكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة و قبح بغير إيلام و لا ضرر. فالقناع الهزلي قبيح مشوّه، ولكن بغير إيلام "**[3]. فهي لون مسرحي ذو موضوع فكاهي ساخر يصوّر أناسا أقلّ من المتوسط و يرمي إلى عرض نقائص البشر دون ضغينة، و ذلك عن طريق تصوير ا لجوانب الدونية بهدف إثارة الضحك من العيوب والأخطاء قصد تجنّبها. و هي بذلك بمثابة نقد بنّاء خال من السبّ و الشتم والتجريح، و لا علاقة لها بالهجاء. **"فإنّ الشعراء يحاكون إمّا من هم أفضل منّا، أو أسوأ، أو مساوون لنا. فهوميروس مثلا يصوّر أشخاصه أعلى ممّا هم في الواقع، و اقليوفون يصوّرهم كما هم، و هيجيمون الثاسوسي -أوّل مؤلّف للفارورديات- و نيقوخاريس مؤلّف الدايلاذة*، كلاهما يصوّرهم أخسّ ممّا هم في الواقع "**[4]. فالفارق بين هذه الأنواع أخلاقي لأنّ الشعراء يحاكون إمّا أخيار أو أراذل، و في الحالة الأولى يصوّرون الناس أفضل ممّا هم عليه في الواقع، أمّا في الحالة الثانية فيصوّرونهم أدنياء، و تلك هي الكوميديا . كما أنّ تصويرهم قد يكون واقعيّا و قد يكون مبالغا فيه.

و الكوميديا تبنى على أفعال سلوكية غير مكتملة، لذا لا تتطلّب وجود عقدة يتحتّم بعدها حلّ، إنّما تعتمد على عنصر الفكاهة، ذلك أنّ " **الأشخاص في الملهاة، وإن كانوا في مجرى الحكاية أعداء ألدّاء، مثل أورسطس وإيجستوس، ينتهي أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء، لا قاتل**

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 46– 49.

2 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 16، 17. و تر: متى بن يونس، ص 96.

3 – المصدر نفسه، ص 16. و تر: متى ين يونس، ص 95.

* – الديلاذة: معارضة ساخرة للإلياذة، و معناها "ملحمة الجبناء"، أنشأها صاحبها للسخرية من إلياذة هوميروس. في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، هامش 3، ص 9.

4 – المصدر نفسه، ص 7– 9.

بينهم ولا مقتول "[1]. إذ يمكن في ال كوميدبا ما لا يمكن في ال تراجيديا من إنهاء الحكاية بحلول متعارضة للأخيار والأشرار.

و قد أحالنا أرسطو فيما يخص الكوميديا، في كتاب الخطابة، على ما أنجزه في كتاب "فن الشعر"، قائلا إنّه قد بحث في أمر المضحك على حدة في كتاب فنّ الشعر [2]. و يضيف في موضع آخر: **"قد ذكرنا في كتاب الشعر كم هي أنواع الدعابات، وبعضها يليق بالإنسان الكريم وبعضها الآخر لا تليق به "**[3]. لكن مع ضياع جزء من الكتاب، لا نظفر بتفاصيل تعريفه لهذا النوع، و كلّ ما يمكن استخلاصه مما تبقّى من كلامه حول الكوميديا هو شذرات وردت عرضا ضمن كلامه عن التراجيديا لتمييزها عن غيرها.

و يبدو أنّ هناك خلل في شروحات كلام أرسطو حيث تمّ الخلط بين المُحاكِي و المُحاكَى، فوصفوا الشعراء الذين يؤلّفون التراجيديات بالنبالة، بينما وصفوا مؤلّفي الكوميديات بالنذالة، و مع ذلك كان هوميروس أوّل من رسم معالم الكوميديا مع شهرته بملحمتي الإلياذة والأوديسا، و **"حاكى الهزل بصورة درامية"**[4].

و مختصر الكلام أنّ الشعر عند أرسطو ليس مجرّد قول موزون، مع أنّه وجد أنّ الناس يلحقونه بالعروض المقول فيه [5]، إنّما يقرّ أنّ للشعر خصائص مستقلّة عن الوزن، و بالتالي فهو **"يرى أنّ من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا و هو لا يكتب إلّا نثرا، و أن يكون ناثرا و هو لا يكتب إلّا شعرا أعني نظما "**[6]. فالشعرية (البويطيقا) تتوفّر أيضا في النثر، و ما يوفّرها هو الخيال و الانسجام و الإيقاع الداخلي للغة.

أمّا من حيث الوظيفة فلقد وضّح أرسطو أنّ **"لكل جنس من أجناس الكلام غاية غير غاية الآخر"**[7]. فمنها ما يهدف إلى المغالطة، و منها ما يهدف إلى الجدل، و منها ما يهدف إلى الإقناع. أمّا الشعر و الموسيقي فله ما ثلاثة وظائف: تعليمية و ترفيهية و استغلال لوقت الفراغ أحسن استغلال[8]. و لقد قال أرسطو إنّ التراجيديا **"لا تستهدف أيّة لذّة كانت، بل اللذّة الخاصة**

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 37–38.

2 – أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 57.

3 – المصدر نفسه، ص 255.

4 – المصدر نفسه، ص 14.

5 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 30.

6 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 6.

7 – أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 132.

8 – عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 172.

بها"[1]، و يقصد اللذّة الناجمة عن تناسب الأحداث ، و بالتالي فغايتها فنّية خالصة، حيث تغيّر مع أرسطو الموقف السلبي من الشعر. و إثباته للوظيفة الشعرية ليس إلّا ردّا على ادّعاء نفيها من طرف أستاذه أفلاطون الذي كان يرى أنّ ما يناسب المدينة الفاضلة هو شاعر أقلّ تأثيرا و سحرا، و لا يحاكي إلاّ أسلوب الأمناء، لئلّا تفسد نفوس المستمعين الذين لم يتحصّنوا بمعرفة تمنع تأثيرها الفاسد[2]. فالشعر، في نظر أفلاطون ، يغذّي و يسقى الأهواء و الانفعالات التي يجب أن تموت جوعا.

و قد ردّ أرسطو بأنّه ليس من المفيد أو المرغوب فيه كبت الشعور أو قتل الأحاسيس، بل ينبغي أن نتحكّم فيها[3]. و خالفه في نظرته للشعر وتأثيره في المجتمع، رغم أنّه في الجزء الأخير من مقال الخطابة يتطرّق هو أيضا للوظيفة الاجتماعي ة للشعر، و يقترح تقريبا النوع نفس هـمن الرقابة الذي يقترحه أفلاطون، حيث لا يرضى عن تصوير الشرّ أمام المشاهدين، و يؤكّد ذلك بإشارته إلى شخصية منيلاووس في تراجيديا أورستيس ليوربيديس، إذ كان من الضروري ألا تكون شريرة[4]. و كان يوربيديس من أشهر شعراء التراجيديا، و قد هاجمه شعراء الكوميديا القديمة، و رأى أرستوفانيس أنّ مسرحياته **" تهدم الدين و السياسة و الفن و تحطّ من قدر المأساة و تفسد الأخلاق. و كان يعتقد أنّ مهمة الشاعر هي تعظيم الفضائل و تمجيد المحامد و إخفاء الرذائل"**[5]. أمّا أرسطو فقد فضّل ألّا يكون بطل التراجيديا فاضلا كلّ الفضل و لا شرّيرا كل الشرّ، و إنّما هو الوسط بين الأمرين. و يمدح سوفوكليس و يجعل من قصة أوديب ملكا * أنموذجا لما أمكن أن تصل إليه التراجيديا اليونانية، **"و هو يتطلّب أن تكون أهم شخصية في القصة على جانب عظيم من الأخلاق، و أنّ الخطأ الذي يودي بها يجب أن يكون خطأ ضئيلا في الرأي والتقدير"**[6]. و لا يهتمّ كثيرا في كتاب الشعر بالأخلاق لأنّه أفرد لها كتابا خاصا، كما أشار إليها في كتاب الخطابة، حيث قال إنّ من واجب الحكّام السهر على ألّا يعرض على الأطفال سوى القصص التي تحضّ على الأخلاق الفاضلة، أمّا الكوميديا فيجب ألّا يشاهدها سوى الذكور

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي ، ص 38. و تر: متى بن يونس، ص 112.

2 – أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، ص 56، 57. و كانت النظريات القديمة التي تنسب للشعر هدفا أخلاقيا و تعليميا ترى أنّ الشاعر الذي لا يهدف إلى تهذيب الشعب ليس بشاعر جدير بهذا الاسم.ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص15

3 – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص19.

4 – عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 137.

5 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 108– 109.

* – يقصد تمثيلية أوديب الذي قتل أباه و تزوّج أمّه دون أن يعرف أنّهما والداه.

6 – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص15.

البالغين. بينما التراجيديا التي هي محاكاة للفعل النبيل، تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير*، و التعديل من الانفعالات و التأثيرات بفضل اللحن و الإيقاع و الصوت و النغمة [1]، فتجعل الجمهور أكثر قوّة ، كما أنّها ترسّخ فيه القيم الأخلاقية، لأنّنا **"قد نخاف من الشيء بالأكثر إذا حدث مثله على إنسان آخر "**[2]. و هكذا فإنّ الهدف الذي يحدّده أرسطو للتراجيديا في كتاب الخطابة هو: المتعة و المنفعة، أي تحرير النفس بطرد المشاعر العنيفة المضرّة و ترسيخ الفضيلة بالتحصين الخلقي. و يستخدم مفهوم اللذة بالمعنى الروحي و ليس بمعناها الحسّي.

أمّا الكوميديا فإنّها تسعى إلى إثارة مشاعر النقمة التي عدّها أرسطو " **عكس الشفقة**"[3]، كما تثير انفعالات أخرى كالشعور بالخزي والوقاحة والغضب، تطرّق لها أرسطو بالتفصيل في كتاب الخطابة. و هي مشاعر تسعى كما في التراجيديا، إلى تحقيق فعل التطهير ، لأنّ الكوميدي يستثير العواطف الملائمة للبهجة والضحك بهدف تطهيرها من الإفراط دون ضرر. فهي نقد للسلوك مع التسلية و الإمتاع.

ب- الجاحظ (ت 255هـ):

لا يعقل أن يكون الجاحظ غير مطّلع على أعمال أرسطو و من كتبوا عنه، و هو الذي اشتهر بنهمه للمطالعة، حيث كان يكتري دكاكين الورّاقين ويبيت فيها للقراءة والنظر . و قد تحدّث عن فوائد الكتب و فضائلها و محاسنها، كما سجّل اسم أرسطو ضمن مصادره في مقدّمة مجلّداته السبعة لكتاب الحيوان، إذ أكثر من الإشارة إليه كمرجع أساسي له، لأنّ أغلب مادته مأخوذة من كتاب أجزاء الحيوان لأرسطو، و الذي ترجمه ابن البطريق، إلّا أنّ الجاحظ استبدل الشواهد الشعرية مستمدّا من التراث الشعري العربي، و متّخذا أحيانا موضع الشكّ من مادة أرسطو العلمية إذا ما أعوزه الشاهد أو الدليل. و أحيانا أخرى يرجع الشكّ للمترجمين، حيث اشترط في الترجمان " **أن**

---

*- تحدث أرسطو عن التطهير كمصطلح طبّي، و ذلك في كتاب السياسة. النقد الأدبي، ب. بروتل، د. ماديلينا، و. د. كوتي، ج. م. جليكسون، تر: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 23. و قد أثير نقاش طويل حول هذه المسألة استمرّ طيلة القرون الوسطى حيث كان النقّاد يرون أنّ التطهير تطهير أخلاقي. و لم يتزعزع ذلك الاعتقاد إلّا في عصر إحياء العلوم عندما برهن جاكوب بيرنيس bernays سنة 1857، أنّ للكلمة معنى طبّيا. عندئذ تنبه الباحثون إلى أنّ والد أرسطو كان طبيبا، و أنّ أرسطو نفسه شغف بالأبحاث الطبيعية. و رأى أنّ التراجيديا تثير الشفقة، و كلّ شفقة تخفي خوفا . وهي تعمل على التخلص من كليهما. ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص18.

1 - كتاب أرسطوطالس في الشعراء، نقل متى بن يونس، فن الشعر، ص 96.

2- أرسطاطاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 97.

3 - المصدر نفسه، ص 132.

يكون بيانه في نفس الترجمة، في وزن علمه في نفس المعرفة، و ينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة و المنقول إليها "[1]. كما أدرك أَسْقاط الناسخين للكتب التي تداولتها اللغات واختلاف الأقلام، و أجناس خطوط الملل و الأمم [2]، حتّى أصبحت و كأنّها نسخ لأناس آخرين. و مع ذلك فهو يفضّلها على الشعر المقفّى الذي يُعتبر من الأدب المقصور نفعه على أهله، أمّا تلك فمنافعها حقيقية، حتّى و إن كانت " **مختلفة و منقوصة، مظلومة و مغيَّرة، فالباقي كاف شاف"**[3]. ذلك لأنّه عرف كيف يستغلّه، و يبني على أساسه مدعّما ذلك بثقافته المحلية مثلما فعل في كتاب الحيوان خاصة.

و هكذا ينتبه الجاحظ إلى خصوصية بعض الموضوعات و خصوصية الأساليب التي تختلف باختلاف اللغات، فيصرّح على لسان **"بعض من ينصر الشِّعر و يحوطه و يحتجّ له: إنّ التُّرجمان لا يؤدّي أبدا ما قال الحكيم على خصائص معانيه، و حقائق مذاهبه، و دقائق اختصاراته، و خفيَّات حدوده، و لا يَقْدِرُ أن يوفّيها حقوقها، و يؤدّي الأمانة فيها، و يقوم بما يلزم الوكيلَ، و يجب على الجريّ، و كيف يقدر على أدائها و تسليم معانيها، و الإخبار عنها على حقِّها و صدقها إلاّ أن يكون في العلم بمعانيها، و استعمال تصاريف ألفاظها، و تأويلات مخارجها، مثل مؤلّف الكتاب و واضعه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق و ابن ناعمة، و ابن قرّة، و ابن فهريز، و ثيفيل، و ابن وهيلي، و ابن المقفَّع، مثل أرسطاطاليس، و متى كان خالد** (بن يزيد بن معاوية) **مثل أفلاطون"**[4]. و هذا الكلام دليل على تعظيمه للفلاسفة و العلماء اليونانيين، و حسن إدراكه لسوء الترجمة و للأخذ العشوائي من أعمالهم، مثلما يدلّ على سوء ترجمة الشواهد الشعرية الموجودة في كتاب أجزاء الحيوان، ما دفعه إلى القول بأنّ **"الشعر لا يستطاع أن يترجم، و لا يجوز عليه النقل، و متى حُوِّل تقطّع نظمه و بطُل وزنه، و ذهب حسنه و سقط موضع التعجّب "**[5]. ما يعني استحالة ترجمة الشعر مع الاحتفاظ برونقه و خصائصه الفنّية. و يرى أنّ صاحب الكتاب " **لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة، و يبرأ إلى الناس من كذبه، و من إفساد معانيه بسوء ترجمته "**[6]. و مع ذلك فالجاحظ قد اجتهد لفهم تلك

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 76.
2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 78.
3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 80.
4 – المصدر نفسه، ج1، ص 75، 76.
5 – المصدر نفسه، ج1، ص 75
6 – المصدر نفسه، ج 6، ص 19.

المعاني و إعادة تشكيلها بأسلوبه الخاص، و مادّة كتاب الحيوان خير دليل على ذلك، إضافة إلى ما نجده في مؤلّفاته الأخرى.

و هذه نظرة مقارنة تميّز غنائية الشعر العربي و خصوصيته، و اختلافه عن شعر الفرس و شعر الروم من حيث أبرز أركانه، ألا و هي الوزن و التقفية. و فرّق الجاحظ بينها، حيث ذكر ابن رشيق أنّه قال إنّ العرب كانت **" تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، و العجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون "**[1]. و هذا ما قاله أرسطو عن مدّ الألفاظ أو قصرها لتلاءم الوزن [2]، ما يعنى أنّ الجاحظ قد يكون مطّلعا على هذا الكلام، أو على الأقلّ على أشعار الأمم الأخرى.

و كتاب الحيوان خليط من المعارف و المعتقدات، لم يكتف فيه بالأخذ عن أرسطو، الذي ينعته غالبا بصاحب المنطق[3]، بل أخذ أيضا عن جالينوس [4]، و عن أبقراط[5] و غيرهما من علماء اليونان، مثلما اطّلع على ثقافات الأمم الأخرى كما يتجلّى في قوله: **"و قد نُقِلَت كتب الهند، و ترجمت حكم اليونانية، و حُوِّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، و بعضها ما انتقص شيئا**[6]. و اعتبرها حقّا مشروعا و الأخذ منها مباح، مع ضرورة النظر و التأمّل. فالجاحظ في مادته العلمية تجريبي يعتمد على المنهج العقلي، م تأثّرا بحركة الاعتزال، حيث يقف موقف الشكّ من كلّ الموضوعات التي يعالجها، و من آراء العلماء و الأفكار المتداولة، مثلما رفض النقد الذي يصدر عن غير المختصّين بالأدب، و زيّف الخرافات السائدة في عصره و المتوارثة عن العصر الجاهلي، كفكرة شياطين الشعراء[7] التي رأى أنّها تستغلّ جهل العامة، شأنها شأن أصحاب المذاهب الباطنية[8].

و ممّا يدلّ على اطّلاعه على النقد الأرسطي و تداول أفكار هذا الأخير بين النقّاد العرب، ورود مصطلح "محاكاة" الذي دخل الساحة النقدية العربية بمختلف اشتقاقاته، و قد استعمل بعضها متّى بن يونس في قوله: **" إنّ الناس قد يشبّهون بألوان و أشكال كثيرة أو يحاكون ذلك من حيث**

---

1 – ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 314.

2 – أرسطو، فن الشعر، الفصل 20– 21 – 22. و عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 142.

3 – ينظر مثلا: الجاحظ ، الحيوان، ج 7، ص 36.

4 – المصدر نفسه، ج 7، ص 24، و ص 36، و غيرها.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 102.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 75.

7 – المصدر نفسه، ج 6، ص 225.

8 – المصدر نفسه، ج 6، ص 164.

أنّ بعضهم يشبّه بالصناعات و يحاكيها، و بعضهم العادات، و قوم أخر منهم بالأصوات. كذلك الصناعات التي وضعها: جميعها تأتي بالتشبيه و الحكاية باللحن و القول و النظم "[1]. ما يعني احتمال تداول هذه المصطلحات منذ الترجمة القديمة. ثمّ ظهر عند الجاحظ أثر الفكر اليوناني عامة، و نظرية المحاكاة بمفهومها الأرسطي خاصة، حيث نجد لدى الجاحظ بعض النصوص التي تؤكّد اطّلاعه على هذه النظرية، من ذلك قوله: **" و ما أكثر من البصراء من يحكي العميان، و يحوّل لسانه إلى صورة لفظ الفأفاء بما لا يبلغه الفأفاء و لا يحسنه التمتام "**[2]، و كذلك قوله في موضع آخر: **" إنّا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكّان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا. و كذلك تكون حكايته للخراساني و الأهوازي و الزنجي و السندي والأجناس و غير ذلك. نعم حتّى تجده كأنّه أطبع منهم، فإذا ما حكى الفأفاء فكأنّما قد جُمعت كلّ طُرْفة في كلّ فأفاء في الأرض في لسان واحد. و تجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه و عينيه و أعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كلّه "**[3]. أي يقلّده باتّخاذ ملامحه، و تمثيل دوره.

و ما يدعّم هذا المفهوم إتباع ذلك بالحديث عمّن يقلّد أصوات الحيوانات، و تصريحه بأخذ هذه الفكرة عن السابقين، حيث يقول: **" و لذلك زعمت الأوائل أنّ الإنسان إنّما قيل له، العالم الصغير سليل العالم الكبير، لأنّه يصوّر بيديه كل صورة. و يعطي بفمه كل حكاية (...) و إنّما تهيّأ و أمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة و التمكين، و حين فضّله على جميع الحيوان بالنطق و العقل و الاستقامة "**[4]. ما يعني أنّ الإنسان – كما قال أرسطو في كتاب النفس – أقدر الكائنات الحيّة على المحاكاة . و مع ذلك لم يربط الجاحظ بين المحاكاة و الشعر، إنّما تبنّى مصطلح "التصوير" لأفلاطون، لأنّه كان أقرب إلى طبيعة الشعر العربي، بقول هذا الأخير إنّ الشعر تصوير حسّي لمظاهر الأشياء [5]، لذلك فالجاحظ في تعريفه للشعر، يولي الأهمية لعناصره الفنّية، و يرى أنّ الشأن **"في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، و كثرة الماء، و في صحّة الطبع و جودة السبك، فإنّما الشعر صناعة و ضرب من النسج، و جنس من التصوير "**[6]. فبينما كان تعريف أرسطو منصبّا على جانب الموضوع، ينظر

1- كتاب أرسطوطالس في الشعراء، نقل متى بن يونس، ص 86.

2- الجاحظ، الرسائل الأدبية، المودة و الخلطة، تقديم: علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، 2002، ص 411.

3- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 69.

4- المصدر نفسه، ج 1، ص 70.

5- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 59.

6- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131، 132.

الجاحظ إلى طريقة التصوير، من حيث التقديم الحسّي للمعنى، و جودة الألفاظ ، و الموسيقى الناجمة عن تجانسها و هي تجري عن طبع على لسان الشاعر. أي أنّه يولي الأهمية للقيمة الفنّية و الجمالية التي تؤثّر على المتلقّي.

و من أهمّ مميّزات الشعر العربي القديم: القافية. لذلك يبدو الجاحظ مؤيّدا لقول شبيب بن شيبة عن حسن الابتداء والانتهاء في الشعر ، إذ يقول : **"النَّاس مَوكّلُون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكلٌ بتفضيل جودة القطع، وبمدح صاحبه. وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظِّ سائر البيت"**[1]. فالقافية لها دور هام في التأثير. لكن على الرغم من أنّ الوزن عنصر أساسي في الشعر العربي، إلّا أنّ الجاحظ يلتقي مع أرسطو حيث يرى أن ليس كلّ كلام موزون شعرا، و إن كانت شروطهما مختلفة، حيث يشترط أرسطو عنصر الخرافة المبني على الخيال و يحدّد الطول المعلوم في موضع آخر، أمّا الجاحظ فيشترط المقدار و القصد، و ذلك في نفيه لكون قوله تعالى: ﴿**تبّت يدا أبي لهب**﴾ شعرا، لمجرّد أنّه جاء على وزن: مستفعلن مفاعلن، كما نفى أن يكون شعرا قول الرّسول– صلى الله عليه و سلم–: **" هل أنت إلّا أصبعٌ دمِيتِ؟ و في سبيل الله ما لقِيتِ"**[2] حيث جاء كلامه موزونا عن غير قصد لقول الشعر، و هو أمر عادي يمكن أن يوجد في أحاديث الناس و خطبهم و رسائلهم، **" و لو أنّ رجلا من الباعة صاح: من يشتري الباذنجان؟ لقد كان تكلّم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. و كيف يكون هذا شعرا و صاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ و مثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيّأ في جميع الكلام "**[3]. و إضافة إلى القصد يلزم، حتّى يكون الكلام الموزون شعرا، أن يبلغ مقدارا معيّنا.

أمّا التركيز على طريقة التصوير، أو صورة المعنى، فهي فكرة مرتبطة بالتأليف و النظم المعجز للقرآن الكريم، كما أنّ لها مرجعية فلسفية مؤدّاها " **أنّ كلّ مصنوع لا بدّ له من هيولي و صورة يركب منها "**[4]. وأنّ **"العلّة الصورية في الشعر ليست إلّا حسن تأليفه "**[5]. و هكذا فقد استغرق تعريف الجاحظ للشعر كلّ مكوّناته، من لفظ و معنى و وزن و قافية، كما تطرّق لطريقة التأليف بين هذه العناصر. حيث اهتمّ بتحليلها لمعرفة ما يقف وراء بلاغة الكلام، و دعا في أكثر

---

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 112.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 288.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 289.

4 – رسائل إخوان الصفا، ج 2، ص6. ضمن: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 313– 315.

5 – المرجع نفسه، ص 315.

من موضع إلى ضرورة الانسجام و التناغم بين أجزاء الشعر، سواء على مستوى الكلمة أو العبارة الشعرية، حتّى يسلم من التعقيد المعنوي واللفظي، و سمّى ذلك بالقران، و أنشد قول الأعرابي:

و بات يدرس شعرا لا قران له * قد كان ثقّفه حولا فما زادا**[1]

كما ذكر قول خلف الأحمر: **"بعض قريض القوم أولاد عَلّة"**[2]، أي متنافر الأجزاء، و ذلك معيب. و رأى أنّ **"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا و سبك سبكا واحدا "**[3]. و وسيلة الشاعر في ذلك هي صحّة الطبع حتّى يكون العمل الأدبي ذا وحدة متكاملة. و يضرب لذلك أمثلة من الشعر أبياته مترابطة متسلسلة على شكل قصصي [4]. لكن هل توفّر ذلك حقّا في القصيدة العربية القديمة؟ شواهد الجاحظ حول هذه الفكرة مقطوعات قصيرة لا تعدّ عيّنة ممثّلة للشعر العربي ككلّ، أمّا أجزاء الشعر لديه فهي الحروف و الكلمات، إضافة إلى المعاني التي يشترط فيها أن لا تكون مبنية على الحكمة فحسب، مثلما كان يفعل صلاح بن عبد القدوس، لأنّها **"إذا كانت كلّها أمثالا و حكما لو نَسْرٍ، و لم تجْرِ مجرى النوادر"**[5]. و قد كانت تلك نزعة بارزة في العصر العباسي، خاصة مع انتشار المؤلّفات التي تجمع الأمثال و الحكم، لكنّ الجاحظ نشد التنوّع في القصيدة لتفادي الملل، مع مراعاة الانسجام.

أمّا عن مصدر الشعر عند الجاحظ من حيث النشأة الأولى، فيقولّد، مثلما رأى أرسطو، عن غريزة فطرية في الإنسان، و عن التذاذ بالانسجام و المحاكاة و التعلّم، فتأخذ صناعته اتّجاهها وفقا لميوله. فـ**"قد يكون الرجل له طبيعة في الحساب و ليس له طبيعة في الكلام، وتكون له طبيعة في التجارة و ليست له طبيعة في الفلاحة؛ وتكون له طبيعة في الحُداء أو في التغبْير، أو في القراءة بالألحان، و ليست له طبيعة في الغناء و إن كانت هذه الأنواع كلّها ترجع إلى تأليف اللحون (...) و يكون له طبع في صناعة اللحون ولا يكون له طبع في غيرهما، ويكون له طبع في تأليف الرسائل و الخطب و الأسجاع و لا يكون له طبع في قرض بيت شعر "**[6]. فالشاعر قد يكون مُجيدا في فنّ ما أو في غرض دون آخر، و قد يجمع بين عدّة أغراض أو فنون. فهو أيضا، على غرار أرسطو، يرى أنّ الشعراء لا يتساوون في القول في جميع موضوعات الشعر، فمنهم من

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 68.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 66.

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 67.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 89 – 91.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 206.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 208. و سار على خطاه من جاء بعده، فرأى عبد العزيز الجرجاني أنّ "الشعر علم من علوم العرب يشترط فيه الطبع و الرواية و الذكاء، ثم تكون الدربة مادة له و قوّة لكلّ واحد من أسبابه" الوساطة بين المتنبي خصومه، ص 15.

تتفجّر موهبته في فنّ الهجاء، ومنهم في المديح، والأمر نفسه نجده في الفنون الشعرية الأخرى، ومنهم من يستطيع أن ينظّم في أكثر من غرض. فلكلّ إنسان ميوله وغرائزه و استعداداته . و كون الشعر صادرا عن موهبة أو غريزة لا يعني أنّ قوى خفيّة تكمن وراء إبداعه. كنسبة ذلك إلى الآلهة كما كان معتقدا في الثقافة اليونانية، أو إلى الجنّ والشياطين والسحر، مثل ما قالت العرب في الجاهلية و في القرون الأولى للهجرة خاصة. و هو الأمر الذي يعارضه المعري في اللزوميات بقوله:

ولم يتناوَلْ، دُرّةَ الحقّ، غائصٌ * من الناسِ، إلاّ بالروّية والفِكر**[1]

كما عارض ذلك الجاحظ أيضا، حيث اعتمد كأرسطو على أسس علمية لتفسير الإبداع و منابعه، فأقرّ أنّه: **"لولا العلم بالكلام، و ما يجوز ممّا لا يجوز، لكان في دون إطباقهم على هذه الأحاديث ما يغلط فيه العاقل "**[2]. فقد تكلّمت العرب عن الجنّ و جعلوها مراتب تلهم الشعراء [3]، حيث تجمع الشعر في قبضتها ثم تلقيه في فمّ الشاعر، فينطق به. و جعلوها كالإنس تتفاضل من حيث جودة شعرها فتطلق عليهم عبارة أشعر الجن. و أحيانا يذكرون أنّ الجنّ مجرّد معين على قول الشعر. لكنّ الجاحظ أدرك أنّ **" الأعراب يتزيّدون في هذا الباب. و أشباه الأعراب يغلطون فيه "**[4]، حتّى قالوا أنّ لكلّ شاعر شيطانا، و أنّه كلّما كان الشيطان الملهم للشاعر أمرد كان الشعر أجود.

و لقد بلغ عدد الشعراء الذين نسبت إليهم هذه الفكرة خمسة عشر شاعرا، عشرة منهم إسلاميون، ما جعل طه حسين يقول إنّ الفكرة منحولة تأثّرا بسورة الجنّ و ما نسب لهم[5]، مثلما قال الجاحظ– بعد أن عادت فكرة القول بالجن في العصر الأموي– أنّ الأخبار القائلة بذلك موضوعة، مُرجِعا إيّاها إلى قصور أذهان العامة و الأعراب، و الشعور بالوحشة [6]. و هكذا مرّ مفهوم الإبداع عند العرب بمرحلتين: مرحلة ميتافيزياقية نسب فيها قول الشعر للجنّ و الشياطين، و مرحلة التفسير العلمي التي استندت إلى المنهج العقلي للمعتزلة بما فيهم الجاحظ الذي رفض الفكرة

---

1 – المعري، اللزوميات، ج 1، ديوان لزوم ما لا يلزم، تقديم وشرح وفهرسة: وحيد كبّابه وحسن حمد، دار الكتاب العربي، ط 1– بيروت، 1996، ص 489.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 164.

3 – المصدر نفسه، ج 6، ص 190–192.

4 – المصدر نفسه، ج 6، ص 164.

5 – طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط 12، ص 134 – 135، ص 209.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 172 و ما بعدها.

السابقة، و على خطاه سار من جاء بعده من النقّاد، حيث لاحظ ابن قتيبة أنّ أكثر النقّاد قالوا أنّ الشعر صناعة[1]، كما نصح العسكري بتنقيح القصائد[2].

قال الجاحظ بالصنعة * في الشعر، و إن كان يفضّل الطبع لأنّه " **ليس من قال الشعر بقريحته و طبعه، و استغنى بنفسه، كمن احتاج إلى غيره، يطرد شعره، و يحتذي مثاله، و لا يبلغ معشاره"**[3]. كما يرى أنّ **"من يقرض الشعر، و يتكلّف الأسجاع و يؤلّف المزدوج، و يتقدّم في تحبير المنثور، و قد تعمّق في المعاني، و تكلّف إقامة الوزن، و الذي تجود به الطبيعة و تعطيه النفس سهْوا رهْوا، مع قلّة لفظه و عدد هجائه- أحمد أمرا، و أحسن موقعا من القلوب، و أنفع للمستمعين، من كثير خرج بالكدّ و العلاج"**[4]. فالجاحظ يفضّل الطبع لأنّه يتماشى مع السهولة و الوضوح، و هو الأصل الذي لا غنى عنه في تأليف الشعر، أمّا الصنعة فهي فرع، و التكلّف فيها يؤدّي إلى الغموض و التعقيد ، و ذلك منبوذ، و الجاحظ يتعوّذ منه في مقدّمات كتبه، و هو ما يشترط أن لا يتّصف به الحكيم، كما قال أفلاطون[5].

ولقد كانت الآراء متباينة حول مسألة الطبع و التكلّف، و وصفت عصور كاملة بالتكلّف تعصّبا للقديم، و إن كان ذلك مبالغة، لأنّ الكتابة على نمط الجاهليين هو التكلّف بعينه ، لكنّ الجاحظ نظر نظرة مقارنة إلى كثرة الشعر و قلّته في بعض القبائل، فتحدّث عن مدى تأثير الحياة الاجتماعية في الإبداع الشعري، و تأثير تغيّر العصور الأدبية في قوة الشعر وضعفه، واعتبر الحرب عاملا اجتماعيا يساهم في نشأ ته، إذ قال آخذا بفكرة ابن سلام الذي ربط كثرة الشعر بالحروب: **"شأن عبد القيس عجب، وذلك أنّهم بعد محاربة إياد تفرّقوا فرقتين: ففرقة وقعت بعمان و شقّ عمان، وهم خطباء العرب، و فرقة وقعت إلى البحرين و شقّ البحرين، و هم من أشعر قبيل العرب، ولم يكونوا كذلك حين كانوا في سرّة البادية و في معدن الفصاحة وهذا**

---

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج 1، ص 112.

2 – العسكري، الصناعيتين، ص 39 – 50.

* – الصّنعة: عمادها الاختيار والكيفية دون تأنٍّ، وهي " **ملكة نفسانية تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية"** أي أنّها قائمة على جهد في تنميق الشعر. علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة بيروت، عن طبعة فلوجل، 1985، ص 140. والصنعة صنو الابتكار والإبداع، وهي تشمل الدربة والتمرُّس والتهذيب والتنقيح، مع قَدْر من العناية بالزخرفة، لإخراج العمل في أبهى حلّة. وعلى نقيض ذلك، يكون التكلُّف والتصُّنع. أمّا الطبع فيركّز على السمة الفطرية لا المكتسبة. جبور عبد النور، المعجم الأدبي. ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 68، 69.

3 – الجاحظ، الرسائل، مفاخرة الجواري و الغلمان، تح، عبد السلام هارون، ج 2، ص 116.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص28، 29.

5 – ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ص 28.

عجب"[1]. كما لاحظ علاقة البيئة بشاعرية الأمم، فقال: " **إنّما ذلك عن قدر ما قسّم الله لهم من الحظوظ و الغرائز، و البلاد و الأعراق** "[2]. أمّا معيار الزمان فوقف منه موقف الحذر، حيث سلّط الضوء على شاعرية بني الحارث، إذ " **لم يكن لهم في الجاهلية كبير حظ في الشعر، ولهم في الإسلام شعراء مفلقون** "[3]. و في حديثه عن الطباع صدى الفلسفة الطبيعية، حيث يقول عنه القاضي عبد الجبار: "**و قد زاد على ذلك** (يعني على القول بالإرادة) **بإثبات الطبائع للأجسام، كما قال الطبيعيون من الفلاسفة، و أثبت لها أفعالا مخصوصة** "[4]، و يضيف أن مذهب الجاحظ "**هو بعينه مذهب الفلاسفة، إلّا أن الميل منه و من أصحابه إلى الطبيعيين منهم أكثر منه إلى الإلهيّين**"[5]. أي أنّه أكثر ميولا إلى فلسفة أرسطو منه إلى فلسفة أفلاطون. و " **قد طالع كثيرا من كتب الفلاسفة، و خلط و روّج كثيرا من مقالاتهم بعبار اته البليغة، و حسن براعته اللغوية** "[6]، لذلك يتأرجح كلامه بين القول بالصنعة تارة و بالطبع تارة أخرى.

و أورد قول بشر بن المعتمر: "**خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إيّاك، فإنّ قليل تلك الساعة، أكرم جوهرا، و أشرف نسبا، و أحسن في الأسماع، و أحلى في الصدور، و أسلم من فاحش القول، و أجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع، واعلم أنّ ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك الأطول بالكدّ والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلّف والمعاودة**" [7]. فالقليل الذي يأتي عن طبع خير من كثير فيه عيّ. و نصح بشر بن المعتمر المبدع أن يكون في إحدى ثلاث منازل: إمّا أن يكون ذا طبع تنثال عليه القصائد منذ أوّل محاولة للإبداع، و إمّا أن يكون صاحب صناعة، يوفّر لنفسه كلّ دواعي الإبداع، و يطيل الفكر فيه، و إن لم يكن لا هذا و لا ذاك فما عليه إلّا أن يترك قول الشعر، و يختار لنفسه صناعة يمكنه أن يتقنها [8]. و هذا ما يشبه تقسيم أفلاطون للشعراء(الملهم، و صاحب الصنعة، و المحروم من كليهما)[9] .

و على الرغم من اعتراف الجاحظ بفضل الأمم الأخرى على العرب، في عدّة مواضع من

---

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 97.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص 380، 381.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 4، ص381.

4 – فرق و طبقات المعتزلة، ص 216، 217. ضمن: عبد الكريم راضي، الأبعاد الكلامية و الفلسفية في الفكر البلاغي و النقدي عند الجاحظ، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 19.

5 – المصدر نفسه، الصفحتان نفسهما.

6 – الشهرستاني، الملل و النحل، ج 1، ص 75.

7 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، 135، 136.

8 – المصدر نفسه، ج 1، ص 135– 138.

9 – أفلاطون، المحاورات الكاملة، ج3، ص 9 – 31.

مؤلّفاته، إلّا أنّه ذهب في ردّه على الشعوبيّين، إلى أنّ الطبع صفة يختصّ بها العرب دون غيرهم، و أنّ **"كلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال** *، **وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر و لا استعانة، وإنّما هو أن يصرف وهْمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتَح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عقد صراع أو في حرب، فما هو إلّا أن يصرف وهْمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انتثالا، ثم لا يقيّده على نفسه ولا يدرسه أحدا من ولده "**[1]. فهو يدّعي على غير العرب عامّة، وعلى الشعوبيين خاصّة أنّهم يقولون الشعر عن تكلّف، أمّا العرب فإنّهم يقولونه عن طبع وسجيّة. و يعلّل أدونيس ذلك بكون الشعر والخطابة يرمزان إلى سلطة البداوة العربية شكلا ومضمونا [2]. حيث ذهب الجاحظ إلى أنّ الشعر غريزة وضعها الله في العرب، فهم أجود شعرا من غيرهم . قال عن الفرق في الشعر بين الفريقين: **" و القضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها: أنّ عامّة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامّة شعراء الأمصار والقرى، من المولّدة والنابتة. وليس ذلك بواجب لهم في كلّ ما قالوه"**[3]. مع اعتباره البدو أشعر من غيرهم إلّا أنّ معياري الزمان و البيئة لا يعدّان قاعدة مطلقة، و من رفض شعر المولّدين جملة و تفصيلا إنّما هو غير بصير بالشعر.

كان يرى أنّ الطبع الشعري م ِزة هامّة للعرب، إذ **"كانوا أمّيين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون، و كان الكلام الجيّد عندهم أظهر و أكثر، و هم عليه أقدر، و له أقهر، و كل واحد في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجد "**[4]، و هكذا ربط الطبع بالشفاهية، و ربط البديهة بالارتجال رغم تباين المعنيين، لكن، و إن بالغ الجاحظ في وصف فصاحة العرب وموهبتهم، وبديهتهم وطبعهم الفنّي، فإنّ هذا الطبع وهذه الموهبة الفطرية لا تمنع من وجود دربة و ممارسة تصقلها . لذلك يتحدّث عن الصنعة في الأدب فيقول: "من **شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، و زمنا طويلا، يردَّد فيها نظره، و يجيل فيها عقله، و يقلّب فيها رأيه، اتّهاما لعقله، وتتبّعا على نفسه، فيجعل عقله زِماما على رأيه، ورأيَه عِيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوّله الله من نعمته. وكانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات،**

---

* – البديهة و الارتجال: فرّق ابن رشيق بينهما. فالارتجال أسرع و متدفق. العمدة، ج 1، ص 371.

1 – البيان والتبيين، ج 3، ص 28.

2 – أدونيس، الثابت والمتحول، ج3 ، صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت 1983، ص133.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 130.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، ص 28.

والمقلَّدات، والمنقَّحات والمُحكَمات، ليصير قائلها فحلا خِنذيذا، و شاعرا مُفلِقا "[1]. أي أنّ الشاعر ينظّم قصيدته ثم لا يفتأ أن ينقّحها ويهذّبها بالإضافة و الحذف قبل أن يعرضها للجمهور. و زعيم هذه المدرسة هو زهير بن أبي سلمى [2]. حيث روى عن الأصمعي أنّ: **"زهير بن أبي سلمى، والحطيئة و أشباههما، عبيد الشعر "**[3]. و ربط الجاحظ الصنعة بالتكسّب، فـ**"من تكسّب بشعره و التمس به صلات الأشراف و القادة، و جوائز الملوك و السادة، في قصائد السّماطين، و بالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بُدّا من صنيع زهير و الحطيئة و أشباههما "**[4]، و رأى أنّ الصنعة تكون في القصائد الطوال، و في غرض المدح خاصّة، **"فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام و تركوا المجهود، و لم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب، بل كان الكلام البائن عندهم كالمقتضب اقتدارا عليه، و ثقة بحسن عادة الله عندهم فيه"**[5]. و أورد الجاحظ على لسان الحطيئة أنّ **"خير الشّعر الحوليّ المحكّك"**[6]، و يعلّل ذلك بدافع التّكسب بالمدح، حيث أدرك أنّ هذا الغرض الشعري يتطلّب تنقيحا أكثر من غيره، إرضاء للممدوح. لكنّ الأصمعي عاب شعر الحطيئة **" حين وجده كلّه متخيّرا منتخبا مستويا، لمكان الصَّنعة و التكلّف، و القيام عليه "**[7]. و دعّم الجاحظ هذا الرأي معتبرا كذلك **"كلّ من جوّد في جميع شعره، و وقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يُخرِج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة، و كان يُقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم و استفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلّف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا، و تنثال عليهم الألفاظ انثيالا"**[8]. فرغم ما لديهم من طبع إلّا أنّهم بلجوئهم إلى الإفراط في التنقيح دخل شعرهم في باب التكلّف و فقد بذلك عفويّته.

فالجاحظ تتجاذبه الروح العلمية، و الرغبة في الدفاع عن العرب، لذلك يناقض نفسه و يعترف أنّ من الشعر العربي ما هو متكلّف فيه، و من جهة أخرى، فهو يمتدح شعر المولّدين، و الكثير منهم من أصول أجنبية، مثل أبي نواس الذي وصفه بـ" **جودة الطبع و جودة السبك**

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 9.
2- ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 108.
3- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 13.
4 - المصدر نفسه ، ج 2، ص 13.
5 - المصدر نفسه ، ج 2، ص 13 - 14.
6 - المصدر نفسه، ج 2، ص 13.
7 - المصدر نفسه، ج 1، ص 206.
8 - المصدر نفسه، ج 2، ص 13.

و الحذق بالصنعة"، بل و يتّهم المتعصّبين قسرا، قائلا: **"إلّا أن تعترضك فيه العصبية، أو أن ترى أنّ أهل البدو أبدا أشعر، و أنّ المولّدين لا يقاربونهم في شيء. فإن اعترض هذا الباب عليك فإنّك لا تبصر الحق من الباطل، مادمت مغلوبا"**[1]. وقد ذكر الجاحظ أسماء كثيرة لشعراء مطبوعين منهم بشار بن برد، وأبي العتاهية، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي وغيرهم، حيث قال عن بشار إنّه أطبعهم كُلَّهم[2]، و إنّ كلثوم بن عمر العتابي كان يحتذي حذو بشار في البديع، و إنّ **"المطبوعون على الشعر من المولّدين بشار العقيلي، والسيد الحِمْيريّ، و أبو العتاهية "**[3]. و مع أنّه كثيرا ما نسب الرجز إلى شعراء البادية إلّا أنّه يرى في بشّار بن برد: **" شاعرا راجزا، و سجّاعا خطيبا، و صاحب منثور و مزدوج، و له رسائل معروفة"**[4]. أمّا مسلم بن الوليد و منصور النميري فوجدهم من شعراء الصنعة[5]. ما يمكن أن نفهم منه أنّ الجيّد لا يتقيّد بزمان أو جنس أو مكان . لكنّه يقول في سياق آخر عن الفرق بين المولّد و الأعرابي إنّ: **"المولّد يقول بنشاطه و جمع باله، الأبيات اللاحقة بأشعار البدو، فإذا أمعن انحلّت قوّته، و اضطرب كلامه"**[6]، ما يعني أنّ الطبع عند المولّد لا يبلغ درجة الطبع عند العرب.

روى بمناسبة حديثه عن دور العقل في الإبداع الأدبي، قول بعض الأوّلين: **" من لم يكن عقله أغلب خصال الخير فيه، كان حتفه في أغلب خصال الخير عليه "**[7]. فهو يقرّ بدور العقل، وإن كان قد ردّ الشّعر من حيث نشأته إلى الحظوظ و الغرائز و الأعراق . و لا ينكر دور ثقافة الشّاعر في الإبداع، بل يؤكّد أنّ الشّعر صنعة في نسيجه وصوره وأخيلته، خاصّة حينما أدرك ظاهرة لجوء الشعراء المحدثين إلى التّوليد والاختراع في المعاني. و حدّد مميّزات مدرسة الصنعة، فقال: **"ونحن – أبقاك الله – إذ أدّعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلم أنّ ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسَّبْك، والنَّحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول في مثل ذلك إلّا في اليسير، والنبذ القليل "**[8]. ما يعني أنّ الطبع و الصنعة في

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 27.
2 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 50.
3 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
4 – المصدر نفسه ، ج 1، ص 49.
5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 51.
6 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 132.
7 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 86.
8 – المصدر نفسه، ج 3، ص 29.

الشعر أمران نسبيان. فرغم أنّه أعطى قيمة كبيرة للطبع عند العرب، إلّا أنّه لم يذمّ التنقيح، كما أنّه أقرّ لبعض المحدثين بالطبع.

و ربط الصنعة و البديهة و الارتجال بالقوة الطبيعية و الغريزة الحيوانية، حيث تحدّث عن أصوات الحيوان **"و كيف فتح لها من باب المعرفة على قدر ما هيّأ لها من الآلة، و كيف أعطى كثيرا منها من الحسّ اللطيف، و الصنعة البديعة، من غير تأديب و تثقيف، و من غير تقويم و تلقين، و من غير تدريج و تمرين، فبلغت بعفوها و بمقدار قوى فطرتها، من البديهة و الارتجال، ومن الابتداء و الاقتضاب، ما لا يقدر عليه حُذّاق رجال الرأي، و فلاسفة علماء البشر بيد و لا آلة "**[1]. فللمقصود بالصنعة هو الموهبة، و هي غير الصناعة التي تتطلّب العقل و التمرّس. و لمّا لم يعد الإبداع في عصره يصدر عن بديهة، أمر أهل الأدب و البيان بعرض أعمالهم على العلماء و أهل المعرفة و الدراسة لإبداء الرأي و الأخذ به، حيث قال: **"إن أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، و تُنسَب إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدة، أو حبَّرتَ خطبة، أو ألَّفتَ رسالة، فإيّاك أن تدعوَك ثقتُك بنفسك، أو يدعوَك عُجْبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله و تدّعيه ، و لكن أعرِضْه على العلماء في عُرْض رسائل أو أشعار أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تُصغي له، و العيون تحدج إليه، و رأيتَ من يطلبه، ويستحسنه، فانتحله . فإن كان ذلك في ابتداء أمرك، و في أوّل تكلّفك فلم تر له طالبا و لا مستحسنا، فلعلّه أن يكون ما دام ريّضا قضيبا، أن يحلَّ عندهم محلّ المتروك. فإذا عاودتَ أمثال ذلك مرارا، فوجدتَ الأسماع عنه منصرفة، و القلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، و اجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه"**[2]. فالشاعر قد تختلف حالاته، فتمرّ عليه ساعات لا يستطيع فيها الإبداع. لذا فهو يقدّم له نصائحه، ويعلّمه كيف يعرف متى يزيد في إلقائه الشعر، ومتى يتوقّف عن ذلك ، جاعلا من السماع معيارا نقديا، و من المتلقّي شريكا في الإبداع. **"فالإنسان لا يعلم حتى يكثر سماعه"**[3]. لأنّ الطبع كقوة فطرية لم تعد تكفي للإبداع ، بل أصبح للعقل دور في ذلك، و الرواية تمهّد له السبيل حتّى يشتدّ عوده.

و أهمية المران تبرز عند عرض الشاعر لقصائده أمام الممدوحين، فيضطرّه الخوف إلى تعديلها وفقا لرغباتهم و ما يتماشى مع مقاماتهم. لذلك ينصح الجاحظ الشعراء المبتدئين بعدم التسرّع في إخراج شعرهم قبل تثقيفه لتجريده من كلّ ذمّ أو تكلّف. ف يذكر لغيره النصيحة القائلة : **" عاوِدُوا الفكرة، عند نبوات القلوب، واشحذوها بالمذاكرة، و لا تيأسوا من إصابة الحكمة إذا امتُحِنتم**

1- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 35، 36.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 203.

3- الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 55.

ببعض الاستغلاق، فإنّ من أدام قرع الباب ولج"[1]. فالشاعر المجيد يتحكّم في عملية الإبداع، حتّى و إن استعصى طبعه أحيانا، أو خانه. لكنّه يشترط عدم الإطالة في الكلام لئلّا يؤدّى ذلك بالمتكلّم إلى التكلّف[2]. و ينتصر للطبع فيسخر من الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أقام علم العروض، فيعتبر علمه مردودا، و يذكر بهذا الصدد قول أستاذه النظّام إنّه: **"رام ما لا يناله و فتنته دوائره التي لا يحتاج إليها"**[3]. و في المقابل، يقول لمن يحاول الإبداع: **"لا تهمل طبيعتك فيستولى الإهمال على قوة القريحة، و يستبدّ بها سوء العاد** ة"[4]. فيؤكّد بذلك أهمية الدربة والممارسة التي تصقل الموهبة. و اقترنت الطبيعة عنده بالعادة حتّى قال **"العادة توأم الطبيعة"**[5].

و على غرار ما كان متداولا عند اليونانيين، يقرن الجاحظ الشعر بمختلف الصناعات و الحرف التي استمدّ منها مصطلحاته النقدية، و يشير إلى أنّ العرب قد " **وصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصْب، وكالحلل والمعاطف، والديباج والوشي** "[6]. و فكرة اقتران الشعر بالصناعات ترجع إلى ما قبل أرسطو بسبب المسابقات الشعرية[7]. لكنّ تشبيه الجاحظ للشعر بها لم يكن من حيث جوهر الصناعة، كما لم تكن نظرته نظرة نقدية تقارن بين طرق و وسائل تلك الصناعات، بل هي مجرّد تشبيهات وردت على ألسنة الشعراء فسجّلها الجاحظ. و من ذلك ما لاحظه في قول أبي يعقوب الخُرَيمي الأعور:

بقلبي سَقام لستُ أُحسن وصفه * على أنّه ما كان فهو شديد**

تمرّ به الأيام تسحب ذيلها * فتَبلى به الأيامُ و هو جديد**[8]

و القرينة أنّ الأيام كالثوب تسحب ذيلها و تبلى. لكن و إن لم يتساءل العرب منذ البداية أسئلة نظرية عمّا يجعل من كلام ما شعرا، إلّا أنّنا نلاحظ لدى الجاحظ، و في صحيفة بشر بن المعتمر التي أوردها، ظهور بذور النقد النظري، على الرغم من أنّه اتّبع، في الغالب، طريقة الأدباء التي تعتمد على الذوق، و الإكثار من الشواهد على حساب القواعد و التعريفات. و جاءت أغلب الملاحظات النقدية لديه رواية عن غيره، فكانت صدى لما يدور في الساحة النقدية العربية آنذاك.

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 274.

2 - المصدر نفسه، ج 1، ص 115.

3 - الجاحظ، الحيوان، ج 7، ص 165.

4 - الجاحظ، البيان والتبيين ، ج 1، ص 200.

5 - المصدر نفسه، ج4، ص33.

6 - المصدر نفسه، ج1، ص222.

7 - عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 29 - 37.

8 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص224.

و إلى جانب الشعر، اهتمّ في البيان والتبيين بالخطابة على وجه الخصوص، مثلما اهتمّ بها فلاسفة اليونان بدءا بالسفسطائيين الذين كانوا يعلّمون الناس أساليب التلاعب باللغة، فتكلّم مثلهم عن التخلص من الخصم بالحق و الباطل، مازجا ذلك بثقافته العربية، مستشهدا بشعر أعرابي عن شاعر يدعى حِماس بن ثامل، قال فيه:

برئتُ إلى الرحمن من كلّ صاحب * أصاحِبُه إلّا حِماس بن ثامل**

و ظنّي به بين السَّماطين أنّه * سينجو بحقّ أو سينجو بباطل**[1]

و ذكر حيل الكتّاب من أجل الوصول إلى قلب الحاكم، بإخراج كلامهم إخراج المظلوم، والاعتماد على الناحية الصوتية بالرفق و خفض الصوت، إضافة إلى الحيل الأسلوبية كالإيجاز[2]. و قد اعتلّ أنصار هذه الفكرة بقول الشاعر:

إيتِ الخليفةَ فاخدَعْهُ بمسألةٍ * إنّ الخليفةَ للسؤالِ ينخدعُ**[3]

كما تعرّض، كأرسطو، لأنواع الخطب و خصائص كلّ نوع، و بيّن الفرق بينها من حيث الشكل والموضوع، و كذا المواضع التي يصلح فيها الإيجاز و التي يمكن فيها الإطالة، مراعاة لما يتطلّبه كلّ مقام[4]. و بحث مثله في بناء الخطبة، و أنّ لكلّ عمل أدبيّ بداية، و وسط و خاتمة [5]، لكن مقتصرا على الناحية الفنّية دون الفكرية، فبيّن أهمية الاستشهاد بالقرآن الكريم في كل لون من ألوان الخطب، و حسن الابتداء وشروطه، و الخاتمة وما ينبغي أن تكون عليه. كما تطرّق للعيوب التي قد تلحق بكل لون ، وبيّن طرق التخلص منها. أمّا الشعر فقد قلّل من ضرورة الاستشهاد به [6]، إذ ذكر أنّ: " **أكثر الخطباء لا يتمثّلون في خطبهم الطِّوال بشيءٍ من الشِّعر و لا يكرهونه في الرسائل، إلاّ أن تكون إلى الخلفاء** "[7]. و أضاف الجاحظ المقارنة أو الموازنة بين خطب أمم مختلفة ليؤكّد أنّ العرب أخطبهم. و انتبه إلى صفات الخطيب، لكنّه ركّز على ظاهره و ليس على أخلاقه كما فعل أرسطو، فوجد أنّ العرب كانت تمدح "**شدة العارضة، وقوة المنة، وظهور الحجة، كما مدحت ثبات الجَنان وكثرة الريق، والعلو على الخصم، و يهجون بخلاف ذلك** "[8]. إضافة إلى

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 212.

2- الجاحظ، الرسائل الأدبية، رسالة المودة والخلطة، تق، علي أبو ملحم، ص 410. و قد وردت فكرة "المهارة في مدح ما ليس جديرا بالمدح" لدى أرسطو. فن الخطابة لأرسطو تح: عبد الرحمن بدوي، ص 16- 20.

3 - الجاحظ، الرسائل الأدبية، رسالة المودة والخلطة، تق: علي أبو ملحم، ص 407.

4 - الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 116.

5 - المصدر نفسه، ج 1، ص 67.

6 - المصدر نفسه، ج 1، ص 119.

7 - المصدر نفسه، ج 1، ص 118.

8 - المصدر نفسه، ج 1، ص 176.

تأثّره بالأقوال الحكمية التي شملتها الترجمة المبكرة للرسائل المنسوبة لأرسطو، و ترجمة أقوال شعرية يونانية، منها ما نسب لهوميروس و ترجمها اصطفن بن بسيل " **و قد وصلتنا في كتاب : منتخب صوان الحكمة**"[1] و أُدرج بعضها في مؤلفات الجاحظ[2].

و تحدّث الجاحظ عن المفاضلة بين الشعر و النثر، و ذكر أنّ الشاعر كان في الجاهلية يقدّم على الخطيب، لكنّ التكسب حطّ من قيمة الشعر، فأصبح النثر هو الذي يحتلّ مكانة الصدارة[3]. و أدرك التداخل الموجود أحيانا بين الفنّين، فتحدّث عن الخطيب الشاعر، لأنّ " **في الخطباء من يكون شاعرا ويكون إذا تحدّث أو وصف أو احتجّ بليغا مفهوما بيّنا، وربّما كان خطيبا فقط، و بيّن اللسان فقط**"[4]. و من الخطباء الشعراء ذكر قُسُّ بن ساعدة الإيادي. لكنّه وجد أنّ الشعراء أكثر عددا من الخطباء، أمّا من يجمع بينهما فأقلّ [5]. و مع ذلك لم يبيّن خصائص كلّ فنّ، ولم يوضّح الحدود التي تفصل بينها، مثلما فعل أرسطو، إنّما له بعض الملاحظات التي وردت عرضا في شواهده الشعرية، مثلما جاء في باب " **شعر وغير ذلك من الكلام ممّا يدخل في باب الخطابة**"، كقول الشاعر*:

إنّ الكلام من الفؤاد و إنّما * جُعل اللسان على الفؤاد دليلا**

لا يعجبنّك من خطيب قوله * حتّى يكون مع البيان أصيلا**[6]

حيث يُفهم ضمنيّا أنّ الشاعر كان في هذين البيتين خطيبا أكثر منه شاعرا، و ذلك بميله عن الأسلوب التخييلي الخاص بالشعر إلى الأسلوب العقلي التقريري.

و كما هو الشأن بالنسبة لأغلب الأفكار التي وردت في كتاب الخطابة لأرسطو، نجد أصداء فكرة المدح و الذمّ، و الصفات التي يمدح بها تتردّد في مؤلّفات الجاحظ، و منها ما قاله في مدح الحسن بن وهب و تشمل: " **نهاية الهمّة، و غاية المنية، فإن حسن الوجوه إذا وافق حسن القوام، و شدة العقل، و جودة الرأي، و كثرة الفعل، و سعة الخلق، و المغرِس الطيّب و النّصاب الكريم، و الظرف الناصع، و اللسان الفخم، و المخرج السهل، و الحديث المونق (...) يفلّ الحزّ**

---

1 – سليمان المنطقي، صوان الحكمة، ص 194 – 203، ضمن: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 2، بيروت، 1993، ص 16.

2 – ينظر مثلا: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 333.

3 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 141.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 45.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 45.

* – و هو الأخطل، و البيتان ليسا في الديوان. البيان و التبيين، ج 1، الهامش 1 و 2، ص 218.

6 – البيان و التبيين، ج 1، ص 218.

و يصيب المفصِل، و يبلغ بالعفو ما يقصر عنه بالجهد"[1]، فجمع بين الصفات الجسدية و الخلقية و الفكرية، أمّا صفات الهجاء فيقرّ، كأرسطو، أنّها عكس صفات المديح: " **فإنّه ليس شيء إلّا و له وجهان، و طرفان، و طريقان: فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، و إذا ذمّوا ذكروا أقبح الوجهين"**[2]. حيث تناول أرسطو المدح والذم في كتاب الخطابة باعتبارهما قطبين تتضادّ فيهما قيم الفضيلة والرذيلة، فأجزاء الفضيلة لديه: **"كرم الحسب، و كثرة الإخوان، و اليسار، و حسن الفعال، و الشيخوخة الصالحة. فضائل الجسد أيضا مثل الصحة و الجمال و الجلد و الجزالة و البطش و المجد و الجلالة و السعادة و الفضيلة، و أجزاؤها: من العقل و الشجاعة و العفاف و البرّ "**[3]. و ذكر أجزاء أخرى كالمروءة و كبر الهمة و العفة و السخاء و الحلم و اللب و الحكمة، ثم مضادّات هذه الفضائل لأنّ " **الذم إنّما يكون بأضدادها "**[4]، مثل "الجبن، و الفجور، و الدناءة و النذالة". و يبدو أنّ الجاحظ قد اطّلع على نظريَّة الاعتدال في الأخلاق لأرسطو، إذ قال: **"إنّما وَقع النَّهي عن كلّ شيء جاوز المقدار. و وقع اسم العِيّ على كلّ شيء قصّر عن المقدار "**[5]. حيث يرى مثلا أنّ الجود إذا جاوز المقدار صار سرفا، مثلما يصير الاقتصاد بخلا، و الحزم جبنا، و الشجاعة تهوّرا، و ذلك إذا ما جاوزت مقاديرها. **"و لمّا كان المدح عند اليونان من موضوعات الخطابة، و كان عند العرب من موضوعات الشعر، اختلطت صورة الشعر بصورة الخطابة لدى العرب منذ عهد مبكر، و قد حدث هذا في الأدب اليوناني و لكنه تأخّر في الزمن نسبيا "**[6]. و يؤكّد إبراهيم سلامة " **أنّ الجاحظ اطّلع على كتاب الخطابة الذي ترجمة إسحاق بن حنين "**[7]. لذلك احتلّ هذا الفنّ حصّة الأسد في مؤلّفاته، بينما جاء كلامه عن الشعر عبارة عن لمحات موجزة تتخلّل قصصه و نوادره، و أفكاره الموسوعية. لذلك ركّز على وظيفة الخطابة، و لاحظ كأرسطو، أنّها تتمثّل في الإقناع، و من منافع الخطابة ضرب مثلا بخطبة عِمران بن عصام العَنَزي التي أثّرت في القرارات السياسية و غيّرت موازين الحكم في زمن الخليفة عبد الملك بن مروان، حيث أشار عليه بخلع أخيه عبد العزيز، و البيعة لابنه الوليد[8].

---

1 – الجاحظ، الرسائل الأدبية، مدح النبيذ و صفات أصحابه، تق: علي أبو ملحم، ص 267.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 174، 175.

3 – أرسطو، فن الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 32.

4 – المصدر نفسه، ص 45.

5 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 202.

6 – إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص 207.

7 – إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 89. و نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، الأخضر جمعي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999.

8 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 48.

و لم يكن الجاحظ مجرّد أديب أو ناقد و إنّما كان قبل ذلك و بعده متكلّما. و المتكلم لا يهمّه الجانب الجمالي الفنّي في الكلام بقدر ما يهمّه مدى ما يمارسه الكلام من تأثير و سلطة على السامع."**و هذا يكون بـ"القول الفصل" أو "فصل الخطاب" و هو نوع من اللفظ تجتمع فيه الصنعة اللفظية و الحجة المقنعة مع عدم الإثقال على السامع** "[1]. فالمدار على الغايات و المقاصد، لكشف المعنى و توضيحه أو الإفهام و التفهّم[2]، و القدرة على التأثير في السامع.

أمّا في مجال الشعر فيَعُدُّ أصناف النقّاد واستغلالهم للشعر خدمة لأهدافهم، فذكر أنّ الرواة يحفظون ويروون كلّ شعر فيه غريب أو فيه معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، في حين أنّ أصحاب النحو يهتفون برواية الشعر الذي فيه إعراب، أمّا **رواة** الأخبار فلم يرَ غايتهم "**إلّا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل** "[3]. حيث تختلف الغاية من رواية الشعر، و بالتالي يأخذ كلّ راوية ما يصلح لغرضه، كما أنّ لكلّ ناقد زاوية نظر خاصّة. فبعض الشعر يحفظ اللغة، و بعضه يؤرّخ الأخبار والقصص، و بعضه يستدلّ به لدعم القواعد النحوية ، حتّى صار وعاء للمعرفة. و هكذا تتعدّد وظائفه بتعدّد الخلفيات الثقافية والمعرفية المتحكمة في توجيهه.

كما رأى الجاحظ في الشعر القديم معارف عامة و حقائق علمية استشهد بها في كتاب الحيوان، مستمدّا من شعر الوصف خاصة. أمّا عن مكانة الشاعر و تقدّمها بمرور الوقت فنقل عن أبي عمرو بن العلاء قوله إنّ **"الشاعر في الجاهلية كان يقدم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم و يفخّم شأنهم، و يهوّل على عدوّهم و من غزاهم، و يُهيّب من فرسانهم و يخوّف من كثرة عددهم، و يهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم"**[4]. فالشاعر يحتلّ مكانة هامة في قبيلته، يفخر بأيّامها و فضائلها، فيؤرّخ لها، و يحفظها على مرّ الأيام، حتّى قيل: **"لولا شعر الفرزدق لذهب نصف أخبار الناس "**[5]، لكثرة ما كان يروي منها في شعره. و روى أنّ العرب كانت **"في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، و الكلام المقفّى، و كان ذلك هو ديوانها، و على أنّ الشعر يفيد فضيلة البيان على الشاعر الراغب و المادح، و فضيلة المأثرة على السيد المرغوب إليه و الممدوح به "**[6]. و مع ذلك فالشعر عنده

---

1 – محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص 30. ينظر: البيان و التبيين، ج1، ص 81.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 14.

3 – المصدر نفسه، ج4، ص 24.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 241.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 321.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 72.

محصور الفائدة، على عكس العلوم و الصناعات اليدوية. لكنه يؤثّر في النفس بغرابته و صياغته المتجددة. و من الأبيات الشعرية الدالة على وظيفة الشعر، ذكر قول أبي تمام:

إحْفَظْ رسائلَ شِعْرٍ فيكَ، ما ذَهَبتْ * خَوَاطِرُ البرق إلّا دون ما ذهبا**

يَغدُون مُغتَرباتٍ في البلاد فما * يَزلَنَ يُؤنِسنَ في الآفاقِ مُغترِبا**

ولا تُضِعْها فما في الأرضِ أحسنُ مِن * نَظمِ القوافي إذا ما صادَفتْ أدبا**[1]

لكنّ هذه الوظائف الإيجابية سرعان ما تحوّلت، إذ قال الجاحظ إنّه: **" لمّا كثر الشعر والشعراء، اتّخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر، ولذلك قال الأوّل: الشعر أدنى مروءة السري، وأسرى مروءة الدنيّ"**[2]. نفهم من ذلك أنّ التكسّب بالشعر هو السبب في إعادة النظر في مكانة الشاعر حتّى صار الخطيب أعلى منزلة منه. و تبقى الوظيفة الجمالية و الإحساس باللذة الفنّية التي تطرب النفس و تروّح عنها، و هذه لا يشعر بها إلّا الأدباء. و من آرائه في اللذّة التي يحقّقها الكلام الجميل، قوله: **"إنّه ليس في الأرض كلامٌ هو أمتَعُ ولا آنَق، ولا ألذّ في الأسماع، ولا أشدُّ اتّصالا بالعقول السليمة، ولا أفتَقُ للِّسان، ولا أجود تقويما للبيان، مِن طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماءِ البلغاء "**[3]، أي أنّه يربط الكلام الذي يحقّق اللذة بالسماع والاتصال بالعقول السليمة ، و يرى أنّه متى استكمل شروط الحسن صنع في القلب صنيع الغيث في التربية الكريمة. أي إذا كان شريف المعنى، بليغ اللفظ، صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، مصونا من التكلّف.

و تحدّث عن أثر الهجاء و شدّة وقعه مثلما حدث مع بني نُمير حين قال عنهم جرير:

فغضّ الطرف إنّك من نمير * فلا كعبا بلغت و لا كلابا**

ما دفع شاعرا آخر ليضرب بهم المثل فيقول:

و سوف يزيدكم ضعة هجائي * كما وضع الهجاء بني نُمير**

و يعلّق على أذى الهجاء بقوله: **"و هل أهلك عَنَزَة، و جَرمًا، و عُكْلًا، و سَلُولَ، و باهلة، و غَنِيّا، إلّا الهجاء؟ "**[4]. و هذه الوظيفة السلبية بعيدة عن وظيفة الكوميديا التي قال عنها أرسطو أنّها بلا ضرر. فالعرب كانت تخاف الهجاء، و وصل بهم الأمر حدّ البكاء خوفا من لسان شاعر هجّاء، لذلك **" يجب على العاقل بعد أن يعرف ميسم الشعر و مضرّته أن يتّقي لسان أخسّ**

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص 80. و ينظر: ديوان أبي تمام ج 4، ص 444، 445.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 241 .

3 – المصدر نفسه، ج1، ص 145.

4 – المصدر نفسه، ج 4، ص 35، 36.

الشعراء، و أجهلهم شعرا بشطر ماله بل بما أمكن من ذلك "[1]. و ضرب مثلا لمن لا يكترث لذلك بقول الباحرزي:

مالي أرى الناس يـأخذو * ن و يُعطون و يستمتعون بالنشب**[*]

و أنت مثلُ الحمار أبهمُ لا * تشكـو جراحـات ألسـن الـعرب**[2]

كما ذكر الجاحظ الجانب الأخلاقي للهجاء، لأنّ الشاعر قد يقول " **في هجائه قولا يعيب به المهجوَّ، فيمتنع من فعله المهجوُّ و إن كان لا يلحق فاعله ذمّ، و كذلك إذا مدحه بشيء أُولِع بفعله، و إن كان لا يصير إليه بفعله مدحٌ** "[3]. فهو في هذه الحالة ينفع للتعديل من السلوك المنحرف، و يحفّز للالتزام بمكارم الأخلاق خوفا من ميسم الشعر و شدّة وقع اللسان.

فالجاحظ، و إن لم يخصّص كتابا للنقد الأدبي، و لم يكن مولعا بالتحديدات و التعريفات، و لا أسعفه الوقت للترتيب و التبويب، إلاّ أنّه ترك مادّة نقدية هامة، بحيث أصبح كلّ من جاء بعده عالّة عليه، و مغيرا على أفكاره، سواء اعترفوا بذلك كما فعل هو ذاته بشأن فضل الأوّلين عليه، أو لم يعترفوا.

جـ- ابن طباطبا(تـ 322 هـ):

كان ابن طباطبا ناقدا نظريّا من نقّاد القرن الرابع الهجري، و شاعرا " **من كبار شعراء عصره**"[4]، و له عدّة مؤلفات منها كتاب "**عيار الشعر**" الذي كتبه لضعاف الشعراء من أجل عونهم على شحذ قرائحهم، فوضع السنن التي يجب على الشاعر اتّباعها، و المزالق التي يجب عليه اجتنابها، و قدّم فيه مفهومه للشعر، و أدوات صناعته، و طريقة بناء القصيدة، و كيفية تفاعل عناصرها.

و الكتاب يعوزّه التنسيق، حيث تتبعثر فيه الآراء و تتداخل الأفكار، فلا يفرد مثلا فصلا لكلّ عنصر، و يكثر فيه من الشواهد الشعرية على القواعد التي يثبّتها، فتكون أحيانا قصائد كاملة تمتدّ على مساحة عدّة صفحات، كما ينسب بعض الآراء لعلماء آخرين.

استهلّ الكتاب بتعريف الشعر على أنّه "**كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم لما خُصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع و فسد على**

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 294 – 295.

* – النشب: المال. المصدر نفسه، هامش 4، ص 294.

2 – المصدر نفسه، ج 5، ص 294 – 295.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص 81.

4 – محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ترجمة المؤلف، ص 7.

الذوق"[1]. و هو بهذا الكلام يختصر مميّزات الشعر في نظمه الخاص المتميّز الذي يطرب الأسماع و تلتذّ به الأذواق، و ذلك إن كان يقصد بالنظم طريقة التأليف بكلّ ما تمثّله من خصائص نحوية و صوتية وغيرها، أمّا إذا قصد الوزن فقط كأهمّ خاصية للشعر، فهو مقصّر لا يفرّق بين الشعر و النظم، بل يسوّي بين معانيهما و ألفاظهما، و لا يدرك كالجاحظ في حديثه عن الترجمة[2]، أنّ الشعر ليس مجرّد كلام موزون، بل لديه مميّزات فنّية أخرى تمنحه شعريّته، و أنّ نثر الشعر و نقض بنائه يبطل جودة المعاني و جزالة الألفاظ، و يذهب رونقه الذي يدين به للسبك و النسج على طريقته الخاصة.

و على غرار الجاحظ و كلّ من تأثّر بالنقد الأرسطي، يشبّه ابن طباطبا صناعة الشعر بصناعة النسيج و النقش و نظم الجوهر، و ذلك من حيث الانسجام و التناسق الذي يربط أجزاء كلّ صناعة من هذه الصناعات، فتطرّق للوحدة العضوية للقصيدة، و سار على خطى الجاحظ، فجعل لكلّ عمل أدبي بداية، و وسط و خاتمة [3]. و تناول قضايا أخرى ثانوية منها حسن المطالع، و ما يحترز منه الشاعر [4]، و كذا حسن الانتقال من غرض إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، **"بألطف تخلّص و أحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون متصلا به و ممتزجا معه "**[5]، و رأى أنّ ذلك من إبداع الشعراء المحدثين [6] الذين جعلوا للشعر فصولا كفصول الرسائل، كلّ ذلك حتّى تكون القصيدة " **كالسبيكة المفرغة، و الوشي المنمنم و العقد المنظّم، و اللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"**[7]. فيكون بذلك غذاء للعقل و السمع معا.

و تركيب عناصر القصيدة بهذه الطريقة يتطلّب عدم التفاوت بينها من حيث الحسن كالجواهر المشكّلة للعقد، فينتظم فيها القول انتظاما يتّسق به أوّله مع آخره. " **بل يسوي أعضاءه وزنا ويعدل أجزاءه تأليفا "**[8]. لتبرز القصيدة مستوية الأعضاء في شكل متناسق، متلاحمة الأبيات

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 9.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 75

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 165. و الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 67.

4 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 126– 128.

5 – المصدر نفسه، ص 12. و يعتبر محمد غنيمي هلال كلام ابن طباطبا أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو، حيث لم يهتم القدماء بترتيب المعاني. النقد الأدبي الحديث، ص 202.

6 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 115.

7 – المصدر نفسه، ص 10.

8 – المصدر نفسه، ص 126.

على الرغم من أنّ طريقة العرب في الشعر لم تكن كذلك *. فرأى أنّ **"أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل"**[1]. و عِلّة حسن الشعر و عياره **"أن يورَد على الفهم الثاقب، فما قَبِله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"** [2]. فللمعوّل عليه في النقد هو الذوق المعلّل الذي يسحره الاعتدال، و يرفض كلّ قبيح مضطرب. و في هذه النقطة يخالف ما جاء به الجاحظ من أنّه **" قد يُحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، و ربّما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، و الشريف الكريم من المعاني "**[3]. حيث لم ينتبه ابن طباطبا إلى الملل الذي قد ينتاب المتلقّي نتيجة الرتابة المستمرّة.

و تناول ثقافة الشاعر، على غرار ما فعل سابقيه: كالأصمعي و ابن سلام والجاحظ و ابن قتيبة من قبل، و رأى أنّ الشعر أصبح نتاجا للوعي المطلق، حيث ينسب الطبع للقدماء، أمّا المحدثون فلا بدّ لهم، بالإضافة إلى الاستعدادات الفطرية و القوى النفسية، من حذق القواعد، فيلزمهم العناية بتلك الاستعدادات، و إخضاعها للعقل، و صقلها بالدربة و الرواية، مع الإلمام بعلوم اللغة و أيّام العرب و أنسابهم.

فهو يشترط على الشاعر **"الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، و التصرّف في معانيه، في كلّ فنّ قالته العرب فيه، و سلوك مناهجها في صفاتها و مخاطباتها و حكاياتها و أمثالها"**[4]، بالإضافة إلى احترام الخصائص الفنية التقليدية، و بالتالي يكون التجديد على مستوى الشكل فقط. و **" المولّدون هم الذين فتحوا باب البحث في صناعة الشعر و قيّدوا شواهده و فصّلوا قواعده و شاركهم في ذلك النحاة و الأدباء و علماء اللغة فضبطوا الأوزان و وزنوا المعاني و صيّروا قرض الشعر علما بعد أن كان ملكة لا ضابط لها إلّا القياس السماعي "**[5]. و تشبّعهم بالحكم و الفلسفة هو الذي أدّى بهم إلى صياغة قوالب جديدة شائعة من الصور البيانية، فوسّعوا بذلك أبواب المجاز، و قرّبوا الخيال من الحقيقة[6]. و هذه المعرفة المكتسبة تعادل الطبع إذا

---

* – ما دفع الآمدي إلى الردّ عليه بتأليف "ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ".

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 131.

2 – المصدر نفسه، ص 20.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 145.

4– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10. و أدوات الشعر كالطبع و الدربة و الرواية، وجدت في النقد اليوناني قبل أرسطو. فنّ الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ط 1952، ص 49.

5 – سليمان البستاني، مقدمة الإلياذة، ص 156.

6 – المرجع نفسه، ص 160.

ما خلت من التكلّف[1]. فلا سبيل إلى إنكارها تعصّبا للقديم، خاصة بعدما اعترف الجاحظ بمزيّتهم، و أنصفهم ابن قتيبة بنفيه لمعيار الزمن[2].

و شبّه ابن طباطبا الشعر بالصناعات النفعية، و ارتبطت هذه الفكرة لديه بقضيّة السرقات الشعرية، لأنّ الشاعر إ ذا ما أخذ معاني سابقة فهو " **كالصائغ الذي يذيب الذهب و الفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن ممّا كانا عليه، و كالصبّاغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة** "[3]، خاصة إذا أخذ من النثر لأنّ ذلك أخفى . و بهذه المناسبة يعترف ابن طباطبا بأخذ الشعراء العرب من حكم و مواعظ اليونانيين، فذكر مثلا أنّ صالح بن القدوس أخ ذ كلام أرسطو الذي ندب به موت الإسكندر، حيث قال أرسطو: " **طالما كان هذا الشخص واعظا بليغا، و ما وعظ بكلامه موعظة قطّ أبلغ من وعظه بسكوته**". و قال صالح بن القدوس:

و ينادونه و قد صمّ عنهم * ثمّ قالوا و للنساء نحيب**
من الذي عاق أن تردّ جوابا * أيّها المقول الألدّ الخطيب**
إن تكن لا تطيق رجع جواب * فيما قد ترى و أنت خطيب**
ذو عِظات و ما وعظتَ بشيء * مثل وعظ السكوت إذ لا تجيب**

ثمّ اختصره أبو العتاهية في بيت واحد، هو قوله:

و كانت في حياتك لي عظات * فأنت اليوم أوعظ منك حيّا**[4]

هذا ما يأكّد فهم هالخاطئ لمقولة الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق [5]، و جعل المزية للصياغة.

و سواء استند ابن طباطبا إلى تجربته كشاعر للحديث عن مراحل صناعة الشعر، أو اطّلع على كلام أرسطو في هذا الشأن، أو على نصيحة الجاحظ للشعراء في هذا المجال، فإنّه يحدّد أنّه "**إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه**"[6]. فتتحدّد بذلك عناصر الشعر الغنائي الأربعة ألا و هي: اللفظ و المعنى و الوزن و القافية.

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 9.
2 – قال: "و لم يقصّر الله العلمَ و الشعر و البلاغة على زمن دون زمن". الشعر و الشعراء، ج 1، ص 63.
3 – ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 81.
4 – المصدر نفسه، ص 82.
5 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131. و قد نسب الجاحظ هذه المقولة إلى خطيب من الخطباء دون أن يسمّيه. البيان و التبيين، ج 1، ص 81.
6 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11. و ينظر: في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص4.

والشعر كما ورد في هذه المقولة، نتاج للعقل أكثر منه نتاجا لوجدان الشاعر، كما أنّه لم يفرّق بين المعاني الشعرية و المعاني النثرية، بل قال إنّها تكون في العقل نثرا ثمّ تلبس ألفاظا، بعد أن تمرّ بعدّة مراحل.

و يضيف محلّلا بقيّة فعل الصنعة: " **فإذا اتّفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كل بيت يتّفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتّت منها. ثمّ يتأمّل ما قد أدّاه إليه طبعه و نتجته فكرته، يستقصي انتقاده، و يرمّ ما وهى منه** "[1]. فعملية الإبداع بهذه الطريقة مكابدة و صناعة تتطلّب جهدا، حيث تبدأ القصيدة بتمخّض المعاني في الذهن، ثمّ يلي ذلك اختيار الأسلوب، و بعدها تصاغ في أبيات متفرقة، لتخضع أخيرا للتثقيف و التعديل. فلكلّ خطوة في تأليف القصيدة تنجز تحت رقابة العقل و وصايته، حتّى يميّز المبدع بين الحسن والقبيح، و ينتقي العناصر التي تحقّق الترتيب و التنظيم و الربط بين الأفكار التي يعالجها الشاعر و الصور التي يختارها.

و يربط ابن طباطبا بين أخلاق الشاعر و إنتاجه، على غرار ما فهمه البعض من تعريف التراجيديا و الكوميديا، حيث يرى أنّ "**الشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، و أصواتهم، و عقولهم، و حظوظهم و شمائلهم، و أخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، و مواقعها من اختيار الناس إيّاها كمواقع الصور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها** "[2]. و ذكر أغراض الشعر، فتطرّق لغرضي المدح والهجاء، و رأى أنّ العرب استعملت مُثلا أخلاقية للمدح، ثمّ استعملت أضدادها للهجاء. و مثل أرسطو جعل صفات المدح تشمل الصفات الجسدية و الخلقية معا، فـ" **منها في الخَلْق الجمال والبسطة، و منها في الخُلُق السخاء و الشجاعة و الحلم و الحزم و العزم، و الوفاء و العفاف والبرّ والعقل والأمانة...**"[3]. ثمّ يضيف، على غرار ما فعل الجاحظ، و أرسطو من قبله، ما يتفرّع من هذه الخلال التي ذكرها، وكذا أضدادها مثل: " **البخل، و الجبن، و الطيش، و الجهل،...**" [4].

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص11.

2 – المصدر نفسه، ص13.

3 – المصدر نفسه ، ص 18.

4 – المصدر نفسه، ص 19.

و أضاف تفاصيل تضاعف حسن صفات المدح، و تحطّ من صفات الهجاء، ومن ذلك الجود في حال العسر، و البخل في حال اليسر.

أمّا عن وظيفة الشعر فقد ربط ابن طباطبا الإبداع بالمتلقّي و ما يرضيه، لأنّ حسن التعبير عمّا في النفوس يبهج السامع، و المعوّل عليه في ذلك هو الوزن كأهمّ عنصر، "**فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحّة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تمّ قبوله له**"[1]. و مثل هذا الشعر إذا مازج الروح كان "**أنفذ من نفث السحر، و أخفى دبيبا من الرقى، و أشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السخائم و حلّل العقد، و سخّى الشحيح، و شجّع الجبان، و كان كالخمر في لطف دبيبه و إلهائه، و هزّه و إثارته** "[2]. فالاعتبار لديه هو الغاية الجمالية و الأخلاقية، و ما نلاحظه في كلامه هذا هو سيطرة معجم المعتزلة، خاصة النظّام في شعره و نثره. و من ذلك الكلمات التالية: دبيب، خمر، لطف، هزّ، أشدّ، أنفث.

و يشير في موضع آخر إلى الوظيفة النفعية للشعر، حيث قال: " **و اعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات و الحكم ما أحاطت به معرفتها، و أدركه عيّانها، و مرّت به تجاربها**"[3]. فللشعر عنده، دور تسجيلي للتاريخ و الأحداث، فهو حافظ التراث و العلوم و التجارب الإنسانية. و كشاعر و ناقد متذوّق للشعر، لا يهتمّ بالوظيفة التكسّبية للشعر. إنّما أدرك سيطرة الذاتية على الشعر العربي فقال: "**و ليست تخلوا الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقلبه وفهمه فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فيكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه**"[4]. و يشبه كلامه عن الابتهاج المصاحب لانتقال النفس من الخفي إلى المعلوم، أو ما يسميه انكشاف غطاء الفهم، كلام أرسطو عن التعرّف. و قد ذكر قول بعض الفلاسفة: "**إنّ للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها**"[5]. كما ذكر قول الرسول صلّى

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

2 – المصدر نفسه، ص 22. و يرى داود سلوم أنّنا "لو قارنا بين أقوال أرسطو و أقوال ابن طباطبا العلوي لظهر أثر أرسطو واضحا في بعض النصوص التي كتبها العلوي و كأنه كتبها لدراسة الأدب اليوناني و ليس الأدب العربي". التأثير اليوناني في النقد العربي القديم، ص 360.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 16.

4 – المصدر نفسه، ص 125.

5 – المصدر نفسه، ص 22.

الله عليه و سلّم: **"ما خرج من القلب وقع القلب، و ما خرج من اللسان لم يتعدّ الآذان "**[1]. و هي المقولة التي ذكرها الجاحظ ناسبا إيّاها لأحد كبار التابعين يدعى: عامر بن عبد قيس[2].

و هكذا فقد حاول ابن طباطبا، مثل أرسطو، وضع عيار للشعر يحدّد ماهيته و وسائله و وظيفته. و الدليل على تأثّره هو إشارته إلى أقوال الفلاسفة و أفكارهم في الشعر و الفنون، ممّا كان رائجا حينها في محيطه النقدي و الأدبي، إضافة إلى حديثه عن مبدأ اللذة، إضافة إلى إلحاحه على غرضي المدح و الهجاء، و ما يبنيان عليه. و قد عاصر بعض الفلاسفة كالفارابي، كما عاصر من المترجمين حنين بن إسحق و متى بن يونس.

د- ابن سينا (ت 428 هـ):

جاء شرح ابن سينا لكتاب فنّ الشعر من كتاب الشفاء في ثمانية فصول، و ما يقلّ عن أربعين صفحة، و هو حجم لا بأس به إذا ما قيس برسالة الفارابي في قوانين صناعة الشعراء. و بدأه بمقدّمة ليست من أصل الكتاب، تحدّث فيها عن الشعر مطلقا و أصناف الصيغ الشعرية، كما ذكر أنواعا من الأشعار اليونانية لم ترد كلّها في كتاب فنّ الشعر لأرسطو، بل استمدّها من اطّلاعه الواسع على الثقافة اليونانية، حيث جعلها اثني عشر نوعا كما عيّن موضوعاتها [3]. و بعد ذلك تناول أصناف الأغراض الكلّية و المحاكيات الكلّية التي للشعر، ثمّ كيفية ابتداء نشأة الشعر، ليركّز ابتداء من الفصل الرابع على الطراغوذيا (التراجيديا) و أجزائها. فسار بذلك على منهج أرسطو منتقلا من الكلي إلى الجزئي. و بالإضافة إلى شرحه لكتاب الشعر الذي ورد ضمن كتاب الشفاء، له شرح آخر يحمل عنوان: "كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر"[4].

يعطي ابن سينا تعريفا للشعر عامة فيقول إنّه: " **كلام مخيِّل مؤلَّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة** "[5]. فجاء تعريفه منطقيّا مفصّلا، تطرّق فيه لاختلاف الشكل بين الشعر العربي و الشعر اليوناني، حيث وجد أنّهما يشتركان في عنصري الوزن و التخييل، و يتميّز الشعر العربي بكونه مقفّى. ثمّ يشرح لنا من يحقّ له انتقاد الشعر، فيرى ككلّ من أرسطو،

1 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

2 - الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 83، 84.

3 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، فنّ الشعر، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 166، 167.

4 - نشره: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1969.

5 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

و كالفارابي[1]، أنّ لكلّ عنصر من عناصره الثانوية عالِما مختصّا بنقده، حيث أنّ الوزن بصفة عامة من شأن الموسيقي، و الوزن الشعري بصفة خاصة من شأن العروضيّ، أمّا التقفية فينظر فيها صاحب علم القوافي.

لكن إن كان الناقد الحقيقي للشعر عند الجاحظ هو الأديب، فإنّ ابن سينا يرى أنّ ذلك من عمل المنطقي الذي يولي الاعتبار للخيال كعنصر أساسي في الشعر، لأنّه الأصل و المبدأ، و به يقّوم، و به يكون. فللشعر لدى ابن سينا ليس فقط كلاما موزونا و مقفّى، بل لا يكون شعرا إلّا بما فيه من تخييل. و لعلّ التخييل هنا هو معادل المحاكاة في الشعر المسرحي لدى أرسطو الذي أعطى الأولوية لتأليف الخرافة (القصة)، بينما جعل اللغة في مرتبة ثانوية.

أمّا الكلام المخيِّل فـ"**هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية و فكر و اختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري**"[2]. فالتخييل عنصر مشترك بين النثر و الشعر، ذلك لأنّ من الكلام المنثور ما هو مخيّل، كما أنّ من الكلام ما هو موزون لكنّه غير مخيّل، كالنظم العلمي، بينما الشعر " **يجتمع فيه القول المخيِّل و الوزن** "[3]. و صفة "المخيِّل" التي جاءت بصيغة اسم الفاعل: تعني ارتباط الشعر بالمتلقّي و توجّهه إلى مخيّلته، فينفعل به.

و من مقارنته بين الشعر اليوناني و الشعر العربي وجد أنّ: " **الشعر اليوناني إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب** "[4]. فهما مختلفان من حيث طبيعتهما، لأنّ العرب " **كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثّر في النفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال، و الثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. و أمّا اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثّوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. و تارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، و تارة على سبيل الشعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأقاويل و الأحوال و الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل و الأحوال** "[5]. و هكذا يجعل الشعر العربي أيضا

---

1 – الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، فنّ الشعر، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 151، 152. إلّا أنّ الفارابي ذكر التقفية في كلامه عن الشعر العربي في: جوامع الشعر، ضمن: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، ص 171.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

3 – المصدر نفسه، ص 168.

4 – المصدر نفسه، ص169، 170.

5 – المصدر نفسه، ص 170.

محاكاة، و الاختلاف بينه و بين الشعر اليوناني يكمن في الموضوع. فبينما يحاكي هذا الأخير الأفعال، فإنّ الأوّل يحاكي الذوات، أي يعبّر عن ذات الشاعر و عن العواطف العنيفة من حبّ و بغض و حزن و غيرها، أو رسم صورة فنّية باستخدام التشبيه. هذا إلى جانب الاختلاف من حيث الغاية، حيث أدرك أنّ للشعر اليوناني بعدا أخلاقيّا، فهو يهدف إلى الحثّ على الفضائل، و الردع عن الرذائل.

و بعد هذا التقديم، ينتقل إلى الموضوع الأساسي ألا و هو شرح كلام أرسطو عن الشعر اليوناني، ليتكلّم عن القدر الذي أمكنه **"فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، و متعارفة بينهم، يغنيهم تعارفهم إيّاها عن شرحها وبسطها "**[1]. و بهذا يقرّ ضمنيا أنّ فهمه لخصائص تلك الأشعار محدود، و أنّ مضمون كتاب الشعر لأرسطو خاص بها دون غيرها من أشعار الأمم الأخرى، و لا يصلح تطبيقه على الشعر العربي. و لعلّه لم يجد فيه من الشرح ما يكفيه لفهمها لأنّ الكتاب كان موجّها لمتلقّ يوناني يستغني عن التفاصيل.

أمّا أسلوب تعليقات ابن سينا فتغيب فيه أفعال القول لأرسطو، حيث يتعامل مع النصوص بنظرة شمولية، مستعينا في شرحه بمعارفه السابقة، و من ذلك مصطلح التخييل الذي ذكره أرسطو في كتاب النفس[2]، فاستفاد ابن سينا من ذلك لتقوية مفهومه عن الشعر. و لمّا ينتقل إلى الأقوال و التعريفات الواردة في كتاب الشعر، يستعمل أفعال القول و ينسب الكلام لأرسطو.

يشرح مفهوم المحاكاة، فيرى أنّها: **"كشيء طبيعي للإنسان، و المحاكاة إيراد مثل الشيء و ليس هو هو، فذلك كما يحاكَى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي ، و لذلك يتشبّه بعض الناس في أحواله ببعض و يحاكي بعضهم بعضا و يحاكون غيرهم "**[3]. فبينما يذهب أرسطو إلى أنّ المحاكاة تتناول الفعل، يذهب ابن سينا أحيانا إلى أنّها تتناول الشيء، و يعرّفها بمعنى التشبّه و التقليد و التصوير لما وجده من معنى كلّي يجمع هذه المصطلحات. و يقول بأنّ الشعراء اليونانيين **"كانوا يفعلون فعل المصوّرين"**[4]. و يشبّههم بأصحاب ماني* الذين كانوا يشبّهون الغضب بصورة قبيحة، و الرحمة بصورة حسنة.

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 167.

2 – نقل اسحق بن حنين، ص 82.

3 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 168.

4 – المصدر نفسه، ص 169.

* – كان صاحب مذهب المانوية مصوّرا كبيرا. فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، هامش 1، ص 170.

و هكذا يحوم ابن سينا حول مفهوم التمثيل دون أن يسمّيه. و يرى أنّ **"من ذلك ما يكون بفعل، و من ذلك ما يكون بقول "**[1]. و كأنّهما شيئان منفصلان تماما، و أنّ التمثيل يعتمد على الفعل دون القول. أمّا كون المحاكاة قد تتمّ أيضا عن طريق القول وحده فإنّه يجعلها تمتدّ لتشمل الشعر الغنائي. وهو الأمر الذي يبيح محاولة تطبيق نظرية المحاكاة الأرسطية على الشعر العربي. و من أمثلة ارتباط مصطلح المحاكاة بالتشبيه لدى ابن سينا، قوله: **"أمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، و استعارة و تركيب "**[2] و يقول: **" فيحاكَى الشجاع بالأسد، و الجميل بالقمر ..."** و ذلك بدلا من قوله "يشبّه"[3]. و قال إنّ: **"فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين، و التقبيح، و المطابقة"** [4]. و المطابقة قد تستحيل إلى تحسين أو تقبيح بتضمّن شيء زائد، **" مثل من شبّه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد، فإنّ هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين: فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام"** [5]. و يفسّر ذلك بقوله: **' أحدهما مدح و الآخر ذمّ. و أمّا القسم الثالث فتشبيه صرف"**[6]. فالشاعر إمّا أن يصف الناس أحسن ممّا هم عليه في الواقع، و ذلك مدح، أو يصفهم أسوأ ممّا هم، و ذلك ذمّ، أو يصفهم كما هم في الواقع و تلك هي المطابقة أو التشبيه الصرف.

و في موضع آخر يستعمل المثل كمرادف للخرافة، ويقسّمه إلى ثلاثة أقسام فيقول: **" إنّ كلّ مثل و خرافة فإمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، و إمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، و إمّا على سبيل التركيب منهما"**[7]. و هي أمور بلاغية تتعلّق بالجانب اللغوي للشعر و لا علاقة لها بالتمثيل، لكنّ ابن سينا يجعلها وسائل للمحاكاة، و ذلك عندما قال: **" أمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب "**[8]. كما قرن المحاكاة بالتخييل في أكثر من موضع. و من ذلك قوله إنّ **"الشعر من جملة ما يخيّل**

1- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 168. و الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص150.

2- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 171.

3- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 77 – 86.

4- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 170.

5- المصدر نفسه، ص 170، 171.

6 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص 188

7 – المصدر نفسه ، ص168.

8 – المصدر نفسه، ص171. و قد قرن متى بن يونس المحاكاة بالتشبيه، و جعلهما مترادفين، لكنّ التشبيه عند متّى يأتي بمعناه اللغوي. كتاب أرسطوطاليس في الشعراء، ص 86. بينما التشبيه عند الفارابي مقترن بالتمثيل والمحاكاة، و تحمل معنى التأليف الشعري. رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 155.

و يحاكي"[1]. و مثل هذه التعميمات هي التي أدّت به إلى كثير من الخلط في كلّ ما يتعلّق بالمحاكاة، مع سيطرة المعنى البلاغي على مفهومها. لذلك فقد ذكر ابن الأثير أنّ كلّ ما جاء به ابن سينا **"لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربي شيئا "**[2]. خاصة و أنّ كلام ابن سينا و كلام غيره من الفلاسفة، و المترجمين الأوائل، جاء في كثير من المواضع ملتويا، و يحتمل العديد من التأويلات، الأمر الذي يصعّب من فهمه من طرف الذين لا يملكون خلفية ثقافية يونانية.

لكن مهما قيل عن قراءة ابن سينا للتراث اليوناني فقد أدرك الفرق بين النوع الشعري و الغرض، وأنّ لليونانيين " **أنواعا معدودة للشعر في أغراض محدودة، و يخصّ كلّ غرض وزنٌ"**[3]. فلا يجب الخلط بين الأوزان. و أدرك أنّه " **كانت لهم عادات في كلّ نوع خاصة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار و الغزل و ذكر الفيافي و غير ذلك"**[4]. و لقد تطرّق لتعداد أنواع الشعر اليوناني مع تعريفها، مستعملا تارة مصطلحي: طراغوديا و قوموذيا، و تارة أخرى مصطلحي: المديح و الهجاء، مراعاة لمقام المتلقّي العربي. من ذلك مثلا قوله و هو يعلّي من قيمة التراجيديا مثلما فعل أرسطو: **"وأمّا السداسيات و القوموذيات فيؤخّر القول فيها. فإنّ المديح و ما يحاكي الفضائل أولى بالتقديم من الهجاء و الاستهزاء "**[5]. فالشعر التراجيدي في نظره **" هو المديح الذي يقصد به إنسان حيّ أو ميّت. و كانوا يغنّون به غناء فحلا، و كانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل و المحاسن ثمّ ينسبونها إلى واحد. فإن كان ميّتا زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدلّ على أنّها مرثية و نياحة "**[6]. فمرّة أخرى يقرن التراجيديا بالمدح، اتّباعا لتصوّر المترجمين الأوائل الذين لم يدركوا طبيعة التراجيديا، و ما تتألّف منه من بناء فنّي وشخصيات وحبكة وهدف، على الرغم من استيعابه لما ترجم من الفكر الأرسطي في مختلف العلوم. و لعلّ عدم الاستيعاب الجيّد لخصائص الشعر اليوناني يرجع إلى عدم ترجمة تلك النماذج الشعرية، و افتقار الساحة الأدبية العربية للشعر المسرحي آنذاك.

و ذكر من تلك الأشعار أيضا نوع ا **"يسمّى ديثرمبي، و هو مثل طراغوذيا، ما خلا أنّه لا يُخَصّ به مدحة إنسان واحد أو أمّة معيّنة، بل الأخيار على الإطلاق. ومنه نوع يسمّى قوموذيا**

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص168.

2 – ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 297، 298.

3 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 167.

4 – المصدر نفسه، ص 167.

5 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 176.

6 – المصدر نفسه ، ص 169. و قد أورد التعريف نفسه تقريبا في: ص 166.

وهو نوع يذكر فيه الشرور و الرذائل و الأهاجي، وربّما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي يشترك فيها الناس و سائر الحيوانات"[1]. ثمّ عدّد الأنواع الأخرى وهي: إيامبو، و دراماطا، و ديقرامي، و إيني، و ساطوري، و فيوموتا، و إيفيجاناساوس، و أقوستقي. لكنّه مزج: إفيقي و ريطوريقي بحذف حرف العطف فجعلهما نوعا واحدا قال إنّه **"يستعمل في السياسة و النواميس و أخبار الملوك"**[2]، بينما فصل بينهما الفارابي. فلم يذكر ابن سينا أنّ "إفيقي" هو ما سمّاه في موضع آخر: "أفي" و هو الملحمة. و قد عرّفها بقوله: **"كأنّه طراغوديات كثيرة مجموعة"**[3]. و ذلك لطول الملحمة و احتوائها على العديد من الأحداث و الخرافات التي تصلح أن تُؤلّف منها عدّة مسرحيات تراجيدية. و يورد ابن سينا تعريفا مختصرا لكل نوع ذكره. و هي الأنواع نفسها التي ذكرها و شرحها الفارابي[4]، حيث يعيد كلامه مع تغييرات طفيفة جدّا في بعض المفردات والتركيب.

أمّا حدّ التراجيديا فهو أنّها: **"محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جدّا، لا يختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثّر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل- محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة و تقوى "**[5]. فغيّر لفظ **الخوف** الذي ذكره أرسطو بلفظ محلي مستمَدّ من المعجم الديني، و هو: **التقوى**، ثمّ سعى إلى شرح الجانب الدرامي للتراجيديا، و المتعلّق بالتمثيل، فتكلّم عن حركات الممثّلين باعتبارها الهيأة التي يصطنعها الشاعر عند الإنشاد الشعري. أمّا كون التراجيديا محاكاة للأفعال فيرجعه إلى كون الفضائل التي هي أشياء مجرّدة، بعيدة عن التخيّل- في نظره، فعلى الرغم من ذكرها إلّا أنّه أدرك أنّ الأفعال أصلح للتمثيل. و يبدو أنّه فهِم كيف نشأت كلّ من التراجيديا و الكوميديا عن المديح و الهجاء، و كذا مراحل تطوّرهما، و لاحظ أنّ: **"الأقدم من الأشعار هو الأقصر و الأنقص، و المستعمل للرقص هو الأخفّ"** [6] من ناحية الوزن. كما تحدّث عن إضافات سوفوكليس و أيسخيلوس، و من ذلك: الأخذ بالوجوه [7]. لذلك يفترض اعتماده على الترجمة الجيدة ليحيى بن عدي.

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 166.

2 – المصدر نفسه ، ص 166.

3 – المصدر نفسه، ص 198.

4 – الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 152، 153.

5 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 176.

6 – المصدر نفسه، ص 174.

7 – الأخذ بالوجوه: يقصد به التمثيل. فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، هامش 2، ص 173. و قد يقصد استعمال الأقنعة. ينظر مراحل تطوّر التراجيديا في كتاب: فرنان روبير، الأدب اليوناني، تر: هنري زغيب، ط1، منشوات عويدات، بيروت–باريس، 1983، روبير، الأدب اليوناني، ص 49.

و ذكر أنّ النوع التراجيدي القديم كان أجود و أكثر تأثيرا في النفس، " **حتّى كان يعزّي المصابين و يسلّي المغمومين** "[1]، و أنّه انتُصِر للقدماء على المتأخّرين من حيث جودة الخرافة، لأنّ "**القدماء من شعرائهم على هذا أقدر منهم على الوزن و اللحن. و كان المتأخّرون على إجادة الوزن و اللحن أقدر منهم على حسن التخييل بنوعي الخرافة. فالأصل و المبدأ هو الخرافة**"[2]. أي أنّ التجديد كان على مستوى الشكل مثل ما نسب للشعراء المحدثين العرب أنّ المعاني كلّها قد سُبقوا إليها، فكانت مزيّتهم تكمن في الشكل الجديد للمعنى القديم.

ثمّ أوضح أنّ المحاكاة في التراجيديا تتمّ بالكلام و اللحن و الوزن، بالإضافة إلى استعمال "**الإشارات و الأخذ بالوجوه**"[3]، و التي يعتبرها أمورا ثانوية يستعان بها في المحاكاة.

و قد سبق أن ذكر الكوميديا (قوموذيا) قائلا أنّها "**ضرب من الشعر يهجى به هجاء مخلوطا بطنز وسخرية**"[4]. و يختلف هذا النوع عن التراجيديا في كونه " **لا يحسن فيه التلحين، لأنّ الطنز لا يلائم اللحن** "[5]. ويشترط ابن سينا، مثل أرسطو، في هذا الطابع الهزلي خلوّه من الألم البدني. إنّما "**يراد بها المحاكاة التي هي شديدة الترذيل، وليس بكلّ ما هو شرّ، ولكن بالجنس من الشرّ الذي يستفحش، ويكون المقصود به الاستهزاء والاستخفاف. و كان قوموذيا نوعا من الاستهزاء، والهزل هو حكاية صغار واستعداد سماجة من غير غضب يقترن به، و من غير ألم بدنيّ يحلّ بالمحكي. و أنت ترى ذلك في هيئة وجه المسخرة عندما يغيّر سحنته ليطنز به من اجتماع ثلاثة أوصاف فيها: القبح لأنّه يحتاج إلى تغيّر عن الهيئة الطبيعية إلى سماجة؛ و النكد لأنّه يقصد فيه قصد المجاهرة بما يغمّ عن اعتقاد قلّة مبالاة به وعن إظهار إصرار عليه. و لذلك في وجه النكد هيئة يحتاج إليها المستهزئ. والثالث: الخلو عن الدلالة على غمّ** "[6]. حاول أن يشرح أنّها تختلف عن الهجاء عند العرب الذي يحوي مشاعر ذاتية و يعبّر عن النقمة. فالكوميديا شعر موضوعي يعتمد على السخرية من غير غضب و لا إيلام. فعلى الرغم من أنّ ابن سينا قرن التراجيديا و الكوميديا بالمديح و الهجاء، إلّا أنّه يبدو أنّه لم يفعل ذلك إلّا لتقريب المفاهيم من المتلقي العربي، لأنّه أوضح الفروق الموجودة بين الشعر اليوناني و الشعر العربي.

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 178.

2 – المصدر نفسه، ص 179.

3 – المصدر نفسه، ص 176.

4 – المصدر نفسه، ص 169.

5 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6 – المصدر نفسه، ص 174.

كما استطاع ابن سينا التفريق بين الشعر وغيره من الفنون كالنثر و الخطابة عن طريق التخييل، حيث استوعب كالفارابي، الفرق الموجود بين مختلف الأقاويل [1]. و قد جعل كلّ من ابن سينا و الفارابي الشعراء في مرتبة أدنى من مرتبة الفلاسفة و الخطباء [2]. و قال ابن سينا بهذا الصدد إنّ "**الشعر يستعمل التخييل والخطابة تستعمل التصديق** "[3]. لكن لمّا قارن بين وظيفتيهما، وجد أنّ " **منفعة القياسات الخطابية في الأمور المدنية من المنع و التحريض و الشكاية و الاعتذار و المدح و الذمّ و تكبير الأمور و تصغيرها** "[4]. و كذلك منافع القياسات الشعرية، فهي "**قريبة من منافع القياسات الخطابية فإنّها إنّما يستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكلّيات و العلوم** "[5]. أي أنّ هذين الفنّين يشتركان في الغاية الأخلاقية و التعليمية، و كلاهما صناعة مدنية موجّهة إلى العامة، و تنفع في مصالح المدينة. و ذكر أنّ الأوّلين كانوا يعتمدون على الأقاويل الشعرية للإقناع بالاعتقادات، و لمّا نشأت الخطابة تولّت هذه المهمّة [6]. "**و كما أنّ للخطابة على الإطلاق أجزاء، مثل الصدر و الاقتصاص و التصديق و الخاتمة- كذلك كان للقول الشعري عندهم أجزاء** "[7]. و الأجزاء الستّة للتراجيديا لديه هي: " **الأقوال الشعرية و الخرافية و المعاني التي جرت العادة بالحثّ عليها، و الوزن، و الحكم، و الرأي بالدعاء إليه، و البحث و النظر، ثمّ اللحن** "[8]. فيستعمل المصطلحات نفسها التي ترجمها متى بن يونس، مثل: الخرافات والعادات والمقولة والاعتقاد والنظر، و معهما يتحوّل "المنظر" المسرحي إلى "نظر".

و تحدّث عن وحدة الغرض، فقال إنّ هوميروس التزم بذلك- و نعم ما فعل [9]، و كذلك الوحدة العضوية بحيث يكون " **لو نزع منه جزء واحد فسد و انتقض** "[10]، و الطول المعلوم الذي

---

1 - و قد فصل في ذلك الفارابي الذي ذكر تقسيم أرسطو للأقاويل إلى: برهانية، و جدلية، و خطابية، و سوفسطائية، و شعرية، مع توضيح درجة الصدق و الكذب في كلّ منها معتبرا الأقاويل الشعرية كاذبة بالكلّ لا محالة. رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 151.

2 - ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 110، 111.

3 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

4 - ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ط 2، دار القلم، بيروت، 1980، قسم المنطق، ص 13.

5 - المصدر نفسه، ص 14.

6 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 179

7 - المصدر نفسه، ص 177.

8 - المصدر نفسه، ص 178

9 - المصدر نفسه، ص 182.

10 - المصدر نفسه، ص 183.

ييسّر الحفظ، لأنّ خير الأمور أوسطها، سواء أتعلّق الأمر بأجزاء التراجيديا أو بحجمها أو بالأخلاق، "**و الجزء الفاضل هو الوسط** "[1]. يعني خير الأمور أوسطها لأنّ "**الشجعان المقدّمين إنّما يفضّلون إذا لم يجبنوا فيكونوا في أخريات الناس، و لم يتهوّروا فيكونوا في أوّل الرعيل** "[2]. أي أنّ الشجاعة كما قال كلّ من أرسطو و الجاحظ و ابن طباطبا: وسط بين الجبن و التهوّر.

و يقارن بين الطراغوذيا و بين الخطابة من حيث الطول بدل مقارنتها مع الملحمة مثلما فعل أرسطو، فيرى أنّ الأقاويل الخطابية غير محدودة، بينما التراجيديا محصّلة الطول و الوزن[3].

و على غرار أرسطو فإنّ موضوع الشعر لدى الفلاسفة المسلمين بصفة عامة و ابن سينا بصفة خاصة، يأتي ذكره في العديد من مؤلّفاتهم و ترجماتهم و شروحهم. و لا يكاد ينفصل بحثهم حول الشعر عن بحوثهم في الخطابة و الموسيقى و النفس و غيرها. و من ذلك حديث ابن سينا عن الإبداع الشعري في كتاب النفس، حيث يربطه بالرؤيا و الإدراكات التي تكون في اليقظة فيقول: "**إنّ الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنّما يكون سببها اتّصالات ما لا يشعر بها و لا بما يتّصل بها قبلها و لا بعدها. فتنقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها، و قد يكون ذلك من كلّ جنس، فيكون من المعقولات، و يكون من الإنذارات، و يكون شعرا** "[4]. فالشعر وحي و فيض، أو إلهام غامض يحدث في اليقظة و يشبه النبوءة، و لا وجود لفكرة الشياطين الملهمة في كلامه، إنّما ركّز على قوّة النفس، فلاحظ تفاوت الناس من حيث الإدراك نظرا لتفاوت استعداداتهم و طبائعهم، الأمر الذي ينعكس على قدرتهم على التخييل. و الإدراك في نظره، قد يكون مفاجئا، و دور العقل هو تنظيم تلك الإلهامات. أمّا من لا يملك هذا الحدس، فما عليه إلّا أن يتعلّمه ممّن يملكونه.

و في شرح كتاب فنّ الشعر يتبنّى ابن سينا كلام أرسطو عمّا يقف وراء الإبداع فيرى أنّ: "**السبب المولّد للشعر في قوّة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة و استعمالها منذ الصبا، و بها يفارقون الحيوانات العُجْم من جهة أنّ الإنسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات**"[5] لأنّ للمحاكاة فائدة، فهي تقوم مقام التعليم، كما أنّ النفس تنبسط و تلتذّ بها، "**و الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنّهم يُسرُّون بتأمّل الصّور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذّر منها،**

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 181.

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 – ابن سينا، كتاب النفس، ص155. ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص64.

5 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 171.

ولو شاهدوا أنفسها لتنكّبوا عنها "[1]. فكلّ ما يحاكى يلتذّ به لأنّ المحاكاة كالتصوير، تجعل الأشياء القبيحة المستبشعة في نفسها جميلة إذا أجاد الفنان تصويرها، لأنّه على الشاعر **"أن يكون كالمصوّر فإنّه يصوّر كلّ شيء بحسنه** "[2]. أي يلقي الضوء على الجوانب الإيجابية للأشياء، و يضفي لمسة جمالية على القبيح. **"والسبب الثاني هو حبّ الناس للتأليف المتّفق و الألحان** "[3]. لأنّ الإنسان بطبعه يميل إلى كلّ ما هو منسجم، و فيه موسيقى. و عن هذين السّببين تولّدت الشعرية، و نمت " **تابعة للطباع، و أكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. و انبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كلّ واحد منهم و قريحته في خاصّته و بحسب خلقه و عادته، فمن كان منهم أعفُّ مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة و بما شاكلها، و من كان منهم أخسّ نفسا مال إلى الهجاء. و ذلك حين هجوا الأشرار. ثم كانوا إذا هجوا الأشرار بانفرادهم يصيرون إلى ذكر المحاسن و الممادح لتصير الرذائل بإزائها أقبح. فإنّ من قال إنّ الفجور رذالة، و وقف عليه، لم يكن تأثير ذلك في النفس تأثيره لو قال: كما أنّ العفة جلالة وحسن حال"**[4]. و بذلك يكون الهدف من صناعة الهجاء الردع عن الرذائل، خاصة إذا ما قرنها الشاعر بالأشياء المضادّة لها، بحيث تبدو أشدّ قبحا. و قال على لسان أرسطو : **"أنّ الناس، عند المجادلات و المنازعات، ربّما ارتجلوا شيئا منها طبعا ارتجالا لمبلغ مصراع منه و هي ستّة أرجل، فأمّا تمام الوزن فعلى ما تنبعث إليه القريحة بتمامها"**[5].

كما ذكر فضل الوزن الطويل لإجادة الخرافات بالبسط دون الإيجاز [6]. أمّا الملحمة (أفي) فينبغي أن يكون وزنها بسيطا، لأنّ ذلك أنسب و أوقع، فهي" **نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لجودتها و غرابتها و ندرتها، و ربّما استعملت المشورات و العضات** "[7]. أمّا تفاصيل التراجيديا كالعقدة و الحلّ و التعرّف فتعرّض لها دون أن يفهمها. فالعقدة أو الحبكة التي يبني عليها الشاعر التراجيدي خرافته من أجل تشويق الجمهور، و التي تأخذ منحى تصاعديا لتنتهي بحلّ يتوصّل إليه عن طريق التعرّف أو الانكشاف حين يتعرف البطل على شيء كان يجهله، فتتكشف الحقيقة بحلّ العقدة [8]، تصبح لدى ابن سينا **حلّ و ربط**، و يسقطهما على الشعر

---

1 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 189.

3 – المصدر نفسه، ص 190.

4 – المصدر نفسه، ص 172.

5 – المصدر نفسه، ص 174.

6 – المصدر نفسه، ص 175.

7 – المصدر نفسه ، ص 176.

8 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص30– 32.

الغنائي، محاولا بذلك تأويل كلام متى بن يونس حين ربط هذه الثنائية بالمديح، و سمّاها: **حل و رباط**، قائلا أنّ الرباط يكون في الابتداء، و منه يكون العبور إلى تطوّرات القصة [1]. ففهم ابن سينا أنّ العقدة في التراجيديا " **إشارة يُبتدأ بها تدلّ على الغاية وإلى النقلة المذكورة، والحلّ هو تحليل الجملة المشبّب بها من ابتداء النقلة إلى آخرها** "[2]. فأصبح المدخل من قبيل المقدمة الغزلية بينما الحلّ من قبيل التخلّص و الانتقال من المقدمة إلى الغرض، و يسمّيه أيضا الاشتمال فيقول معرّفا إيّاه أنّه: "**الانتقال من ضدّ إلى ضدّ وهو قريب من الذي يسمّى في زماننا مطابقة**"[3]. فيفسّر التحوّل في الأحداث من حالة إلى ضدّها، كالتحوّل من السعادة إلى شقاء، بالتضّاد على المستوى اللغوي، أمّا التذكر الذي ورد لدى أرسطو كإحدى طرق التعرّف فيعدّه نوعا من أنواع الاستدلال[4].

و زيادة على ذلك، فلقد خلط ابن سينا بين الشاعر و بطل الطراغوذيا، و استعمل لفظة المنافق في حديثه عن الممثّل، و المسكن بدل المسرح. و في صدد حديثه عن الملاحم القديمة و المبتذلة، يذكر أنّ القدماء كانوا يشبّهون الشاعر (الممثل) بالقرد * لما كان يقوم به من حركات شِمالية في أخذ الوجوه [5]، أي أثناء التمثيل. و يتحدّث عن الجزء النفاقي في التراجيديا و يقصد الجزء التمثيلي[6]، حيث يقول: "**والطراغوذيا قد يمكن أن يطول البيت منه حتّى يكون مكان الجزء النفاقي كلام**"[7]. و لعلّه يقصد المقاطع السردية التي تتخلّل التمثيل. أمّا استعماله لمصطلح "البيت" الخاص بالشعر العربي فجاء في غير موضعه، لأنّ التراجيديا لا تنقسم إلى أبيات. و سبب هذه المتاهة و هذا الغموض هو عدم الإلمام بحيثيات العمل المسرحي، و قلّة المصطلحات، إضافة إلى عدم فهم البعض الآخر. و يبقى أنّ عبارة ابن سينا أوضح ممّا جاء به متى بن يونس، و أخطاءه أقّل، حيث أعاد كتابة ما وجد به خللا باستنتاج المعاني المحتملة و إن لم يصب دائما.

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 122.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 190. قال في موضع آخر: "فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمّى مدخلا". المصدر نفسه، ص 186.

3 – المصدر نفسه، ص179.

4 – المصدر نفسه، ص 203.

* – أبو زنة: القرد. فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، هامش 6، ص 197. وذلك لأنّ القرد مشهور بالتقليد.

5 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 197.

6 – فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، هامش 7، ص 197.

7 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 197.

ينهي ابن سينا تلخيصه لكتاب فن الشعر بالتعبير عن رغبته في التنظير للشعر المعاصر له، حيث قال: " **و لا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق و في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل و التفصيل** "[1]. و لعلّه كان سيمدّ النقد الأدبي عند العرب بنظريّات أكثر اتّصالا بالشعر العربي الغنائي، مثلما كان في نيّته تعويض الجزء الناقص من كتاب فنّ الشعر، و الخاص بالنوع الكوميدي. لكنّه مع الأسف، لم يصلنا أيّ عمل له من هذا القبيل.

هـ- عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ):

هو أديب نحويّ، و فقيه شافعيّ، و متكلّم أشعري [2]، اشتهر بمؤلّفيه: " **دلائل الإعجاز** "، و "**أسرار البلاغة**"، و محتواهما جليّ من عنوانيهما. فالأوّل في البلاغة و الإعجاز القرآني الذي يرجعه للنظم. و يكاد يكون كلّه ردّا على المعتزلة و آرائهم في قضية اللفظ و المعنى، خاصة القاضي عبد الجبار. أمّا الثاني فيركّز فيه على الصور البلاغية و دورها في تفاوت المعاني.

و على الرغم من أنّ عبد القاهر يبدو مستوعبا لما كان يدور على الساحة النقدية في عصره، إلّا أنّ خطابه موجّه لفئة معيّنة يحاول تصويب آرائها، فلم يكن منظّرا للشعر، و لا ناقدا خالصا له، إنّما نظّر للكلام بصفة عامة، مستشهدا بالآيات القرآنية و بعيون الشعر العربي، مع بعض الأمثال و الأقوال الحكمية. لذلك فإنّنا لا نجد لديه تعريفا صريحا للشعر، إلّا ما جاء عرضا، كما في شرحه لمعنى: " **هذا يَنْحِتُ من صخرٍ، و ذاك يَغْرِفُ من بحرٍ** "، فقال أنّ ذلك يعني: "**تشبيه الذي يحتاج إلى أن يكُدَّ النفسَ بالذي ينحِتُ الصخر، و الذي يسهل عليه و يأتيه عفوا بالذي يغرف من بحر، لا على تشبيه الشعر في نفسه من حيث هو قولُ شعرٍ و تأليفُ كلامٍ و إقامةُ وزنٍ و قافيةٍ، بالنحت و الغرْفِ، هذا مُحالٌ** "[3]. و هذا الكلام مشتقّ من تعريف قدامة بن جعفر الذي جاء فيه أنّ الشعر "**قول موزون مقفى يدل على معنى**"[4].

و ذكر مقولة الجاحظ: " **إنّما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير** "[5]. مع تعويض كلمة "صناعة" بـ "صياغة"، فأخذت الصورة في نظره معنى النظم المخصوص الذي تكون فيه المعاني المصاغة كالفضة و الذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فلا تكون تلك المواد سببا في جودة أو رداءة الصورةِ المتحصّل عليها من ذلك العمل. كذلك الفضيلة في الكلام محالٌ

1- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 198.

2- محمود محمد شاكر، دلائل الإعجاز، المقدمة، ص (د).

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 566.

4 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

5 - الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131، 132. و قد ورد في نسخة أخرى "صياغة". المصدر نفسه، هامش2.

أن تكون في مجرد معناه أو لفظه. حيث قال: " **واعلم أن قولنا "الصورة" إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا** "[1]. و هي بعينها فكرة ابن سينا في أنّ العمل الشعري يكون في صورة المعاني لا في مادتها[2]، و التي استقاها بدوره من فكرة أرسطو أنّ **"الصورة هي ما يعطي الهيولي* الوجود بالفعل** "[3]. و يقصد بالصورة هيئة المعنى و صفته، سواء أتعلّق الأمر بالأجناس الأدبية أو بالمصنوعات، و على ذلك يستشهد بقول الجاحظ: " **إنّما الشعر صياغة، وضرب من التصوير**"[4]. فيخطّئ الذين حملوا قول الجاحظ على ظاهره.

و مثلما كان الحال عند الجاحظ، فقد وردت بعض اشتقاقات المصطلح "محاكاة" عنده، دون أن يقرنها بالشعر، إنّما أخذت معنى التقليد في صناعة الصياغة، من ذلك قوله: " **اعلم أنّه لا يصلُح تقديرُ الحكاية في النّظم و الترتيب، بل لن تعدُوَ الحكايةُ الألفاظَ و أجراسَ الحروف، و ذاك أنّ الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المَحكِيُّ عنه، و لا بُدَّ أن تكون حكايتُهُ فِعْلًا له، و أن يكون بها عامِلا عملًا مثل عمل المحكِيِّ عنه، نحو أن يصوغ إنسانٌ خاتَما فيبدع فيه صَنْعةً، و يأتي في صناعته بخاصّة تُستغرَب، فيَعْمِد واحدٌ آخرُ فيعمل خاتما على تلك الصورة و الهيئة، و يجيء بمثل صَنْعته فيه، و يُؤدِّيها كما هي، فيقال عند ذلك: إنّه قد حَكَى عمل فلان، و صَنْعة فلان**"[5] و هكذا يأتي معنى المحاكاة عنده تقليدا لفعلٍ أو عملٍ. و لا يمكن أن نأخذ لفظة "حكى" هنا بمعنى السرد و الرواية لأنّه قال بأنّ الحاكي يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه، و السارد يكتفي بالكلام و لا يقوم بالأفعال التي قام بها المحكي عنه، ما يوقع الشكّ في أنّه اطّلع على كلام أرسطو الذي أعطى فيه الأولوية للخرافة، أي للمعاني على حساب الشكل.

و من جهة أخرى، يبدو و كأنّ هذا الكلام جاء ردّا على ابن سينا الذي قال بأنّ المحاكاة قد تكون بالفعل و قد تكون بالقول، فرأى عبد القاهر استحالة ذلك في الفنون القولية، لأنّه لم يفهم معنى التمثيل المسرحي، فرأى أنّه إذا حكى أحدهم كلام الآخر فذلك معناه أن يعيد كلامه على سبيل الاحتذاء، فإن أتى به على الترتيب نفسه فهو لم يبدع شيئا. و يدعّم ذلك قوله: " **و راوي**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508. و يسميه الكندي فنطاسيا نقلا للمصطلح اليوناني، "**و هو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها**". رسائل الكندي، رسالة في حدود الأشياء و رسومها، ص167.

2 – ابن سينا، عيون الحكمة، قسم الطبيعيات، ص 17.

* – الهيولي: كثيرا ما تستعمل لفظة طينة بدلا عنها عند الكندي و من جاء بعده. رسائل الكندي، ج1، هامش4، ص 114.

3– أرسطو عبقري، الفكر اليوناني، محمد رجب، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ص 64.

4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508. و كذلك قال في: ص 482 و ص 256.

5– المصدر نفسه، ص 359.

الشعر حاك، و ليس على الحاكي عيبٌ، و لا عليه تبعةٌ، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلا، أو يسوء مسلما، و قد حكى الله تعالى كلام الكفار"[1]. أي تكلّم على لسانهم.

و يرد مصطلح المحاكاة مرّة أخرى، في الرسالة الشافية [*]، بمعنى التقليد و السير على المنوال، لكن هذه المرّة في الفنون القولية، و ذلك في ذكره لحديث الجاحظ و خالد بن صفوان عن كون المتأخرين من الخطباء و البلغاء لا يجارون العرب الأوائل و لكن يحاكيانهم[2]. و في مثل هذه المواضع التي تأثّر فيها عبد القاهر بالنقد اليوناني يظهر التعقيد و الالتواء على أسلوبه، و ينتاب كلامه الغموض و التناقض.

و يبدو أنّ مقارنة الكلام عامة، بما فيه الشعر، بالحرف اليدوية كان من ثقافة عصره، حيث كانوا يسقطون المفاهيم اليونانية على الشعر العربي، و **" يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية، كنسج الديباج و صوغ الشَّنْف و السوار و أنواع ما يُصاغ، و كلّ ما هو صَنْعة و عمل يدٍ، بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل فيه، ثمّ يعظم حتّى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صِيتٌ، و يدخل في حدّ ما يعجز عنه الأكثرون "**[3]. و يرى أنّ مقارنة الشعر بالصناعات الأخرى قد خاض فيه العامة و الخاصة، متصوّرين أنّ الشاعر كالصائغ يصوغ سوارا فيأتي آخر فيعمل على منواله و يصوغ سوارا آخر مثله تماما. لمثل هؤلاء يقول: **" واعلم أنّك لا تَشْفي العلّة و لا تنتهي إلى ثَلَج اليقين، حتّى تتجاوز حدّ العلم بالشيء مجملا، إلى العلم به مفصّلا"**[4]. و يرى أنّهم مخطئون في نقدهم، فعمل الشاعر مختلف. لأنّه إن أمكن في النقش و الصياغة مثلا، عمل عدّة نسخ متطابقة، فإنّ في الشعر يستحيل ذلك إلّا إذا أخذ أحدهم الكلام و أعاده بلفظه و معناه.

ففي مجال الشعر، على عكس ممّا هو عليه الحال في الصناعات اليدوية، يرى أنّه لا يمكن أن تتعدّى الحكاية الألفاظ، لأنّ النظم و الترتيب في الكلام يكون في معاني الكلم لا في ألفاظها، **"و إذا كان الأمر كذلك، فإنّا إن تعدّينا بالحكاية، الألفاظ إلى النّظم و الترتيب، أدّى ذلك إلى المحال"**[5]، و إلّا أصبح الشاعر المحاكِي مجرّد منشدٍ، حاله **" حال الصائغ ينظر إلى صورة قد**

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 12.

* - الرسالة الشافية: وردت مع مجموعة أخرى من الرسائل كملحق ضمن دلائل الإعجاز.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 576.

3- المصدر نفسه، ص 260.

4 - المصدر نفسه، ص 260.

5 - المصدر نفسه، ص 359.

عملها صائغ من ذهب له أو فضّة، فيجيء بمثلها من ذهبه و فضّته "[1]، فيقال عندئذ: **"إنّه قال شعرا، كما يقال فيمن حكى صَنْعة الصائغ في خاتَمٍ قد عمله: إنّه قد صاغ خاتما "**[2]. و يضيف في موضع آخر، أنّ الاحتذاء يكون في الألفاظ. **" إنّما يصحّ أن يقال في الثاني أنّه أتى بمثل ما أتى به الأوّل، إذا كان الأوّل قد سبق إلى شيء فأحدثه ابتداءً، و ذلك في الألفاظ محال "**[3]. ما يعني أنّ الإبداع لا يكون على مستوى الألفاظ، لأنّها ليست من وضع الشاعر، إنّما يحتذي فيها من سبقه. فإن قرن عبد القاهر الشعر بتلك الصناعات فإنّه يرى أنّ وجه الشبه يكمن في تلاحم الأجزاء و جودة الصناعة، لأنّ **" سبيل المعاني سبيل أشكال الحليّ "**[4]. فشتّان بين من يأتي بواحد منها غُفْلا ساذَجا، و بين أن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه.

و استعارة مصطلحات تلك الصناعات كالنسج و الوشي و النّقش و الصيّاغة، إنّما المقصود بها النظم*، و **"ذلك تشبيه و تمثيل يرجع إلى أمور و أوصاف تتعلّق بالمعاني دون الألفاظ "**[5]. لذلك اتّهم خصومه بتكلّف النقد، لأنّهم لا علم لهم به. ما جعله يضرب لهم مثلا بقول الشاعر:

زوامِل للأشعار لا عِلْم عندهم * بجيّدها إلّا كعِلم الأبـاعِر**

لعَمْرك ما يدري البعيرُ إذا غدَا* بأسواقه أو راح ما في الغرائر**[6].

و حديث عبد القاهر عن ارتباط أجزاء الكلام يقترب من حديث ابن طباطبا عن الوحدة، و من حديث الجاحظ عن السبك، حيث قال عن دقّة صنعة النظم، و وحدة وضع الكلام، أنّ الأصل **"أنْ تتّحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض، و يشتدّ ارتباط ثانٍ بأوّل، و أن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، و أن يكون حالك فيها حال الباني "**[7]. و من الأشعار التي يستشهد بها على وحدة الوضع و صحّة التقسيم أبيات شعرية لم يسمّ قائلها، و جاء فيها:

لو أنّ ما أنتم فيه يدوم لكم * ظننتُ ما أنا فيه دائما أبدا**

لكن رأيتُ الليالي غير تاركة * ما سرَّ من حادثٍ أو ساء مُطّرِدا**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 359.

2 – المصدر نفسه، ص 360.

3 – المصدر نفسه، ص 472.

4 – المصدر نفسه، ص422.

* – النظم: "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله". المصدر نفسه، ص 81.

5 – المصدر نفسه، ص53.

6 – المصدر نفسه، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254.

7 – المصدر نفسه، ص 93– 95.

فقد سكنتُ إلى أنّي و أنّكم * سنستجدّ خلاف الحالتين غدا** [1]

و يرى أنّ مثل هذا الكلام الذي تتّحد أجزاؤه هو" **النمط العالي و الباب الأعظم ، و الذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كعظمه فيه**"[2]. لكنّه يخالف ابن طباطبا في نظره إلى وحدة القصيدة ككلّ، حيث يشترط عبد القاهر الوحدة على مستوى الجملة فقط، لذلك يقول منتقدا من يرى الجمال في الوحدة العضوية للقصيدة كلّها، "**كالأجزاء من الصبغ تتلاحق و ينظمّ بعضها إلى بعض حتّى تكثر في العين**"[3]، و يرى أنّه لا يمكن إصدار الحكم و القضاء لصاحب مثل تلك القصيدة بالحذق و الأستاذية حتّى يستوفي القطعة و يأتي على عدّة أبيات. و على عكس ذلك فهناك من الشعر "**ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دَفْعة، و يأتيك منه ما يملأ العين ضربة، حتّى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل، و موضعه من الحذق**" [4]، فذلك هو قول الشاعر الفحل، و الذي يخرج "**من تحت يد صنّاعٍ، و ذلك إذا ما أُنشِدته وضعتَ فيه اليد على شيء فقلتَ: هذا، هذا! وما هو كذلك فهو الشعر الشاعر، و الكلام الفاخر، و النّمط العالي الشريف، و الذي لا تجده إلّا في شعر الفحول البُزَّل، ثمّ المطبوعين الذين يُلْهَمون القول إلهاما** "[5]. و بذلك فعبد القاهر ينتصر للشعر القديم و للأبيات الشاردة التي تسري كالمثل، و لأصحاب الطبع و الملهمين الذين يرتجلون الشعر ارتجالا. لأنّ "**العلم الأوّل أتى النفس أوّلا من طريق الحواس و الطباع، ثمّ من جهة النظر و الرويّة**"[6]. و عن سهولة الطبع لدى بعض الشعراء و وصفهم للشعر، يذكر قول أبي حيَّة النُميري:

إنّ القصائد قد علِمنَ بأنّني * صَنَعُ اللّسانِ بهنّ، لا أتنحَّلُ***
وإذا ابتدأتُ عَروضَ نسْجِ ريّضٍ*** جعلتْ تذِلُّ لما أريدُ و تُسهِلُ**
حتّى تُطاوعني ، و لو يرتاضُها * غيري لحاولَ صعْبةً لا تَقبَلُ**[7]

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 94.

2 – المصدر نفسه، ص 95.

3 – المصدر نفسه، ص 88.

4 – المصر نفسه ، الصفحة نفسها.

5 – المصدر نفسه، ص 88، 89.

6– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 122.

* – لا أتنحّل: لا أغير على شعر غيري، فأسترق معانيه و أدّعيه لنفسي. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، هامش 1، ص 512.

** – عروض: ناقة صعبة لم تروَّض بعد، فلا تذلّ لراكبها. المصدر نفسه، هامش 1، ص 512.

7 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 511، 512.

فأعطى الأولوية للطبع على الصنعة، و ربطه بالإلهام. لكنّه لا ينفي قيمة الصنعة في الإبداع الشعري، فـ"**من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، و تتعاقب عليه الصناعات، و جلّ المعوّل في شرفه على ذاته، و إن كان التصوير قد يزيد في قيمته و يرفع من قدره، و منه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريطة فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض و أثر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو، و منزلة تعلو، و للرغبات إليها انصباب، و للنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، و ضامت الحادثات أربابها، و فجعتهم فيها بما يسلبها حسنها المكتسب بالصنعة. و جمالها المستفاد من طريق العرض فلم يبق إلّا المادة العارية من التصوير، و الطينة*** الخالية من التشكيل، سقطت قيمتها و انحطت رتبتها**"[1]. فعبد القاهر بنظرته الثاقبة، لا يتوقف عند حدود الشكل الظاهر، إنّما ينظر في دقائق و أسرار مستقاها العقل، و خصائص قد ترفع من الكلام حتّى تصل به حدّ الإعجاز.

أمّا تقسيمه هذا لدرجات الكلام فيشبه ما جاء به ابن قتيبة من تقسيم رباعي للشعر [2]، إلّا أنّ عبد القاهر لم يستعمل الأسلوب العلمي، إنّما عبّر عن ذلك تعبيرا بلاغيّا. فهو يقرّ بدور الصنعة في دعم الطبع، لأنّ العقل هو الذي يقوم بعملية التنسيق بين المعاني على الوجه الذي يقتضيه النحو، فيزيد بذلك من قيمة ما جادت به القريحة. و كذلك الناقد ينبغي له، في كلّ كلام يستحسنه، ولفظ يستجيده، أن يكون لاستحسانه جهة معلومة، وعلّة معقولة [3]. فسار كغيره من علماء الكلام، على المنهج العقلي، و جمع بين القول بالطبع العربي الأصيل و بين الاعتراف بدور الصنعة، و لا مفرّ من ذلك ما داموا متأرجحين بين نصرة القديم و تشبيه الشعر بالصناعات على غرار الفلاسفة اليونانيين. و اتّسع كلام عبد القاهر عن ضرورة وجود الطبع إلى جانب الاكتساب، ليشمل فنّ الخطابة، مثل "**استمداد الجاحظ و أشباه الجاحظ من كلام العرب و البلغاء الذين تقدّموا في الأزمنة، و أنّهم فجّروا لهم ينابيع القول فاستقَوا، و مثّلوا لهم مُثُلا في البلاغة فاحتذَوا، إذن لم يبلغَ شأوٌ ما بلغ، و لم يدرَّ لهم من ضُروع القول ما درَّ، لو أنّ طِباعًا لم تشرب من مائهم، و لم تُغْذَ بجَناهم، و لم يكن حالهم في الاكتساب منهم، و الاستمداد من ثمار قراحهم، و تشمّم الذي فاح من روائحهم، حالَ النحل التي تغْتذي بأريج الأنوار و طيّب الأزهار، و تملأ أجوافها من تلك**

*** – يستخدم مصطلح الطينة، متأثرا بالفلاسفة و شرّاح أرسطو، بمعنى الهيولى، وتتشكّل في الشعر من الألفاظ.

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 26.

2 – ما حسن لفظه و جاد معناه– ما حسن لفظه فقط– و ما جاد معناه و قصرت ألفاظه– ما تأخّر كلّ من لفظه و معناه. الشعر و الشعراء، ج 1، ص 64، 69.

3 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 43.

اللطائف، ثمّ تمجُّها أرْيا و تقذفها ماذِيًّا"[1]. فلولا فضل السابقين ما وصل المتأخّرون إلى تلك القمّة من الإبداع، لذلك يرى أنّه من الواجب الاعتراف بفضلهم. أمّا اعتبار ما أتى به الجاحظ و أمثاله من قبيل المعجز، على الرغم من أنّ هؤلاء لم يدّعوه لأنفسهم، فهو تجاهل و سخف[2]. و هذا الكلام يمكن أن ينطبق أيضا على ما استمدّه أولئك من الثقافات الأجنبية.

و تبنّى عبد القاهر الفكرة الأرسطية التي طالما ردّدها من قبله النقّاد العرب، و هي أنّ الناس غير متساوين في الطبع، فيروى رأي من يقول إنّ: **"من عادات الناس و طبائعهم أنّ الواحد منهم تُواتيه العبارة، و يطيعه اللفظ في صنف من المعاني، ثمّ يمتنع عليه مثلُ تلك العبارة و ذاك اللفظ في صنف آخر. فقد يكون الرجل، كما لا يخفى، في المديح أشعر منه في المراثي، و في الغزل و اللهو والصيد أنفذ منه في الحِكم الآداب، و تراه يستطيع في الأوصاف و التشبيهلت ما لا يستطيع مثله في سائر المعاني، و ترى الكاتب في الإخوانيات أبلغ منه في السلطانيات، و بالعكس"**[3]. و إذا كان الأمر كذلك فإنّه يرى وجود احتمال أن يكون وجه الإعجاز من جهة المعاني.

و رفض عبد القاهر الأحكام المطلقة، كمقولة أشعر أهل زمانه، واستنكر قائلا: **"وليت شعري، مَن هذا الذي سلّمَ لهم أنّه كان في وقت من الأوقات من بلغ أمره في المزيّة و في العلوّ على أهل زمانه هذا المبلغ، و انتهى إلى هذا الحدِّ؟ "**[4]. إنّما رأى أنّ لكلٍّ في وقته من يُباريه و يُماتنُه، و استشهد على ذلك بالنقد المنسوب للفترة الجاهلية، حيث عيب في كثير من الأحيان من عدّوا فحولا، و على رأسهم امرئ القيس الذي نافسه علقمة، و انتقدته أمّ جندب.

كما دافع عن الشعر و قال، ردّا على الطائفة ذات النظرة الأخلاقية التي رفضت الشعر جملة و تفصيلا، حيث **"خُيّل إليها أنّه ليس فيه كثير طائلٍ، و أنْ ليس إلّا مُلْحَةً أو فُكاهة، أو بكاء منزل أو وصف طلل، أو نعت ناقة أو جمل، أو إسراف قول في مدح أو هجاء، و أنّه ليس بشيء تمسّ الحاجة إليه في صلاح دين أو دنيا "**[5]. فذمّ هؤلاء للشعر يرجع إلى اعتقادهم أنّ المزيّة لظاهر اللفظ، و جهلهم لدقائق اللغة و أسرارها: **"و لمّا لم تعرف هذه الطائفة هذه الدقائق، و هذه الخواصّ و اللطائف، لم تتعرّض لها و لم تطلبها، ثم عنّ لها بسوء الاتّفاق رأي صار حجازا بينها و بين العلم بها، و سُدّا دون أن تصل إليها، و هو أن ساء اعتقادها في الشعر**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 598، 599.

2 – المصدر نفسه، ص 601.

3 – المصدر نفسه، ص 602.

4 – المصدر نفسه، ص 590، 591.

5 – المصدر نفسه، ص 8.

الذي هو معدنها، و عليه المعوّل فيها، و في علم الإعراب الذي هو لها كالناسب الذي يَنْميها إلى أصولها، و يبيّن فاضلها من مفضولها، فجعلت تُظهر الزهدَ في كلّ من النوعين "[1]. أي في كلّ من الشعر و علم النحو. و على عكس هؤلاء، يرى عبد القاهر في الشعر حجة لإدراك بلاغة و أسرار القرآن، لأنّه كان من المحال معرفة من أيّ جهة كان الإعجاز فيه، و لِما كانت تقصر عنه قوى البشر، إلّا من طرف "**من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب**"[2]. و ذلك بمقارنته القرآن بالشعر العربي الذي كان قمّة ما توصّل إليه العرب في الفصاحة. أمّا من حال دون رواية الشعر و حاول انتزاعه من القلوب، فهو مثل " **من منعكَ الشيء الذي تنتزع منه الشاهد والدليل، و من منعكَ السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة، و الاطّلاع على تلك الشهادة، و لا فرق بين من أعدمك الدواء الذي تستشفي به من دائك، و تستبقي به حُشاشة نفسك، و بين من أعدمك العلم بأنّ فيه شفاء، و أنّ لك فيه استبقاء** "[3]. و هكذا ردّ على كلّ من زهد في رواية الشعر و حفظه، و ذمّ الاشتغال بعلمه، و رأى أنّ من فعل ذلك إنّما تذرّع بأحد الأسباب الثلاثة: إمّا " **من أجل ما يجده فيه من هزل و سخف، و هجاء و سبّ و كذب و باطل على الجملة** "، أو "**لأنّه موزون مقفّى**"، أو "**أن يتعلّق بأحوال الشعراء**". و يراهم عبد القاهر كلّهم مخطئين لأنّهم زاغوا عن المنهج، و أساءوا في هذه العداوة و هذه العصبية على الشعر، لذلك ينصحهم بالنظر" **إلى الغرض الذي له روي الشعر، و من أجله أُريدَ، و له دُوّن** "[4]. ثمّ يهدم حججهم الواحدة تلو الأخرى، حيث قال بأنّ: "**من زعم أنّ ذمّهُ له من أجل ما يجد فيه من هزل و سُخف و كذب و باطل، فينبغي أن يذمّ الكلام كلّه، و أن يفضّل الخرس على النّطق، و العيّ على البيان**"[5]. فهو يرى أنّ ما في الكلام المنثور من الكذب و السخف يفوق ما في الشعر، لأنّ المنثور أكثر والشعراء معدودون. كما يرى كالجاحظ، أنّ للهزل فائدة، فـ" **ربّ هزل صار أداة في جدّ، و كلام جرى في باطل ثمّ أُستعين به على حقّ، كما أنّه رُبّ شيء خسيس، تُوصِّل به إلى شريف، بأن ضُرب مثلا فيه، و جُعل مثالا له، كما قال أبو تمام:**

و اللهُ قد ضربَ الأقلَّ لنوره * مثلا من المِشكاة و النِّبراسِ**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 7، 8.

2 – المصدر نفسه، ص 8.

3 – المصدر نفسه ، ص 9.

4 – المصدر نفسه، ص 12.

5 – المصدر نفسه، ص 11.

و على العكس، فربّ كلمة حقّ أُريد بها باطل، فاستُحِقَّ عليها الذمُّ"[1]. و الشعر كغيره من الكلام، منه الحسن و منه القبيح، و عبد القاهر يصرّ على أن لا يرى فيه إلّا الجوانب الإيجابية، لذلك تتعدّد وظائفه عنده، فمنها ما هو وجداني عاطفي، ومنها ما هو عقائدي ديني، ومنها ما هو أخلاقي تعليمي، ومنها ما هو اجتماعي. يرى: **"فيه الحقّ و الصّدق و الحكمة و فصل الخطاب، و أن كان مَجْنى ثمَر العقول و الألباب. و مجتمع فِرق الآداب، و الذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، و أفادهم الفوائد الجليلة، و ترسَّل بين الماضي و الغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، و يؤدّي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد"**[2]. و ذكر أنّ الرسول – صلى الله عليه و سلم– أمر بقول الشعر و سماعه ، و استرسل في ذكر الأحاديث النبوية الشريفة التي تدافع عن الشعر، و المواقف المختلفة التي استحبّ فيها الاستماع إليه[3].

أمّا الحجّتان الأخريان اللتان تذرّعوا بهما لنبذ الشعر، فهما: أخلاق الشعراء، و غنائية الشعر. فردّ عليهم بكل موضوعية أنّه لا يجب **" ذمّ القول من أجل قائله"**[4]، و لا ذمّ الشعر بسبب ما فيه من وزن بحجة أنّه يُتغنّى في الشعر و يُتلهَّى به [5]. بل يرى أنّ الأوزان و الأسجاع يُعتمد عليها في الخطب أيضا، و يضرب في ذلك مثلا بما كان يفعل الجاحظ في أوائل كتبه. و الغاية من ذلك أنّه يستعان بها كي **" تُروى و تُتناقل تناقل الأشعار، و محلّها محلّ النسيب و التشبيب من الشعر الذي هو كأنّه لا يُراد منه إلّا الاحتفال في الصنعة، والدلالة على مقدار شوط القريحة، و الإخبار عن فضل القوة، و الاقتدار على التفنّن في الصفة "**[6]. فدور مثل هذه الخطب دور المقدّمات الغزلية في الشعر، و التي تهدف إلى جلب انتباه المتلقّي قبل الولوج إلى الموضوع الأساسي. و يضرب عبد القاهر مثلا بمقدمة الجاحظ لكتاب الحيوان [7]، و التي أعجب بطريقة نظمها، و اختياره لمفرداته بكيفية يجمع بها بين الإيقاع الموسيقي و بين الاتّفاق و الانسجام في معانيها، فلم يدعها **"لنصرة السجع و طلب الوزن، أولاد علَّة "**[8]. لأنّ الجاحظ لم يهتمّ فيها بجمال اللغة فقط، بل جمع ذلك مع دقّة و صحّة المعاني.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 14، 15.

2 – المصدر نفسه، ص 15.

3 – المصدر نفسه، ص 17، 27.

4 – المصدر نفسه، ص 27، 28.

5 – المصدر نفسه، ص 24.

6 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص9، 10.

7 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 3. و من شدّة إعجاب عبد القاهر بهذه الخطبة ردّدها في كتابه: دلائل الإعجاز، ص 97.

8 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 10.

لكن على الرغم ممّا للوزن من قيمة إلّا أنّه عند دفاعه عن إعجاز القرآن، ينكر أن يكون مبدأ أساسيّا في الشعر، و في الكلام عامّة. قال: " **فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، و لا به كان كلامٌ خيرا من كلام** "[1]. و ينفي أن يكون إعجاز القرآن بسببه: " **لأنّ الوزن ليس هو من الفصاحة و البلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما، لكان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة و البلاغة** "[2]. لذلك فإنّ جودة الشعر لا تقاس بوزنه، كما لاحظ أنّ الوزن ليس وحده ما يميّز الشعر عن النثر، بل طريقة نظمه هي التي ترفعه عن الكلام العادي.

كما أنّ من المعاني النثرية أيضا ما يُبلغ بها غاية الجودة حتّى لا يُستطاع مثلها، و من ذلك ما نجده في كلام البلغاء و رسائلهم[3].

و لقد كان عبد القاهر تطبيقيا أكثر منه منظّرا، حيث اختار من الشعر العربي أروعه ليستدلّ على قيمته، و من الأبيات التي أعجبته و استشهد بها على أحكامه النقدية و قواعده البلاغية، قول أبي تمام:

إليكَ أَرَحْنا عازِبَ الشعرِ بعد ما * تمهَّلَ في روضِ المعاني العجائبِ**
غرائبُ لاقتْ في فنائكَ أُنْسَها * من المجدِ فَهْيَ الآن غيرُ غَرائبِ**
ولو كان يَفنَى الشعرُ أفناهُ ما قَرَتْ* حِياضُكَ منه في السّنينِ الذَّوائبِ**
ولكنّه صَوْبُ العقولِ، إذا انجلتْ * سحائبُ منه أُعْقِبَتْ بسحائبِ** [4]

كما أعجب بقول البحتري:

ألستُ المُوالي فيك نظم قصائدٍ * هي الأنجُمُ اقتادتْ مع الليلِ أَنْجُمَا**
ثناءٌ كأنّ الروضَ منه مُنوَّرًا * ضُحًى، و كأنّ الوشيَ منه مُنَمْنَمَا**[5]

فقد أعاد عبد القاهر الاعتبار للشعر، و نادى بضرورة مدارسته و العلم بطرائق تعبيره، لمعرفة العلل التي كان بها التباين في الفضل. مثلما رفع من قيمة الإعراب لأنّ به تعرف المعاني المغلقة، و بها يكشف عن الفروق الدقيقة بين المعاني.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 474.
2 – المصدر نفسه، ص الصفحة نفسها.
3 – عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 604.
4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 516.
5 – المصدر نفسه، ص 516.

II. المبحث الثاني: خصائص اللغة الشعرية

أ - أرسطو:

وسيلة الشعر الأساسية التي يحاكي بها هي اللغة، و ذلك على الرغم من أنّ الشعر المسرحي محاكاة للأفعال، و عن طريق أناس يفعلون، و أنّه إلى جانب اللغة ، يستعين بالوزن و الإيقاع[1]. و لقد امتدح أرسطو يوريبيديس و جمال لغته في مسرحياته، و إن كانت قريبة من الملهاة لما فيها من سخرية [2]. و أشاد بأسلوبه السهل، **" لأنه أوّل من استخدم أسلوبا سهلا تكثر فيه الكلمات العادية و لكنّها رتّبت ترتيبا يسمو بها إلى ذروة البلاغة** "[3]. كما ذكر أنّ شاعره المفضّل "هوميروس" قد برع في فخامة الديباجة الشعرية [4]. لكنّ أرسطو يفضّل تفوّق الخرافة على الأخلاق والعبارة، و الدليل على ذلك في نظره، **" هو أنّ الشعراء الناشئين يمهرون في العبارة و الأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن جلّ الشعراء الأقدمين** "[5]. و في هذا الصدد، يشبّه الشعر بالرسم: **" فلو أنّ رسّاما أفاض في التلوين بأجمل الألوان و لكن بغير خطّة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة و جمالا من رسّام يرسم صورة تخطيطية** "[6]. بهذا التشبيه الصائب نفى أن ترجع المزيّة في جودة الشعر إلى الشكل وحده. فهو لا يحتفي باللغة بقدر ما يحتفي بالحبكة و تعميق الصراع و التناسب بين الأجزاء، حيث يرى أنّ الشاعر **"صانع حكايات أكثر منه صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة، و هو إنّما يحاكي أفعالا** "[7]. لكنّنا يجب أن نأخذ بالاعتبار أنّ الشعر اليوناني أنواع، و إن كان الكلام السابق ينطبق على الشعر المسرحي، فالأمر لا بدّ و أن يكون مختلفا بالنسبة للأنواع الأخرى التي تعتمد على اللغة وحدها كمادة لها.

و موضوع اللغة، و إن تطرّق له أرسطو في بعض فصول كتاب فنّ الشعر، إلّا أنّه فصل فيه في كتبه الأخرى كالخطابة، و العبارة، و المقولات.

تناول في الفصل التاسع عشر من فنّ الشعر، ثنائية الفكر و اللغة، فرأى أنّ عنصر الفكر ضروري لأنّ به تحاول الشخصيات إثبات صحّة رأي ما، أو التعبير عن واقع محسوس، لذلك فهو يندرج ضمن فنّ الخطابة [8]، و من ذلك: **" البرهنة، و التفنيد، و إثارة الانفعالات مثل الرحمة**

---

1 - في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4، 5.

2 - المصدر نفسه، ص 134.

3 - ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص32، 33.

4 - في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 14.

5 - المصدر نفسه، ص 21.

6 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

7 - المصدر نفسه، ص 28.

8 - كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل: متى بن يونس، ص 124.

والخوف و الغضب و ما شابه ذلك، و أيضا التعظيم و التحقير "[1]. و هي في نظره، معانٍ لا يُعبَّر عنها بالتعبير اللفظي. و ترجع هذه الأولوية التي يمنحها للفكر في مجال الخطابة إلى الغاية الإقناعية لهذا الفنّ، لذلك يحيل إلى كتاب الخطابة حيث فصل أيضا في طريقة الإلقاء و الجانب الصوتي للغة، و ما لذلك من علاقة بتلك الغاية. " **ذلك أنّ هذا هو من شأن تلك الصناعة و ممّا يخصّها. و الأشياء التي في الذهن قد يجب أن ترتّب و تعدّ تحت القول**"[2]. يقصد أنّ معالجة هذه القضايا من شأن صناعة البلاغة.

و في مفتتح كتابه "العبارة" فصل أيضا في القول و الفكر، إذ يقول: "**إنّ ما يخرج بالصوت دال على الآثار التي في النفس**، (...) و **الأشياء التي آثار النفس أمثلة لها – و هي المعاني– توجد أيضا واحدة للجميع**"[3]. أي أنّ المعاني لا تتفاضل، إنّما يعرفها الجميع ، ما يعني أنّ المزيّة للفظ. و في كتاب "المقولات (الألفاظ) العشر" بحث في اللغة وتحديد معاني الألفاظ. و هذه المقولات موضوعات تعبّر عن البنى الذهنية مثل: التقابل والتضاد، والتقديم و التأخير، والمعية والتتالي، والحركة والسكون[4].

أمّا فيما يخصّ ضروب القول، "**مثل أن نعرف ما هو الأمر و ما هو الرجاء، و القصص، و التهديد (التحذير)، و الاستفهام، و الجواب و كلّ ما يدخل في هذا الباب** "[5]، فذكرها في كتاب فنّ الشعر، و قال إنّها من شأن الممثِّل، لأنّ ذلك يتعلّق بتنغيم الصوت، و هو من شأن علم آخر غير فنّ الشعر. فإذن من الخطأ لوم الشاعر على ذلك مثلما فعل فروتاغوراس حين لام هوميروس "**بأنّه ساق العبارة في صيغة الأمر و هو يعتقد أنّه رجاء** "[6]، و ذلك في تضرّعه للآلهة في مقدّمة الإلياذة.

و في الفصلين: العشرين و الواحد و العشرين[7] من الكتاب نفسه، تناول بالبحث والتحليل لغة الشعر وأوصافها، بدءا بأجزاء القول النحوية. فهي دراسة لقواعد النحو و علم اللغة. يبدؤها بتحديد مكوّنات العبارة و هي: الحرف الهجائي، والمقطع الصوتي، والرباط، والأداة، والاسم، والفعل، والتصريف، والقول. و بعد الفصل في الأصوات و مخارجها، و في الأجزاء الأخرى للعبارة، يحدّد

---

1 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 54.

2 – كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل: متى بن يونس، ص 125.

3 – عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، كتاب العبارة، ص 99.

4 – المصدر نفسه، ج1، كتاب المقولات، ص33– 76.

5 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي ، ص 54.

6 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

7 – المصدر نفسه، ص 55 و ما بعدها.

أنواع الاسم و هي: إمّا بسيطة، أو مركّبة، أو مجاز. و يلي ذلك، التعريف ببعض الأشكال البلاغية كالمجاز و التمثيل.

و الاسم المضاعف* هو الاسم المتكوّن من جزأين أو أكثر، و قد يتعدّى أربعة أجزاء. و لقد اعتاد أيسخولوس على استخدام كلمات مركّبة ذات طول ملحوظ، بل و صكّ كلمات من أكثر من كلمة واحدة، ممّا جعل أشعاره تبدو ثقيلة الوزن على آذان المستمعين [1]. و هذا ما يقصده أرسطو بالتركيب و ليس التأليف في الجمل. **" و كل اسم هو إمّا شائع، أو غريب، أو مجازي، أو حلية، أو مخترع، أو مطوّل، أو موجز، أو معدّل"**[2]. و بعد هذا التقسيم المنطقي للأسماء، يشرح المقصود من كلّ قسم: فالشائع هو المبتذل الذي يستعمله الجميع، أمّا الغريب فهو ما يستعمله أهل بلد آخر، و الغريب ليس غريبا مطلقا، لأنّ ما هو كذلك لدى قوم هو شائع لدى آخرين. أمّا المجاز فهو **"نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر: و النقل يتمّ إمّا من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل "**[3]. و مثال القسم الأوّل قولنا: **" هنا توقّفت سفينتي"** لأنّ الإرساء ضرب من التوقّف. و القسم الثاني كقولنا: **" أجل، لقد قام أودوسوس بآلاف الأعمال المجيدة"**، لأنّ "آلاف" معناها "كثير". و القسم الثالث مثل: **" انتزع الحياة بسيف من نحاس"**، و هو يدلّ على القتل.

أمّا التمثيل فيضرب له مثلا بلستعارة مزدوجة، و هي تحوي أربعة حدود متناسبة مثنى مثنى، كحال الجام(الكأس) عند ديونيسوس**، و حال الترس(الدرع) عند أريس إله الحرب، و يأتي الشاعر فينسب الأوّل إلى الرابع، و الثالث إلى الثاني، فيقول: كأس أريس، و ترس ديونيسوس. و ذلك لأنّ **"حال الجام عند ديونيسوس شبيه بحال الترس عند أريس "**، بل و حتّى إنّه يمكن أن ننسب الترس للخمر، فنقول بدل "كأس أريس": "كأس بلا خمر". ومن أمثلة ذلك أيضا: أن يقال للشيخوخة عشيّة العمر والحياة، و للعشيّة شيخوخة النهار، أو كما قال انفاذقليس للشيخوخة: "عشيّة الحياة" أو

---

*- يقابل ذلك في اللغة العربية أسماء مركّبة مثل: هندوأوروبية، و أفروأسياوية، و كلمات منحوتة مثل: الحمدلة و البسملة.

1 - عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 60.

2 - في الشّعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 58. و هي في ترجمة متى بن يونس: "إمّا حقيقي، و إمّا لسان، و إمّا متأدٍّ، و إمّا زينة، و إمّا معمول، أو مفعول، أو مفارق، أو متغيّر". ص 129.

3 - في الشّعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 58.

** - ديونيسوس إله في الأساطير اليونانية، علّم الناس أصول الزراعة، ولا سيما زراعة العنب، لذلك ارتبط اسمه بالخمر. و يتكرّر هذا المثل في كتاب الخطابة بصيغة مختلفة لعلّها تعود لاختلاف الترجمات، حيث يقول: "تكون تلك الأشياء، وإن اختلفت، متساوية في العكس، كما أنّا إذا قلنا: ذو الكأس، فإنا نعني المشترى، و إذا قلنا: ذو الترس فإنما نعني المريخ". أرسطاطاليس الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 197.

"غروب العمر". و من التمثيل ما يعبّر عن النسبة، كتسمية نثر الحب "بذرا"، أو القول عن أشعّة الشمس أنّها: "تبذر نورا إلهيا" [1]. و هكذا يجمع أرسطو كلّ ما يخرج عن الاستعمال العادي للغة تحت اسم "المجاز".

أمّا الاسم المخترع فيقصد به الاسم الذي لم يسبق لأحد استعماله في ذلك المعنى، بل جاء به الشاعر من عنده. و من الأسماء التي خضعت للتغيير، نجد أيضا: المطوّل، والموجز، والمعدّل. و هي ما يوغل في مدّ حرف صائت فيه، أو ما زيد فيه مقطع، أو ما اقتطع منه شيء. و تستعمل في الشعر كالضرورات الشعرية عند العرب.

و كانت الآداب اليونانية قبل أرسطو قد عرفت عصرها الذهبي الذي تميّزت فيه بأسلوب رفيع المستوى، خاصة مع ايسخيلوس الذي عُرف أسلوبه **"بالجلال و الجزالة و البعد عن البساطة و الوضوح (...) و هذه الخاصية هي الأساس الذي بني عليه كلّ ما وجّه إليه من نقد في قصة الضفادع لأرستوفانيس. و الذوق الأتيكي لا يرضى عن الغموض أو التعقيد، و لكنّه يطالب بالدقّة في استعمال الألفاظ و الوضوح في التعبيرات و البساطة في التراكيب"**[2]. و لمّا جاء أرسطو ردّ على النقّاد الذين يتشدّدون على الشعراء، ففرّق بين لغة الشعر و لغة التخاطب، و دافع عن الشعراء حيث رأى أنّ جودة اللغة في تميّزها، و أنّه من حقّهم الابتعاد عن اللغة الشائعة باستعمال الألفاظ الغريبة، و الكلمات المخترعة، و المجاز ، و ضروب التمثيل. إلّا أنّ اللغة التي تتألّف كلّها من مثل هذه الكلمات، تصبح مبهمة، و ملغّزة، لذلك يشترط الوضوح: **" فلغة الشعر لا هي غريبة مستغلقة، و لا هي مبتذلة دارجة"**[3]. لأنّ القول إذا تألّف كلّه من المجاز يصبح ألغازا، و إذا تألّف كلّه من الغريب يصبح أعجميّا [4]. ما يعني أنّ كلمات اللغة اليومية هي التي تمنح لغة الشعر وضوحها، كما أنّها هي التي تمنح المجاز قيمته. و أعظم أثرا من هذا و ذاك: **" التطويلات والإيجازات و التغييرات في الأسماء "**[5]، فلا هي مبتذلة و لا مبهمة. و بالتالي فهي تحقّق الوضوح، و في الوقت نفسه تجنّب الابتذال. أمّا الإفراط فيرى أنّه منبوذ، إذ **" لا بدّ من الاعتدال في كلّ قسم من أقسام القول "**[6]، لأنّ الإفراط في استعمال هذه الرخص اللغوية يحيد بالكلام عن الهدف،

---

1 – كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل: متى بن يونس، ص 130، 131. و تر: عبد الرحمن بدوي، ص 59.

2 – ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: محمد سليم سالم، مقدمة المحقق، ص25.

3 – في الشّعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 61.

4 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 – المصدر نفسه، 62.

6 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها. و نقل: متى بن يونس، ص 189.

و يحدث أثرا مضحكا. و كذلك رأى في كتاب الخطابة، حيث رفض التزيين و الزخرفة في غير الشعر، و رأى أنّ الإفراط في ذلك أمر مضحك[1].

بيّن أرسطو أنّ المجاز ضرب من ضروب الإبداع والموهبة، حيث قال عن البراعة في المجازات إنّها: **"ليست ممّا نتلقّاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأنّ الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه "**[2]. فالاستعارة تنشأ أكثر عن طبع منه عن صنعة، و تنشأ عن إدراك التشابه بين شيئين يبدوان متباعدين. و هذه القدرة على رؤية التشابه يقصّرها أرسطو على فئة معينة دون غالبية البشر، مشيرا إلى أنّه لا يمكن استفادتها من الغير. و لقد كانت كلّ نماذجه من الإلياذة[3].

و يشترط في الاستعارة في الشعر، أن تأتي في الأجزاء الراكدة التي تخلو من الفعل و من عنصري الأخلاق والفكر، لأنّ براعة العبارة قد تخفي تلك المعاني[4]. كما يدعو إلى عدم الحكم على الكلام دون أخذ السياق الذي قيل فيه بالاعتبار، لأنّ السياق هو الذي يحدّد قيمة الاستعارة[5].

ثمّ يخصّص لكلّ نوع من الشعر نوع التغيير الذي يلائمه أكثر من غيره، فيرى أنّ: **"الأسماء المضاعفة تلائم خصوصا الديثرمبوس، و الأسماء الغريبة تناسب أشعار البطولة، و المجازات تلائم الأوزان الإيامبية، كذلك نستطيع في أشعار البطولة أن نستعين بكلّ التعبيرات التي نتحدّث عنها، أمّا في الأوزان الإيامبية فإنّنا لمّا كنّا نحاكي فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع، فإنّه لا تلائمها إلّا الأسماء التي يمكن استعمالها في لغة التخاطب، أعني الأسماء الشائعة و المجازات و المحسّنات"**[6]. فكل أنواع المجاز تصلح لشعر الملاحم، أمّا التراجيديا فهي أشدّ وضوحا.

كما أنّ لكل نوع خطابي أسلوبا خاصا يليق به، ثمّ إنّ " **أسلوب الكتابة أدقّ، و أسلوب الحديث أشدُّ حركة و تنازعا. و هذا النوع الأخير يتضمّن ضربين: أحدهما يعبّر عن الأخلاق، و الآخر عن الانفعالات، و هذا هو السبب في أن الممثّلين يسعون وراء الانفعالات. و الشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة "**[7]. فمن أساليب الحديث مثلا: حذف أدوات

1- أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 185.

2 - في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 64.

3 - المصدر نفسه، ينظر: هوامش ص 73، 74، 75.

4 - المصدر نفسه، ص 71.

5 - المصدر نفسه، ص 73، 74.

6 - المصدر نفسه، ص 64.

7- أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 225.

الوصل و كثرة تكرار الكلمة الواحدة، لكنّ في الأقوال المكتوبة كلاهما معيب. و حذف أدوات الوصل في الخطاب الشفهي يجزّئ الكلام فيُشعر بالكثرة، و مثال ذلك قول هوميروس:

و كذلك نيريوس الذي من سوما

نيريوس ابن أجلايا

نيريوس الرائع الجمال

فكثرة ترديد اسم نيريوس يجعلنا نشعر أنّه قال عنه الكثير، الأمر الذي خلّد اسمه مع أنّه لم يذكره إلّا في هذا الموضع[1].

و لقد وجد أرسطو أن دراسة الأسلوب لم تكن تستحوذ على الاهتمام في العصور الأولى حيث كانت تعتبر غير جديرة بالاهتمام، و أنّ الشعراء هم أوّل من اهتموا بتطويره، خاصة شعراء التراجيديا، فأصبح بفضلهم أسلوب الشعر لا يتّفق مع أسلوب النثر [2]، و ذلك أنّ أسلوب الشعر قد **"يستعمل الكلمة مكان الاسم، فلا يقول: الدائرة، و لكن: السطح المتساوي من تلقاء الوسط. و أمّا الإيجاز فضدّ ذلك، أعنى أن يضع الاسم بدل الكلمة. و كذلك إن كان الشيء قبيحا أو غير جميل: فإنّه إن كان قبيحا في الصفة فينبغي أن يستعمل الاسم. فإن كان قبيح الاسم: أن يذكر الصفة فيوضّح عن الشيء بالتغيير، على أن يتنكّب الكلام الفيوئطي في تلك الموضوعات . و وسيلة أخرى هي الإكثار من استعمال الجمع مكان المفرد كما هو صنيع الفيوئطي ين"**[3]. فعن طريق استخدام مثل هذه النعوت، و وسائل الإطناب، و الإيجاز بحذف حروف العطف، يتّصف الخطاب بنوع من الوقار و السموّ.

و كان العصر الذي عاش فيه أرسطو، أي القرن الرابع قبل الميلاد، قد عُرف بالجمود، لذلك اتّهم النقّاد أدباءه لأنّهم لم يبتكروا جديدا، بل عادوا إلى التراث المجيد فتناولوه بالدراسة و البحث والتعليق، كما اهتمّوا بالدقة في التعبير، و تفنّنوا في اختيار الألفاظ النادرة و حشوها في أشعارهم دون مبرّر[4]. و من الذين تمّ تقليدهم: هوميروس. لكن رغم محاولتهم تلك إلّا أنهم لم يبلغوا ما وُهب من عبقرية فذّة و خيال خصب، حيث وصف نقّاد اليونان تلك الأعمال بالركاكة و الضعف و اعتبروها تقليدا سقيما للأشعار الهوميرية في أسلوبها[5]. **"فلغة هومروس الرصينة و أسلوبه الذي يمتاز بالمرونة و براعته في استعمال الوزن السداسي و استخدامه لبعض الصفات التي فرضها**

---

1 – أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 226، 227.

2 – عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 165.

3 – أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 200، 201.

4 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 31.

5 – المرجع نفسه، 52، 53.

على الأدباء من بعده، كلّ ذلك يحملنا على الاعتقاد بأنّ الأشعار الهوميرية لم تكن إلّا صورة نهائية لما بلغت الملاحم اليونانية من إتقا ن"[1]. لذا امتدحه أرسطو و عدّ ملاحمه بمثابة النموذج الأمثل.

و في المقالة الثالثة من كتاب الخطابة، يخبر نا عن جبلة الألفاظ و النظام، و التأليف [2]. حيث يرى أنّ حسن الألفاظ منه **"ما يكون في الجرس، و منه ما يكون في المعنى، و كذلك القول أيضا في قبحه"**[3]. ما يعني أنّ حسن الألفاظ أو قبحها لا يرجع إليها لذاتها، إنّما تتفاضل من ناحيتين: من ناحية المعنى، و من الناحية الصوتية كالثقل و تقارب مخارج الحروف و غيرها.

و يقول عن جمال الأسلوب: **" إنّ فضيلة المقال أن يكون بالتغيير، لأنّ الكلمة رسم ما، فإن لو توضّح شيئا فإنّها لا تعمل عملها إلّا أن تكون لا حقيرة دنيئة و لا مجاوزة للقدر الذي يستوجب، لكي تكون جميلة "**[4]. هذا عن الكلام عامة، أمّا عن اللغة الشعرية، فإنّه يتطلّب **"أن تكون كلاما ليس بالحقير، و لكن جميل. و أمّا الأسماء و الكلم فإن المستولية منها قد تجعل المقالة محقّقة، و لكن لا ينبغي أن تكون حقيرة، بل نفيسة. و أمّا سائر الأسماء الأخر فعلى ما قد لخصنا في "الفيوئطية" فإنّ ما نفعل في اللفظ من التبديل أو التغيير فليحدث لهم بزيادة الهيبة و الحذر. فإنّه قد يعتريهم من المقالة مثل ما الذي يعتريهم من الناس فيما بين الغرباء و أهل المدينة. فقد ينبغي أن نهب اللغة مظهرا غريبا، فإن العجيبات إنّما تكنّ من البعيدات، و ما يحدث العجب يحدث اللذة "**[5]. هكذا يميّز أرسطو لغة الشعر عن لغة النثر على الرغم ممّا لهما من خصائص مشتركة. حيث أنّ الشاعر يتمتّع بحرّية أكثر تسمح له بالانزياح عن اللغة العادية لأنّ الغاية من عمله إحداث التعجيب الذي يؤدّي بدوره إلى اللذّة و المتعة، بينما يُلزم الناثر توخّي الحذر للحفاظ على الترتيب المنطقي للأسلوب، و تفادي الالتباس فيه، و أن يكون كلامه بالأسماء الشائعة، و تجنّب الوهم على الأضداد، لأنّ " **هذا النحو من القول يجرى في الفيوئطية"**[6]. و طالبه بالتقليل من استعمال اللغات و الأسماء المضاعفة، لأنّها إن كان دورها أن **"تبدّل الجميل إلى الذي هو أعظم أو أفخم ، فإنّ الكلام المُرسل فتصلح له المستولية و الأهلية**

---

1 – محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 39.

2 – أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، هامش 1، ص 182.

3 – المصدر نفسه، ص 190.

4 – المصدر نفسه، ص 186.

5 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6 – المصدر نفسه، ص 194.

و التغيُّرات فقط"[1]. و يقصد بالمستولية و الأهلية الكلمات العادية و المستعملة بمعانيها المعجمية. أمّا التغيرات فيقصد بها المجاز، وهو مستحبّ في النثر أيضا بمقدار معلوم، لكنّ الغريب والأسماء المركّبة و التحويرات المختلفة التي تخضع لها الكلمة تبقى من خواص الشعر. و هنا يحيل إلى كتاب الشعر، فيقول عن التغييرات في الكلام: **"قد أتينا عليه في قولنا في الفيوئطية"**[2].

و بخصوص الاستعارة يرى أنّها قائمة على علاقة المشابهة بين طرفين، ولهذا لا يعتبر الاختلاف بينها و بين التشبيه اختلافا كبيرا، وإنّما يكمن فقط في حضور الأداة في التشبيه وغيابها في الاستعارة، ممّا يجعل من هذه الأخيرة تشبيها محذوف الأداة. و لقد ذكر ثلاثة أنواع من الاستعارة هي: الاستعارة الجمهورية، والاستعارة الشعرية، والاستعارة الحجاجية. فالاستعارة الجمهورية متداولة بين الجمهور نتيجة كثرة الاستعمال حتّى أصبحت مبتذلة لا تتعدّى التبليغ إلى التأثير، و الاستعارة الحجاجية خاصة بالخطيب و تهدف إلى إحداث تغيير في موقف المتلقّي، أمّا الاستعارة الشعرية فغايتها التأثير بإحداث التعجيب و اللذة.

و من المجازات ما يرجعه للفظ، و منها ما يرجعه للمعنى، و الأولى منها: الأسماء المضعّفة، ومنها الألسن و اللغات (الغريب)، أمّا الثانية فهي كاستعمال الأوصاف المطولات أو المتعددات أو اللازمنيات [*]. و بعضها لا تحسن البتة في الكلام المنثور، و البعض الآخر يُعتاد عليها لأنّها شعرية، و لأنها **"تعدّل في المتعوّد و تجعله يبدو غريبا، لكنّه ينبغي أن يتوخّى القصد في ذلك. فأمّا استعمال المتّصلة و الكثرة فإنّما شرّ الكلام بلا استعداد "**[3]. فالزيادة في الألفاظ الشعرية لا تلائم النثر، بل تهب الأسلوب برودة و سخرية، و تؤدّي إلى الغموض و الهذر. والألفاظ المضعّفة تصلح لوزن الديثورامبو، لأنها مبسطة أو ممدودة، أمّا الألسنة أو اللغات فيراها أنسب للملاحم، أمّا التغيير فيليق و يصلح في الوزن الذي يسمّى إيامبو، و هو المستعمل في المسرح[4]. و قد يكون من التغييرات أيضا ما يضحك، و يستعمل في صناعة الكوميديات [5]. قال: **"ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير (المجاز) وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلّما ازداد علما، وكلّما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقّعه، و كأنّ النفس تقول: هذا حق! وأنا التي أخطأت. و اللطيف الرشيق من الأمثال ما يوحي بمعنى أكثر ممّا**

---

1 – أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 187.

2 – المصدر نفسه، ص 188.

* – أي التي في غير أوانها و محلها. المصدر نفسه، هامش 5، ص 193.

3 – المصدر نفسه، ص 192، 193.

4 – المصدر نفسه، ص 194.

5 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يتضمنه اللفظ"[1]. فالمجازات والتشبيهات تؤخذ من موضوعات متشابهة، ولكنّ تشابهها لا يتّضح كل الوضوح بل يجب أن يحتاج فيها المرء إلى الفطنة كي يدرك التشابه بين الأشياء المتباعدة، لأنّ إدراك علاقة التشابه تلك بعد التفكير يجعله يلتذّ أكثر بها، بينما الابتذال و البساطة يجعلانه يمرّ عليها مرور الكرام.

و من نماذج التغيير التي ذكرها، قول هوميروس في الإلياذة: " **إنّ الشيخوخة فعلت الخيرات"**[2]. أمّا المُثُل الذي يستعملها الفيوئطيون فالمستحبّ فيها هو الالتذاذ بإطالة الفكر للفهم و التأويل، فذلك أفضل من أن يكون معروفا من ساعته، لأنّها إن كانت مكشوفة بيّنة لكل أحد، تصبح سخيفة[3]. و كذلك الأمر في الألغاز، حيث يمكن أن نستخرج منها مجازات موافقة، " **لأن المجازات إن هي إلّا ألغاز مقنّعة، وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى. فقد ينبغي أن يكون المجاز منتزعا من الأمور الجميلة"**[4]. أي أنّه اعتبرها مجازات ترتبط بالمعنى و تحتاج إلى التأويل لتثير دهشة المتلقي بعد أن يطيل فيها النظر و التأمل لإدراك العلاقات بين أجزاء الكلام في النص. و في مقابل ذلك ذكر مختلف المحسنات التي **"تضع الشيء نصب الأعين"**[5].

و يعقد أرسطو موازنة بين التغييرات والمجازات من جهة وبين الاستعارة التمثيلية من جهة أخرى، لأنّ كلّا منهما تتشكّل من المشبه والمشبه به، فيقول: "**أمّا الصور فكما قلنا من قبل إنّها تغييرات (مجازات) مموقة جدا. وتتألف دائما من حدّين، مثل الاستعارة التمثيلية. فمثلا حينما نقول: الدرع كأس الإله آرس (المريخ) والقوس قيثارة بغير أوتار. وفي هذا نستخدم تغييرا ليس بسيطا، أمّا إذا قلنا: القوس قيثارة، أو: الدرع كأس، فهنا تغيير بسيط. ومن نوع هذه الصور تشبيه عازف الناي بقرد، وتشبيه ضعيف النظر بمصباح مبتل الذّبالة، إذ في كليهما انقباض للملامح (...) والأمثال هي الأخرى تغييرات(...) و صيغ المبالغة الأشدّ إمتاعا هي الأخرى**

---

1 – أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 220.

2– المصدر نفسه، ص213. وذكر هذا المثال ابن سينا في: الشفاء، من المنطق، ص228. و ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص291. و ابن عميرات، التنبيهات، ص 56، 57. والجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 311. و هذه الترجمة القديمة هي التي اعتمدوا عليها، لأنّ هذا المثال غير موجود بهذه الصيغة في الترجمات الأخرى، بل جاء في ترجمة عبد الرحمن بدوي أنّ هوميروس استعار القصبة للشيخوخة في فقدان نظارتها وحيويّتها كالزرع بعد حصاده. كذلك جاء في الترجمة الفرنسية لـ"دوفور" و "دارفيل" في الأوديسا(214 14). عباس أرحيلة، التأثير الأرسطي من خلال كتاب التنبيهات مجلة المناهل، المغرب، ع54، س22، مارس 1997، ص 279– 291.

3 – أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 214.

4 – المصدر نفسه، ص190.

5 – المصدر نفسه، 214 .

تغييرات (مجازات)"[1]. و يقصد المبالغة في المعنى، كاستعمال التشبيهات الخالية من الأداة. أمّا التمثيل الذي يعدّ سمة مميزة للكلام الشعري، فإنّه دعا إلى التقليل من استعماله في الخطابة إذ يقول: **"و ما أنفع المثال في الكلام أيضا! ولكن ينبغي أن نُقِلّ استعماله لأنّه من الفيوئطى** "[2]. و يكثر من الأمثلة على ذلك. ثمّ يفرّق بين الصورة (المثال) و المجاز (التغيير)، لأنّه وجد أنّهما يختلفان قليلا: **"فيقول القائل في أخيلوس إنّه وثب وثبة أسد هو تغيير، فمن أجل أنّهما جميعا كانا شديدين سمّي أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا"**[3]. فالتغيير أقرب و أحضر.

و يذكر قيمة التورية في الشعر، و يعرّفها بأنّها الكلمة التي " **تدلّ، لا على ما يبدو في الظاهر منها، بل على كلمة في صورتها المُغَيّرة** "[4]. كما تحدّث عن الاشتراك اللفظي و تفاوت المعاني، ممثّلا بالأقوال التالية:

لئن كنت غريبا، فلا تكن غريبا أكثر مما يجب.

أو: **لا تكن غريبا.**

أو: **لا يليق بالغريب أن يكون غريبا أكثر مما يجب.**

فالكلمة هنا أخذت بمعاني مختلفة، و يشير إلى هذه الحيلة نفسها في قول الشاعر أنكسدريدس:

ما أجمل الموت قبل ارتكاب ما يستحق الموت!

و هذا كقولنا: **ما أجلّ أن يموت المرء دون أن يستحقّ الموت.**

أو: **من الجدير أن يموت المرء و هو بالموت غير جدير.**

أو: **من الجدير أن يموت المرء دون ارتكاب ما يجعله بالموت جديرا.**

فالعبارة **"كلّما كانت أوجز كانت أشّد تقابلا و ألذّ وقعا. و السبب في هذا أنّ التقابل يزيد من فهم الفكرة، والإيجاز يجعلنا أسرع في الفهم"**[5]. و يرى أنّ من أروع ما يمكن قوله حول المعنى السابق:

الموت الجدير بالتمجيد موت من بالموت غير جدير.

فهي عبارة تحقّق شرط الإيجاز و كثافة المعاني. لأنّه يرى أنّه **"كلّما تضمّنت العبارة معاني ازدادت روعة"**[6]، مثل أن تجمع بين الاستعارة والطباق و الفعل.

---

1 – أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 223، 224.

2 – المصدر نفسه، ص 194– 195.

3 – المصدر نفسه، ص 195، 196.

4 – المصدر نفسه، ص 221.

5 – المصدر نفسه، ص 222.

6 – المصدر نفسه، ص 223.

و هكذا أسهب أرسطو في موضوع المجاز وضروبه المختلفة، خاصّة في كتاب الخطابة، جاعلا التغيير يشمل عددا كبيرا من الوجوه البلاغية مثل: الكناية، والمجاز المرسل، والتشبيه، والمبالغة، والتمثيل، والتعريض، والسخرية، و الطباق، والألغاز، والمثل، وغيرها. كما ذكر دورها في السموّ باللغة الشعرية الإبداعية عن اللغة العادية المعبّرة عن الحقيقة، و عن الوصف اللغوي المباشر، لأنّه أدرك أنّ المجاز يشكّل طاقة متجدّدة يلجأ إليها الشاعر ليسحر بها ال جمهور دونما أن يتّهم بالإفراط.

ب – الجاحظ:

كان الجاحظ عالما من علماء الكلام المعتزلة، بل و رئيس فرقة كلامية سمّيت باسمه (الجاحظية)، لذلك اهتمّ باللغة من كلّ جوانبها، و ذلك نظرا لما كان للكلمات من سلطة في الجدل و المناظرات و الخطابة. فالكلام لدى الجاحظ صناعة لها "**فضيلة على كل صناعة، و مزيّة على كل أدب. و لذلك جعلوا الكلام عيارا على كل نظر، و زماما على كلّ قياس. و إنّما جعلوا له الأمور، و خصّوه بالفضيلة لحاجة كل عالم إليه، و عدم استغنائه عنه** "[1]. و مؤلّفات الجاحظ لم تكن نقدية خالصة، و بالتالي لم يكن الشعر موضوعه الوحيد، الأمر الذي أدّى إلى تداخل مباحثه بين الشعر و الخطابة خاصّة، لذلك فإنّه من الضروري عند النظر في أحكامه النقدية، و آرائه النظرية، أخذ سياق الكلام بالاعتبار حتّى لا نتّهمه بالتناقض زورا. ذلك لأنّ لغة الخطابة غير لغة الشعر، فالشعراء ، كما قال الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كانوا دائما " **أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده و مدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب، ويُحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل** "[2]. فبعد ولوج الثقافة اليونانية إلى الساحة النقدية العربية، أخذت صرامة اللغويين في التراجع، خاصّة مع تمرّد الشعراء المحدثين الذين تعدّدت جنسياتهم، و أُجبر النقّاد على إعادة النظر في المسألة، و قد ساعدهم على ذلك الكمّ الهائل من الكتب اليونانية المترجمة. و تعدّ مؤلّفات الجاحظ الموسوعية صدى لما كانت تعجّ به الأجواء من أفكار حول فنّي الخطابة و الشعر، امتزجت فيها الفلسفة والسفسطة بالنقد الأدبي، كما تعرّض لبعض الفنون النثرية الأخرى، كالرسائل، والوصايا، والمواعظ.

---

1 – الجاحظ، الرسائل، في نفي التشبيه، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 285.

2 – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981 ص 143–144.

و من بين القضايا النقدية التي خاض فيها الجاحظ، قضية اللفظ و المعنى التي ، و إن كانت في ظاهرها نقدية بلاغية ، إلّا أنّها في جوهرها فكرية عقدية باعثها الكلام حول قضية الإعجاز، ثمّ انتقلت "**من دائرة المشاكل العقائدية الخاصة بعلم الكلام، إلى مباحث الأدب بوجه عام، و الشعر بوجه خاص**"[1]. و لقد بدا في كلام الجاحظ حول هذه القضية، و كذا في كلام غيره الذي بثّه في ثنايا كتبه، مزيج ممّا أتى به أرسطو في كتاب النفس مع ما أتي به في كتاب الخطابة.

و تطرّق لتناسب الأغراض مع الألفاظ و المعاني، فرأى أنّ "**لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، و لكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، و الخفيف للخفيف، و الجزل للجزل، و الإفصاح في موضع الإفصاح، و الكناية في موضع الكناية، و الاسترسال في موضع الاسترسال**"[2]. حيث يستحيل أن نسوّي بين كلّ أنواع الخطابات والسياقات، فنشترط بصفة مطلقة، الجزالة و الفخامة و الوضوح و الشرف و غيرها من صفات الألفاظ و المعاني، لأنّه " **إذا كان موضع الحديث على أنّه مضحكٌ مُلْهٍ، و داخلٌ في باب المزاح و الطيب** [*]**، فاستعملتَ فيه الإعراب، انقلب عن جهته. و إن كان في لفظه سخفٌ، و أبدلتَ السخافة بالجزالة، صار الحديث الذي وُضِع على أن يَسُرَّ النفوسَ يكْرُبُها، و يأخذ بأكضامها** [**]"[3]. و الجاحظ نفسه كثيرا ما يلجأ إلى الفكاهة و سرد النوادر، و علّل ذلك بغرض دفع الملل عن القارئ[4]، حيث يفضّل نقلها كما هي متداولة في الوسط الشعبي، إذ إنّ استعمال الإعراب في مثل هذه الموضوعات يأتي بنتيجة عكسية. و نقل عن أحد معاصريه قوله: "**ليس في الأرض لفظ يُسقط البتة، و لا معنى يبور حتى لا يصلح لمكان من الأماكن**"[5]، فالألفاظ وضعت حسب الاحتياجات، و هي التي تدلّ على المعاني التي بدورها تفصح عمّا في النفوس.

و لقد كان الجاحظ على وعي بتعدّد مستويات اللغة عند توظيفها، لأنّ " **كلام الناس في طبقات كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات** "[6]. و أدناها لغة العامة التي لا تتعدّى وظيفة الإبلاغ

---

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 314. و ينظر: الجابري، بنية العقل العربي، ص 74.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 39.

* – الطيب: الهزل و الفكاهة.

** – أكضام: جمع كضم، و هو مخرج النفس.

3– المصدر نفسه، ج 3، ص 39.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، 282.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 93 .

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 144.

والإفهام، بينما نجد في القمّة: اللغة الفنيّة ذات الوظيفة الجمالية، و التي تعتمد على " **الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجية الكريمة، وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام لـه ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمّرتها وأصلحتها من الفساد القديم، و فتحت للّسان باب البلاغة ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حِسان المعاني**"[1]. و هكذا حدّد القيم الفنّية التي تجمع بين جودة كلّ من اللفظ و المعنى والتركيب. و إلى جانب كلّ هذه القيم التي يمتلكها المتمكّنون من اللغة عن طبع و بديهة، هناك خواص بنيوية جمالية أخرى للغة هي محصلة جهد الشاعر الذي ينصبّ على الألفاظ.

أوضح الجاحظ أنّ: " **لكل صناعة ألفاظٌ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلّا بعد أن كانت مشاكَلا بينها و بين تلك الصناعة. و قبيحٌ بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلّمين في خُطبة أو رسالة أو مخاطبة العوام و التّجار، أو في مخاطبة أهله و عبده و أمته، أو في حديثه إذا تحدّث أو خبره إذا أخبر. و كذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب و ألفاظ العوام و هو في صناعة الكلام داخلٌ، و لكل مقام مقال، و لكل صناعة شكل** "[2]، فلغة علم الكلام ليست كلغة الخطب أو الرسائل، و مخاطبة العوام ليست كمخاطبة الخاصة. بل و يذهب أبعد من ذلك حيث يرى أنّ لكل أديب معجمه اللغوي الخاص الذي يردّده في كلامه، إذ يقول: "**لكلّ قوم ألفاظٌ حظيتْ عِنْدَهم، و كذلك كلُّ بليغٍ في الأرض وصاحِب كلامٍ منثور، و كلُّ شاعِرٍ في الأرض و صاحِبِ كلامٍ موزون، فلا بدّ من أن يكون قد لَهج و ألف ألفاظا بأعيانها، ليديرها في كلامه و إن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللَّفظ** "[3]. و هذا ما يعرف بالأسلوب، و الفكرة مستمدّة من صحيفة بشر بن المعتمر. و هكذا رفض دخول اللغة العلمية في الشعر، و كذلك اللغة اليومية العادية و ألفاظ الصناعات الأخرى، لأنّ الإفراط في استعمالها يخلّ به.

فموقف الجاحظ المزدوج من الصنعة تفسّره طبيعة الخطاب و الغاية منه. فالكتب مثلا، غايتها الإفهام، لذلك يجب على الأديب مراعاة الاقتصاد في كلامه، فلا " **يهذّبه جدّا، وينقّحه ويصفّيه ويروقه، حتى لا ينطق إلا بلبّ اللبّ، وباللفظ قد حذف فضوله، وأسقط زوائده، حتى عاد خالصا لا شوب فيه، فإنّه إن فعل ذلك، لم يفهم عنه إلّا بأن يجدّد لهم إفهاما مرارا وتكرارا**"[4]. فكلّ ما يحتاج إليه هو الترفّع عن الحشو و الابتذال، دون أن يبالغ في التنميق.

و تتكرّر هذه الفكرة في صدر الجزء السادس من الحيوان، حيث سجّل أنّ " **الألفاظ على**

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج4، ص 24.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 3 ، ص 368، 369.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 366 .

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 90.

أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها. والمعاني المفردة، البائنة بصورها وجهاتها، تحتاج من الألفاظ إلى أقلّ ممّا تحتاج إليه المعاني المشتركة والجهات الملتبسة. (...) و ليس ينبغي أن يسوم اللغات ما ليس في طاقتها، ويسوم النفوس ما ليس في جِبِلَّتها. ولذلك صار يحتاج صاحب كتاب المنطق إلى أن يفسره لِمَنْ طلب مِن قِبَله علم المنطق"[1]. يعني أنّ الألفاظ تبع للمعاني، لكنّه يدرك أنّ النفوس أميل للكلام الموجز و الطرائف و النوادر، و أنّها تستثقل الكلام الطويل و إن كان أنفع. حيث يرى أنّ في كتاب المنطق إيجاز يخلّ بمعانيه، و يُعجز قارئه. ولعلّ ذكره لصاحب المنطق (أرسطو) دليل على اطّلاعه على ما كتبه هذا الأخير في الموضوع نفسه. و لعلّه يقصد كتاب "فنّ الشعر" لأنّه وصف بالإيجاز المفرط كونه جاء على شكل رؤوس أقلام.

أمّا الخطابة فتخضع لمقتضى الحال، حيث يؤخذ بالاعتبار المستوى المعرفي والثقافي للفئة المتوجَّه إليها بالخطاب. و لقد قرّرت صحيفة بشر بن المعتمر(ت 210هـ) بعض القواعد البلاغية التي أصبحت فيما بعد مشتركة بين الشعر و الخطابة. و أوردها الجاحظ في البيان و التبيين [2]، متبعا إيّاها بالشرح والتحليل. تطرّق فيها للموازنة بين المعاني و أقدار المستمعين. **" و بشر بذلك يرسم في دقّة الفكرة اليونانية التي تدعو إلى الملاءمة بين الكلام و أحوال المستمعين و نفسيّاتهم"**[3]. و ممّا جاء فيها ، قوله: **"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين، و بين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، و لكلّ حالة من ذلك مقاما، حتّى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، و يقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"**[4]. كما حذّر فيها من استخدام المشترك من الألفاظ، و من التعقيد في التركيب، حيث قال: **" إيّاك و التوعّر، فإنّ التوعّر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك و يشينُ ألفاظك"**[5]. لكنّه لم يحدّد إن كان كلامه موجّها للخطيب أو للشاعر، لأنّ لغة الشعر هي كسر للمعتاد. و هذه الشروط وجدها الجاحظ متوفّرة لدى الكتّاب لأنّهم **"التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعّرا وحشيّا "**[6]. كما طالب فيها بالمساواة بين الألفاظ

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 8. و ج 2، ص 476. و ج 3، ص، 39. و البيان و التبيين، ج 1، ص 145.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 135.

3 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص45.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 92، 93.

5 – المصدر نفسه، ج1، ص 136.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 137.

والمعاني لأنّه رأى أنّ: **"حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف "**[1]، و ذلك يكون بصواب المعنى و إحراز المنفعة، الأمر الذي لا يتحقّق إلّا بمراعاة مقتضى الحال. و نجد فكرة شبيهة بهذه في الصحيفة الهندية، حيث قالوا بوجوب " **ذكر المبسوط في موضعه، و المحذوف في موضعه، و الموجز و الكناية، و الوحي باللحظ و دلالة الإشارة "**[2]. فلكلّ موقف الأسلوب الذي يلائمه طولا أو قصرا، تصريحا أو إشارة.

و لأنّ الجاحظ ركّز على الخطابة، أصرّ على الوضوح، فقال: **"لا خير في كلام لا يدلّ على معناك و لا يشير إلى مغزاك "**[3]. و ذلك لأنّه وجد أنّ **"مدار الأمر على الفهم و الإفهام، و المفهم لك و المتفهّم عنك شريكان في الفضل "**[4]، أي أنّ النصّ محور العملية الإبداعية و المبدع و المتلقي شريكان في إبداعه. أمّا طه حسين فلقد رأى أنّ العرب طبّقوا قواعد البلاغة على الشعر. **"لمّا لم يفهموا من أرسطو إلّا ما قاله في العبارة فإنّهم لم يلحظوا أيّ فارق بين ما هو "شعر" و ما هو "خطابة" و كلّ ما يفرّق عندهم بين الشعر و النثر إنّما هو الوزن و القافية. و لمّا كان لهذين علم خاص هو علم العروض فقد أصبح النثر و الشعر عندهم متساوي الحظّ من العبارة"**[5]. أمّا عند الجاحظ فمن الطبيعي أن نجد بعض التناقضات نظرا للكمّ الهائل الذي أورده من مقولات غيره، و عدم فصله بين مباحث الخطابة و الشعر.

لكنّ الجاحظ أجاز في الشعر الضرورات و المجاز والدخيل و الغريب، فلمّا وجد بعض الشعراء يدخلون كلمات فارسية في أشعارهم، لم يعبهم على ذلك، إنّما طالب فقط الالتزام بالمذهب الوسط، و عدم الإفراط في ذلك حتى لا يتحوّل الكلام إلى ألغاز، مثلما قال أرسطو. و ممّا يوحي بذلك في كلام الجاحظ ذكره لقول الشاعر:

عليك بأوساط الأمور فإنّها * نجاة و لا تركب ذلولا و لا صعبا**

و قول آخر:

لا تذهب في الأمور فرطا * لا تسألنْ إن سألت شططا**

و كن من الناس جميعا وسطا[6]

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 135.

2 – المصدر نفسه، ج1، ص 4. و نجد في الحيوان، ج5: باب من أراد أن يمدح فهجا. فذكر أخطاء المادح في اختيار اللفظ المعبّر عن الصفة، ما يفضي إلى عكس ما قصد. ص 161.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 167.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 11.

5 – طه حسين، تمهيد في البيان العربي، ص 16، 17.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 272 – 274. يقارن مع: فنّ الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 61، 62.

و لقد كان من عادة الجاحظ في كتاب الحيوان أن يأخذ الفكرة أو الخبر عن كتاب أرسطو في هذا الموضوع، ثمّ يبحث له عن شواهد محلّية. كما استحسن التملّح ببعض ألفاظ المتكلمين في مثل شعر أبى نواس:

و ذات خدّ مُورَّد * قوهيّة المتَجَرّدْ**

تأمَّلُ العينُ منها * محاسنا ليس تَنْفَدْ**

فبعضها قد تناهى * وبعضها يتولّدْ**

والحسنُ في كلّ عضو* منها مُعادٌ مُردَّدْ** [1]

ما يعني عدم تعصّبه أو رفضه للدخيل. لكنّ ما نلحظه على مثل هذا الشعر، و كذا أشعار المتكلّمين كبشر بن المعتمر، و إبراهيم بن سيّار النظّام، هو التعمّق في الفكر، و استعمال مصطلحات ذات بعد مذهبي قد يكمن وراء استحسان الجاحظ لها، خاصة و أنّه منهم. و في مثل هذا يقول: "**وقد يتملّح الأعرابي بأن يدخل في شعره شيئا من كلام الفارسية** "[2]. و مثّل لذلك بقول العماني للرشيد في قصيدته التي مدحه فيها:

مَن يَلْقَه مِن بطلٍ مُسَرْنَدٍ ** في زَعْفَةٍ مُحْكَمةٍ بالسَّرْد

تجول بين رأسهِ و الكَرْدِ*

و يقول فيها أيضا:

لمّا هَوَى بين غِياض الأُسِدِ * و صار في كفِّ الهِزَبْرِ الوَرْدِ**

آلى يذُوق الدَّهرَ آبِ سَرْدِ

و هكذا نلحظ أنّ تصوّره للشعر كان مختلفا عن تصوّره للنثر. لأنّه أجاز في الشعر ما لم يجزه في غيره من الفنون النثرية.

واعترف لأبي نواس بجودة الشعر، و ذلك لجودة طبعه، و السبك و الحذق بالصنعة [3]، كما اعترف بالطبع لكلّ من بشار بن برد، و السيّد الحميري، و أبي العتاهية، و ابن أبي عيينة، و غيرهم[4]. و في المقابل، اعترف أنّ الصور الشعرية التي أتى بها الأعراب قريبة المأخذ، كما اتّصف كلامهم بالخشونة، و ذلك لأنّهم: **"كانوا أعرابا أجلافا جفاة، لا يعرفون رقيق العيش، و لا لذّات الدنيا، لأنّ أحدهم إذا اجتهد عند نفسه شبّه المرأة بالبقرة، و الظبية، و الحيّة، فإن وصفها**

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 141.

2 – المصدر نفسه، ج 1، 142.

* – الكرد: يعنى العنق. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 129 – 130.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 71 – 73.

بالاعتدال في الخلقية شبّهها بالقضيب، و شبّه ساقها بالبردية، لأنهم مع الوحوش، و الأجناس نشأوا فلا يعرفون غيرها "[1]. و لم يكن ذلك منهم عن تكلّف أو صنعة. و ما كان منهم كذلك فهو من عند غيرهم مرفوض. و هكذا بيّن أنّ للبيئة والحضارة أثرهما في لغة الشعر. و لقد حذّر من تكلّف الألفاظ العويصة، و التشديق*، و التقعير**، و التعقيب*** عند الخطباء و الشعراء[2]. و عاب تكلّف كلام البدو لمجرّد التدليل على امتلاك ثقافة لغوية، كما ذمّ من الألفاظ العامي السوقي و الغريب الوحشي، إلّا أن يكون المتكلم بدويّا أعرابيّا [3]. فـ**"كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشيا "**[4]. و هذه الوسطية في انتقاء المعجم اللفظي قد طالب بها أرسطو من قبل.

أمّا فيما يخصّ تعريفات البلاغة، فيبدو و كأنّها أخذت كلّها عن اليونان. حيث شاعت في تلك الفترة " **فكرة تحسين القبيح و تقبيح الحسن"** [5]، كما جاء في تعريف العتابي مثلا: **" كلّ من أفهمك حاجته من غير إعادة و لا حُبْسة و لا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة و يفوق كلّ خطيب فإظهار ما غمُض من الحقّ و تصوير الباطل في صورة الحقّ "**[6]. و كذلك التعريفات التي نسبت للأمم الأخرى، إذ تتشابه و تتداخل مع ما كان متداولا عند اليونانيين.

و يرى إحسان عباس أنّ الجاحظ قد وقع في التناقض، و اتّخذ من نظريته في الشكل موقفين آخرين: **" فأمّا الأوّل فهو إصراره على أنّ الشعر لا يترجم(...) و استعصاؤه على الترجمة إنّما هو سرّ من أسرار الشكل. وأمّا الثاني فهو قوله إنّ هناك معاني لا يمكن أن تسرق كوصف عنترة للذباب"**[7]. حيث صرّح الجاحظ أنّه لم يسمع في ذلك المعنى بشعر يرضاه، لأنّ عنترة وصفَ **"فأجاد صفته فتحامى معناهُ جميعُ الشعراء فلم يعرضْ له أحدٌ منهم، ولقد عَرضَ له بعضُ المحدَثين ممن كان يحسِّنُ القَول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنّه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر، قال عنترة:**

جادَتْ عليها كلُّ عينٍ ثَرَّةٍ * فَتَرَكْنَ كلَّ حَدِيقةٍ كالدِّرْهم**

---

1 – الجاحظ، الرسائل الأدبية، مفاخرة الجواري و الغلمان، تق: علي أبو ملحم، ج 2، ص 116.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3، ص 352 – 356.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 15.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 144. وكذلك: ص 137– 378.

5 – شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص40.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص 113.

7 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص 88.

فترى الذُّبابَ بها يغنّي وحْدَه* هَزِجاً كفعْل الشَّارِبِ المترنّم**

غَرِداً يُحكُّ ذِراعَه بذِرَاعِهِ * فِعْلَ المكبِّ على الزِّنَادِ الأجذم"**[1]

لكنّ كلام الجاحظ يمكن تأويله بطريقة أخرى استنادا إلى قوله في الموضع نفسه: " **لا يعلم في الأرض شاعر تَقَدَّمَ في تشبيهٍ مُصيبٍ تامّ، وفي معنًى غريبٍ عجيب، أو في معنًى شريف كريم، أو في بديعٍ مُخترع، إلاّ وكلُّ مَنْ جاءَ من الشُعَراءِ منْ بَعدِه أو معه، إنْ هو لم يعْدُ على لفظه فيسرقَ بعضه أو يدّعِيَه بأسْره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، و يجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم، و أعاريضُ أشعارهم، و لا يكون أحد منهم أحقّ بذلك من صاحبه**"[2]. ما يعني أنّ المعاني أيضا مستويات، فهي عامة موجود ة في كل مكان، لكنّ طريقة صياغتها من طرف الأديب هي التي تعطيها خصوصيّتها. فإن كانت أبيات عنترة متميّزة فذلك ليس لأنّه أتى بمعنى لم يتطرّق إليه أحد، إنّما لأنّه أجاد في الوصف. فلقد تحدّث الجاحظ مرارا عن الحسّ الغريب و التركيب العجيب، كما تحدّث عن جودة السبك و الصياغة و النسج.

و اعتبار الجاحظ أنّ: "الزنادقة أصحاب ألفاظ في كتبهم و أصحاب تهويل، لأنّهم حين عدموا المعاني و لم يكن عندهم فيها طائل، مالوا إلى تكلّف ما هو أخصر، و أيسر، و أوجز كثيرا" [3]، دليل آخر على عدم تفضيله للفظ على المعنى.

تطرّق الجاحظ في معالجته للغة إلى أبسط أجزائها، بدءا بالصوت المفرد، ثمّ الألفاظ، ثمّ التركيب. فحدّد صفات كلّ عنصر، كما تناول جوانبَ أخرى تتّصل بالعلاقة بين اللفظ و المعنى، و إن لم تأت لديه هذه المباحث مبوّبة مجتمعة.

فمن ناحية الألفاظ أدرك الفروق الدقيقة بين المترادفات عندما لاحظ ما في الخطاب القرآني من دقّة، قال: "**قد يستخفّ الناس ألفاظا و يستعملونها و غيرها أحقّ بذلك منها . ألا ترى أنّ الله تبارك و تعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلّا في موضع الع قاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. و الناس لا يذكرون السغَب و يذكرون الجوع في حال القدرة و السلامة. و كذلك ذِكر المطر، لأنّك لا تجد القرآن يلفظ به إلّا في موضع الانتقام. و العامة و أكثر الخاصة لا يفصلون بين ذِكر المطر و بين ذِكر الغيث. و لفظ القرآن الذي عليه نزل أنّه إذا ذكر الأبصار لم يقل الأسماع، و إذا ذكر سبع سموات لم يقل الأرضين** "[4]. فقد لاحظ الجاحظ أنّ في ألفاظ القرآن

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 311، 312.

2 – المصدر نفسه، ج3، ص 311.

3 – المصدر نفسه، ج 3، ص 365.

4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، نفسه ص 20.

دقّة و إيجازا و تكثيفا للمعاني لا نجدها في كلام العامة، إلّا الشعراء فقد وجدهم أكثر تعمّقا في المعانى، و استشهد بقول زهير:

و الإثمُ من شرّ ما تصولُ بِه * والبِرُّ كالغَيث نبتُه أمِرُ**

"أي كثير، ولو شاء أن يقول: "والبرّ كالماء نبته أمر" استقام الشعر ولكن قد لا يكون له معنى. وإنّما أراد أنّ النبات يكون على الغيث أجود "[1]. فتغيير لفظة واحدة قد يبرز المعنى، و يفصح عن المقصود بدقة و رونق. و قد سُئل: ما البيان: فقال: **"أن يكون الاسمُ يحيط بمعناك، و يُجلى عن مغزاك، و تُخرجه من الشركة (...) و الذي لا بدّ منه أن يكون سليما من التكلّف، بعيدا عن الصّنعة، بريئا من التعقّد، غنيّا عن التأويل** ". و هو تعريف جعفر بن يحيى للبيان يعلّق عليه الجاحظ بأنّ ذلك تأويل لقول الأصمعي: **"البليغ من طبّقَ المَفصِل و أغناك عن المفسِّر"**[2]. و هذه الشروط من طبعٍ، و جزالة، و دقّة، هي من الصفات المطلوبة في الكلام عامّة، أمّا الوضوح، فلا ينطبق على الشعر بهذه الصرامة. إنّما المطلوب فيه الإمتاع عن طريق بناء اللغة بما يحقّق التوافق و الانسجام.

و مثلما اشترط الجاحظ الانسجام بين العناصر الصوتية المشكلة للفظة المفردة حتّى تكون فصيحة رقيقة عذبة، و خفيفة سهلة، و أسهب في الحديث عن الجزالة و الفخامة [3]، اشترط في المعنى الحرص على الوضوح، و الصحّة، و الشرف، و ذمّ الإغراق. و ذكر من المعاني العجيبة الغريبة، و البديعة المخترعة، و كيف يتنازعها الشعراء، و رأى أنّ من حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا[4].حيث قال: **" فإذا كان المعنى شريفا، و اللفظ بليغا، و كان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، و منزّها عن الاختلال مصونا عن التكلّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة. و متى فَصَلت الكلمة على هذه الشريطة، و نفذَتْ من قائلها على هذه الصفة، أصحَبَها الله من التوفيق و منحها من التأييد، مالا يمتنع معه من تعظيمها صدورُ الجبابرة ، و لا يذهَل عن فهمها معه عقولُ الجهلة"**[5]. أمّا على مستوى التركيب فطالب بالملاءمة بين اللفظ و المعنى، حيث قال في إحدى رسائله إنّ: **"شرّ البلغاء من هيّأ رسم المعنى قبل أن يهيّئ المعنى عشقا لذلّ اللفظ وشغفا بذلك الاسم حتى صار يجرّ إليه المعنى جرا، و يلزقه به إلزاقا "**[6]. فالمعنى يتوارد أولّا

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 476.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 106.

3 – المصدر نفسه، ج1 ، 93.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 79.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 83 .

6 – الجاحظ، الرسائل الأدبية، ج1، تق: علي بوملحم، رسالة في مدح التجار وذمّ عمل السلطان، ص 39.

ثم يوجد بعده اللفظ الملائم له. يؤكد ذلك ما نقله عن بعض من رسخ علمه قوله: " **فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، و أعاره البليغ مخرجا سهلا، و منحه المتكلم دلاّ متعشّقا، صار في قلبك أحلى، و لصدرك أملا** "[1]. فالجاحظ يشترط جودة اللفظ و المعنى معا، حتى يلقى الكلام قبولا و رضا في النفوس، لأنّ "**المعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، و ألبست الأوصاف الرفيعة، تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، و أرْبَت على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيّنت، و حسَبِ ما زخرفت. فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري و القلب ضعيف، و سلطان الهوى قويّ، و مدخل خدع الشيطان خفيّ** "[2]. ما يعني أنّ دور الألفاظ يكمن في إبراز المعاني، و كلّما كان مظهرها حسنا ازدادت سحرا.

و قد ذكر الجاحظ مزيّة اللفظ في حديثه عن السرقات الشعرية، و ما يقوم به الشعراء المحدثين من إعادة صياغة لمعاني القدماء. فرأى بدوي طبانة، على غرار العديد من الدارسين، أنّ الجاحظ يفضّل اللفظ على المعنى بسبب تعلّقه بمذهب الصنعة، هذا التعليق الذي أعماه عن تقدير المعنى[3]. لكنّ الواقع غير ذلك، و ما هذا سوى تعبير عن نظرة مبتورة إلى ما جاء به الجاحظ . و يكفي أن نتأمّل قوله: " **و لا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ، و شغلك في التخلّص إلى غرائب المعاني، و في الاقتصاد بلاغة، و في التوسط مجانبة للوعورة، و خروج من سبيل من لا يحاسب نفسه**"[4]. فهو يسوي بين اللفظ و المعنى و يرى غاية الجودة في الجمع بين جودة الاثنين. أي ما جمع بين المعنى الشريف و اللّفظ البليغ [5]. فهو يعطي الأولوية لنظم الكلام، و ليس للفظ المفرد، و يرجع اهتمامه بمزيّة الشكل إلى إدراكه أنّ النصّ الشعري إذا ما ترجم فقد ميزاته الفنّية، و صوره الشعرية و أخيلته. فقال إنّ " **الشعر لا يُستطاعُ أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّعَ نظمُه ، و بَطلَ وزنُه، وذهب حُسنُه ، وسَقَطَ موضِعُ التعجُّب** "[6]. ما يعني أنّه لاحظ ما تفعله الترجمة من تحطيم لبنية الشعر، فأدرك أنّ ما يصنع جمال الشعر ليس المعاني لوحدها، ولا الألفاظ، بل النظم الذي إذا تقطّع أصبحت معانيه أقلّ قيمة من معاني النثر. و ما يزيد الجاحظ إصرارا على خصوصية الصياغة و عمومية المعنى، ما وجده من معاني في كتب العجم التي نقلت

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 254 .

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 254. و يتوافق نصّ الجاحظ مع نصّ بشر بن المعتمر "من أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإنّ حقّ المعنى الشريف، اللفظ الشريف". البيان و التبيين، ج 1، ص 135.

3 – دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ط1، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1965، ص 178.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 255.

5 – المصدر نفسه، ج 1، ص 83.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 74، 75.

إلى العربية، حيث قال: **"و لو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجزُ الذي هو الوزن، مع أنّهم لو حوّلوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم و فطَنهم و حكمهم"**[1]. ما يعني أنّه لا داعي لترجمة الشعر العربي الذي كان ديوان علومهم ما دام أنّه سيفقد صياغته التي تشكّل جماليته، و لأنّ المعاني التي فيه موجودة عند العجم فلا حاجة إلى نقلها.

و من خصائص اللغة أيضا ما ذكره في معرض حديثه عن البيان الموجز و الكلام البليغ ، حيث يقول عن ثمامة بن أشرس أحد رءوس المعتزلة: **" كان لفظه في وزن إشارته و معناه في طبقة لفظه، و لم يكن لفظه إلى سمعك بأسرع من معناه إلى قلبك "**[2]. و قد يكون المعنى أوسع واللفظ أوجز و هذا ما تستوعبه الأساليب المجازية. ردّد المبدأ نفسهفي كتاب الحيوان، و في بعض رسائله، حيث قال: **"إنّ لكلّ معنًى شريفٍ أو وضيعٍ، هزْلٍ أو جدٍّ، و حزم أو إضاعة، ضربا من اللفظ هو حقُّه و حظُّه و نصيبُه الذي لا ينبغي أن يجاوزه أو يقصِّر دونه "**[3]. ما يؤكّد أنّه من أوائل القائلين بفكرة النظم، و الاهتمام بالخطاب في كلّيته.

و هناك من الدارسين من رأى **" أنّ عددا لا بأس به من الآراء و المبادئ التي نادى بها الفلاسفة والسفسطائيون قد لوحظ صداها في كتابات الجاحظ و كلام من ينقل عنهم و يعتمد آراءهم، و يعُدّ البعض من هذه المبادئ: مبدأ المطابقة بين الكلام و حال المخاطب "**[4]. و هذه فكرة تطرّق إليها الجاحظ في صدد حديثه عن الملائمة بين اللّفظ و المعنى، و ذكره لفنون علم المعاني: الإيجاز، و الإصابة، و الإطناب. و هي من المباحث التي عالجها أرسطو في كتاب الخطابة، كما وردت في الصحيفة الهندية التي أدرج الجاحظ ترجمتها في البيان و التبيين، ثمّ أصبحت متداولة لدى المتكلّمين. و لقد أدرك الجاحظ أنّها أمور نسبية في الكلام، حيث يقول: **"و الإيجاز ليس يُعنَى به قلةُ عدَد الحروف و اللّفظ، و قد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يَسَع بطن طُومار فقد أوجز، و كذلك الإطالة، و إنّما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه، و لا يردّد و هو يكتفي في الإفهام بشطره، فما فضَلَ عن المقدار فهو الخَطَل "**[5]. فقد اعتبر الإيجاز من سمات كلام العرب، حيث ذكر كثيرا من الأسماء لمن تكلّم فأوجز فأصاب الدليل وبلغ الحجّة، و رأى أنّ الكلام الطويل لابدّ أن يدخله التكلّف، و لا خير في كلامٍ متكلّف

---

1 – الجاحظ، الحيوان، ج1 ، ص 75

2– الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 111.

3– الجاحظ، الرسائل، في المعلّمين، تح، عبد السلام هارون، ج 3، ص 40.

4– إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، ص31.

5– الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 91.

متصنّع، **"فإن قليلا كافيا خيرٌ من كثير غير شاف "**[1]. و كلّ ما تجاوز المقدار دلّ على بلادة صاحبه. و لقد جاء في الصحيفة الهندية: **" من عِلْم حقِّ المعنى أن يكون الاسم له طبقا و تلك الحال له وفقا، و يكون الاسم له، لا فاضلا و لا مفضولا و لا مقصّرا "**[2]. فهناك كمّ لازم من اللفظ للتعبير عن معنى معيّن، و الغاية و مقتضى الحال هما اللذان يحدّدان ذلك.

فهو يرى أنّه **"متى شاكَلَ ذلك اللفظُ معناه، وأعربَ عن فحواه، و كان لتلك الحال وَفقًا، ولذلك القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلّف، كان قَمينا بحسن الموقع، و بانتفاع المستمع "**[3]. لكنّ الإيجاز قد يؤدّي إلى الغموض لقلة اللفظ. حيث **"يذكرون الكلام الموزون و يمدحون به، و يفضّلون إصابة المقادير و يذمّون الخروج من التعديل "**[4]. يعني الاستخدام الاصطلاحي للألفاظ، لا الفنّي، وهذه إحدى نتائج ارتباط مفهوم البلاغة بالخطابة.

فللمجاز يباعد بين اللفظ و المعنى و في هذه الحالة تكون المشاكلة لا المطابقة. و من الأبيات الشعرية التي تمتدح الإيجاز، و تدعو إلى بلوغ المعاني بالألفاظ اليسيرة أورد الجاحظ قول ثابت قُطْنة:

ما زلت بعدكَ في همّ يجيش به * صدري و في نَصَب قد كاد يُبليني**

لا أكثِرُ القولَ فيما يَهضِبُون به * مِن الكلام ، قليلٌ منه يكفيني**[5]

و لاحظ أنّ هذه الظواهر وجدت في القرآن الكريم، لأنّ **" الله تبارك و تعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة و الوحي و الحذف، و إذا خاطب بني إسرائيل أو حكي عنهم جعله مبسوطا و زاد في الكلام "**[6]. كما نظر في الحديث النبوي الشريف فوجده موجز اللفظ، كثيف الدلالة[7]. و مع أنّ الجاحظ فصل في هذه المباحث إلّا أنّه لم يدرجها ضمن علم المعاني.

و الفصل بين اللفظ و المعنى، أي بين المادة و صورتها. هو الشأن منذ أرسطو. و هما عند المعتزلة كاللباس و الجسم، و بما أنّ الطرف الثاني من هذه الثنائية هو الجوهر الثابت، فهذا يعني أنّ المعاني تخرج من دائرة التفاضل. لذلك جعل الجاحظ الألفاظ تبعا للمعاني " **و الاسم بلا معنى لغو، كالظرف الخالي. و الأسماء في معنى الأبدان، و المعاني في معنى الأرواح. اللفظ للمعنى**

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 112.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 92، 93.

3- المصدر نفسه، ج 2، ص 7، 8.

4- المصدر نفسه، ج1، ص227

5- المصدر نفسه ، ج 1، ص 149.

6- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 94.

7- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 4، ص 28.

بدن، و المعنى للفظ روح' "[1]. فاللغة هنا ليست مجرّد لباس يكسي المعنى، إنّما هي جسم روحه المعنى. ما يعني الالتحام بينهما. كما أنّه قد يُعبّر عنه بطرق متعدّدة. فاللفظ وسيلة والمعنى غاية[2]. لكنّ اللفظ ليس الوسيلة الوحيدة للدلالة على المعنى، و لقد ذكر الجاحظ أصناف الدلالات الخمسة حين قال: " **وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقُص ولا تزيد: أوّلها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمّى نِصْبة** "[3]. ثمّ يشرح المقصود منها مستدلّا بأمثلة تدعّم ذلك [4]. و هذا الكلام دليل على أنّ الفكر سابق عن اللغة و مستقل عنه، لأنّه يستطيع أن يشتغل دون اللغة لكن العكس غير صحيح، لأنّ الألفاظ دون المعاني تستحيل فيه اللغة إلى هذيان.

و مصدر الجاحظ في كلامه عن **"أصناف البيان هو منطق أرسطو، و ذلك ما شهد به معاصروه و تناقله اللاحقون بعده** "[5]. حيث تتصادف ترجمة الأرغانون في القرن الثالث الهجري مع تأسّس البيان العربي. و لقد صرّح الجاحظ في موضع آخر بما يدلّ على أنّه ليس من أطلق هذه التقسيمات، كما يظهر من قوله: " **و قلنا في العقد و لما تكلّفوه، و في الإشارة و لما اجتلبوها، و لما شبّهوا جميع ذلك ببيان اللسان، حتّى سمّوه بالبيان"** [6]. و من قوله: **"فمَن جعَل أقسام البيان خمسة، فقد ذهب أيضا مذهبا له جوازٌ في اللغة** "[7]. و ما يلاحظ أيضا في كلام الجاحظ حول هذا الموضوع، أنّه كثيرا ما يستخدم الفعل المبني لما لم يسمّ فاعله، كقوله في وسائل البيان: **"و جُعِل البيانُ على أربع أقسام: لفظ، و خطّ، وعَقْد، و إشارة** "[8]. و أمثال هذا يتردّد في

1- الجاحظ، الرسائل، رسالة في الجدّ والهزل، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 262.

2- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 103- 134.

3- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 76.

4- الجاحظ، الحيوان، ج1، 33-35، 44- 46، 48، 206، 209 – 210. و البيان و التبيين، ج1، ص 79. والرسائل، التربيع والتدوير، تح: عبد السلام هارون، ج 3، ص 53 – 110. و قد تحدّث الكندي عن ذلك في: الرسائل الفلسفية، ج1، ص 155 – 156.

5- إبراهيم بن المدبّر، الرسالة العذراء في موازين البلاغة و أدوات الكتابة، ضمن رسائل البلغاء، ج1، ص 247. و ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج4، ص 188. و أبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ص 61. كلّها ضمن: عبد الكريم راضي، الأبعاد الكلامية و الفلسفية في الفكر البلاغي و النقدي عند الجاحظ، ص83.

6- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 5.

7- المصدر نفسه ، ج1، ص 35.

8- المصدر نفسه ، ج 1، ص33.

ثنايا كتبه. و من أمثلة تعاضد الإشارة مع اللغة للإيفاء بالدلالة: إشارة اليد [1]. كما تحدّث عن استعمال الشعراء لها، و من ذلك قول الشاعر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها * إشـارة مـذعـور و لـم تـتـكـلّم**

فـأيقن أنّ الطرف قد قال مرحبا * و أهلا و سهلا بالحبيب المتيّم**[2]

و الإشارة هنا تجمع بين الإيجاز في الكلام، و بين الكناية عن المعنى بما هو أبلغ من اللفظ. أمّا بيان النصبة فيكون بالاعتبار و النظر. "**فهي الحال الناطقة بغير اللفظ و المشيرة بغير اليد** "[3]. حيث يمكن أن نجد "**أجساما خرساء صامتة، و لكنّها ناطقة من جهة الدلالة و معربة من جهة صحّة الشهادة ، على الذي فيها من التدبير و الحكمة، مخبر لمن استخبره، و ناطق لمن استنطقه، كما خبّر الهزال و كسوف اللون عن سوء الحال، و كما ينطق السمن و حسن النظرة عن حسن الحال** "[4]. فكلّ ما في الكون له دلالة، حيّا كان أو جمادا. فالحال تدلّ على الشيء ومعناه وتخبر عنه وإن كان صامتا ساكنا.

وقد استدلّ الجاحظ بقول أحدهم حين قيامه على سرير الإسكندر وهو ميّت: " **الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس**"[5]. فحاله وهو ميّت ساكن صامت عظة وعبرة، و معنى من غير لفظ كأنّه جسم من دون روح أو هيكل فريد . لكن لما مثال الإسكندر بالذات؟ لقد أخذه عن أرسطو الذي ندب به موت الإسكندر، ثمّ أصبح من الحكم المتداولة عند الشعراء العرب[6]. و في موضعٍ آخر من كتاب الحيوان يشرح بكيفية مفصّلة معنى النصبة من خلال قوله تعالى: ﴿ **و لَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيم** ﴾ (سورة لقمان، الآية: 27). ويقول الجاحظ إنّ معنى (كلمات) في هذه الآية لا يعني القول والكلام المؤلّف من الحروف على الحقيقة، بل هي مجموع النعم والصفات والأعاجيب، فهذه الفنون لو وقف عندها شخص رقيق اللسان صحيح الفكر تامّ البيان ممتلك الأداة

1- الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 50. و ج 5، ص 201. و ينظر: البيان و الابيين، ج 1، ص 87.

2- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 78. و ص 219.

3- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 81.

4- الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 7.

5- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 81.

6 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 82.

و متمكّن منها لم تقف المعاني حجر عثرة بوجهه [1]. فالنصبة هي الكلمات التي لا تنفـذ والمعاني التي لا تنتهي، و هي نفسها لجميع الأجناس و في جميع اللغات[2].

هكذا صنّف الجاحظ تلك المنازل الخمسة وعدّها نواة البيان وذكر عنها عبارته المشهورة "**إنّ العالم الصغير سليل العالم الكبير** "[3]، فالعالم الصغير يمثّله اللفظ وهو امتداد وانحدار للعالم الأكبر الذي عنى به الحال الدالة بغير لسان.

أمّا حكم المعاني فيختلف عن حكم الألفاظ، لأنّ "**المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصّلة محدودة** "[4]، و لأنّ اللغة محدودة و مجال المعاني أوسع، تقرّر أنّه: "**لا يكون اللفظ اسما إلّا وهو مضمّن بمعنى، وقد يكون المعنى بلا اسم، ولا يكون اسما إلا و له معنى**"[5]. و منه الحاجة إلى الحيل التركيبية و اللجوء إلى المجاز[6]، على سبيل التوسّع، كما يتجلّى من قوله: " **وإنّما جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتّساع المعاني** "[7]. مثلما يتمّ اللجوء إلى كلّ ما يستعان به من أجل التعبير عن المعاني من دلالات أخرى، إذ يجد أنّ المعاني واسعة تناسب سعة هذا الكون وتستوعبها، والتجديد على مستوى الألفاظ لا يكفي للإيفاء بكلّ الأغراض. و مع ذلك فقد لاحظ أنّ: " **للعرب أمثالا و اشتقاقات و أبنية و موضع كلام يدلّ عندهم على معانيهم و إرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أخر، ولها حينئذ دلالات أخر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة والشواهد والمثل**"[8]. فلا يمكن إنكار المجاز و ما له من دور في فهم كتاب الله و سنّة رسوله، فضلا عن أمثال العرب و شواهدهم. و لذلك أعلى الجاحظ من قيمة المجاز و امتدحه، و أورد نماذج لمختلف الصور البيانية و البديعية.

و يقول ابن تيمية إنّ: "**أوّل من عُرف أنّه تكلّم بلفظ المجاز أبو عبيدة معمر بن المثنى في كتابه، ولكن لم يَعْنِ بالمجاز ما هو قسيم الحقيقة، وإنّما عنى بمجاز الآية ما يعبّر به عن الآية**"[9]. حيث بدأت بحوث العرب في المجاز لخدمة القرآن الكريم و لم يهتمّوا كثيرا بالشعر

---

1 – الجاحظ، الحيوان ج 1، ص 209، 210.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 76 .

3 – المصدر نفسه، ج 1، ص 70 .

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 76. و ج 2، ص 8.

5 – الجاحظ، الرسائل، رسالة في الجدّ والهزل، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 262.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 99.

7 – المصدر نفسه، ج 1، ص 141 .

8 – الجاحظ، الحيوان ج 1، ص 153، 154.

9 – شوقي ضيف البلاغة تطور وتاريخ، ص 59.

حينها[1]. ثمّ جاء الجاحظ فخاض في هذا المجال للكشف عمّا في القرآن و في مختلف الفنون القولية من مجازات.

و كان مصطلح "المجاز" قد أطلِق على الصور البلاغيةِ عامّة، بما في ذلك الاستعارة التي سبق إليها أبو عمرو بن العلاء (154هـ) [2]. و لمّا جاء الجاحظ تعرّض لها هو أيضا دون أن يفرّق بينها و بين المجاز، بل عدّها من بابه [3]، و عرّفها بأنّها: **" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"**[4]. فهي نقل لفظ من معنى عُرف به في أصل اللغة، أي من معناه المعجمي المتداوَل إلى معنى آخر لم يُعرف به. لكنّه لم يذكر علاقة التشبيه التي تربط الاستعارة بأصلها، كما لم يحدّدها كفنّ من فنون البيان. أمّا عن الغرض من هذا النقل في نظره، فهو التوسّع في الكلام، لأنّهم **"يجوّزون في الشعر أشياء لا يجوّزونها في غير الشعر "**[5]. و كثيرا ما أورد أبياتا يبيّن معناها المقصود من خلال إيراد ضدّها أو نقيضها، أي قول الشيء مع الإشارة إلى ضدّه مثل قول أحدهم:

يا دارُ قدْ غَيّرها بلاها * كـأنَّـمـا بـقـلـم مـحـاهـا**
أخْرَبَها عُمرانُ مَن بَناهَا * وكَرُّ مُمساها على مَغناها**
و طَفِقتْ سحابةٌ تغشاها* تَبكي على عِراصها*عيناها**[6]

فالسحابة تبكي أسفا على أطلالٍ خرّبتها الأيام، ثمّ يأتي في البيت الثاني بمعنيين متضادّين، فالذي قام بخراب الدار هو بانيها نفسه و معمّرها نظرا لطول بقائه فيها. يعلق على هذه الأبيات بقوله: **"طفقت يعني ظلّت. تبكي على عراصها عيناها، عيناها ها هنا للسّحاب، و جعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة و تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه "**[7] فعرّفها تعريفا لغويّا لم يوّضح الغرض منها و لا علاقتها بالتشبيه. و هذه الصورة يمكن أن تدخل في باب الاستعارة التصريحية التبعية، و القرينة هي الفعل "تبكى" ، كما يمكن أن تدخل في باب الاستعارة المكنية، إذا أجرينا الاستعارة في السحابة. وهي تشخيص لعنصر من عناصر الطبيعة. و بما أنّ اللفظ صورة المعنى و ملازم له، فقد بقي لفظ عمران يلازم المعنى حتّى و إن خرّبت الديار. مثل قولهم

---

1 – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 102.
2 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص269.
3 – الجاحظ، الحيوان، ج5، 629، الفهرس.
4 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 153. و الحيوان، ج 2، ص 280.
5 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 199 – 200.
* – عَرْصة: جَوْبة منفتقة ليس فيها بناء. مغناها: موضعها. طفقت: ظلّت.
6 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 152.
7 – المصدر نفسه، ج 1، ص 152، 153.

(رمضان) إذ أطلق هذا الاسم على الشهر لرمض الماء فيه و لشدّة الحرّ و بقي ملازما له حتّى و إن جاء شهر رمضان في البرد [1]. لكنّ الجاحظ أغفل تقسيمات الاستعارة كما لم يفرّق بين أنواع المجاز. إنّما رأى فيها صورة ذهنية تعبّر عن المعنى في قالب يمكن إدراكه حسّيا. و ذكر الجاحظ كتابا له تكلّم فيه عن آيات من القرآن الكريم **"ليُعرّف بها ما بين المجاز و الحذف، و بين الزوائد، و الفضول و الاستعارات"**[2]، و له شواهد حول الاستعارة المبتذلة، و الخاصة النادرة[3]، لكنّه لم يفرّق بين الاستعارة في الخطابة و في الشعر مثلما فعل أرسطو الذي قال إنّها تكون في الخطابة واضحة نوعا ما و بنسبة أقّل. و لعلّ ذلك هو ما دفع إلى اتّهامه بالتناقض و القول بالحرص على الملاءمة ببين اللفظ والمعنى حينا و تحبيب الغلو حينا آخر.

ويردّ الجاحظ على من ينكر وجود المجاز في اللغة، لأنّه ميزة كبيرة من مزايا اللغة العربية. و له نماذج كثيرة عنه في كتاب الحيوان[4]. كما سمّى به عدّة أبواب منها: باب في المجاز والتشبيه، و آخر في مجاز الأكل و الذوق[5]. و جاء بشواهد من القرآن الكريم حيث يقول الجاحظ، تعليقا على قول الله عز وجل: ﴿ **يَخْرُجُ من بُطونِها شرابٌ**﴾ النحل:69: **"فالعسل ليس بشراب، وإنّما هو يُحوَّل بالماء شرابا، أو بالماء نبيذا فسمّاه كما ترى شرابا، إذ كان يجيء منه الشراب، و قد جاء في كلام العرب أن يقولوا: جاءت السماء اليوم بأمر عظيم، وقد قال الشاعر:**

إذا سقط السماءُ بأرْضِ قوْمٍ * رعيناه وإن كانوا غِضابا**

فزعموا أنّهم يرعون السماء، وأنَّ السماء تسقط، ومتى خرج العسل من جهة بطونها وأجوافها فقد خرج في اللغة من بطونها و أجوافها، ومن حمل اللغة على هذا المركب، لم يفهم عن العرب قليلا ولا كثيرا، وهذا الباب هو مفخر العرب في لغتهم، و به و بأشباهه اتّسعت"[6]. و لم يكثر من الأمثلة في البيان و التبيين، و الأمر كذلك فيما يخصّ الاستعارة[7].

---

1 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 169 .

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 76.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 50.

4 – الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 23 – 31 – 421 – 426.

5 – المصدر نفسه، ج 5، ص 10 – 28 – 34 – 20.

6 – المصدر نفسه، ج 5، ص 424– 426، ج 3، ص 394. و أمثلة أخرى في: ج 1، ص 209.
كما نجد نماذج كثيرة في: ج 2، ص 16، ص17، ص 110، ص 187. ج 1، ص 212. ج 4، ص 40. ج 5، ص 426.

7 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 153 – 82 – 83.

و يسمّي الاستعارة "بدلا" أحيانا، كما في قوله تعالى: ﴿**حيّة تسعى**﴾ لأنّ فيها إبدال للسعي بالانسحاب[1]. كما يستعمل لفظ التشبيه للدلالة عليها، و البدل للدلالة على التشبيه أيضا. و في الحيوان صرّح بالاستعارة بعنوان: " **ما يحتاج إلى معرفته** "[2]، جاعلا إيّاها من الأساليب البلاغية التي يستدعيها المعنى أحيانا، و لا يجوز إلّا فيها. و لكن بالنظر إلى شواهده المتنوّعة ندرك أنّه لم يضع حدودا فاصلة بين مختلف الوجوه البلاغية، إنّما جعل الاستعارة تشمل جميع أضرب المجاز و التشبيه و الاستعارة و المثل و الاشتقاق.

و قد أشار إلى جانب الاستعارات إلى تشبيهات و تمثيلات من القرآن و الشعر. و علّق على قوله تعالى: ﴿**إنّ الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنّما يأكلون في بطونهم نارا و سيصلون سعيرا**﴾ إذ قال: إنّها من باب المجاز و التشبيه كقوله تعالى ﴿**أكّالون للسحت**﴾. " **و قد يقال لهم ذلك و إن شربوا بتلك الأموال الأنبذة و لبسوا الحلل و ركبوا الدوابّ و لم ينفقوا منها درهما في سبيل الأكل. فهذا كلّه مختلف و هو كلّه مجاز** "[3]. و يدخل في ذلك الاستعارة التمثيلية بقوله: "**و نار تأتي على طريق المثل لا على طريق الحقيقة** "[4]، و يعقب مستشهدا بآيات و أشعار من المجرى نفسه، كقول ابن ميّادة:

و نارُه نارٌ نارُ كلِّ مُدَفَّعٍ * و أخرى يصيب المجرمين سعيرها**[5]

و هكذا جدّد الجاحظ البحث الذي سنّه أبو عبيدة حول المجاز في كتابه "مجاز القرآن" [6]، و أخذ من شواهده، لقوله تعالى: ﴿**إنّها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين** ﴾[7]. فظلّت هذه الآية شاهدا على التشبيه المعنوي. و فرّق الجاحظ بين المجاز و بين الحقيقة فقال: "**الحقيقة تعني استعمال اللفظ فيما وضع له أصلا، و المجاز يعني استعمال اللفظ في غير ما هو موضوع له، لعلاقة مع قرينة مانعة مع إرادة المعنى الحقيقي** "[8] فالمجاز عنده هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له على سبيل التوسّع، و هو تعبير مقابل للحقيقة. [9] و لا يفرّق بين أنواع المجاز المختلفة، و أحيانا يطلقه بكيفية يجعله يشمل التشبيه و الاستعارة و يسميه "المجاز البعيد"،

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 116.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 280.

3 – المصدر نفسه، ج5، ص 25– 28.

4 – المصدر نفسه، ج5، ص 133.

5 – الكل: من يعوله غيره . المدفع: الفقير المهين.

6 – المصدر نفسه، ص 19.

7 – المصدر نفسه، ج 4، ص 39. و ج 2، ص 212.

8 – المصدر نفسه ،ج 5، ص 5.

9 – المصدر نفسه ، ص 25 – 31 – 32.

كما في قوله تعالى: ﴿**إنّما يأكلون في بطونهم نارا**﴾[1]. و يطلقه على المثل الذي يأتي هو الآخر بمعنى المجاز المقابل للحقيقة[2]، و أحيانا يستعمل بمعنى القول السائر. و استعماله لكلمتي: الحقيقة و المجاز يدخل في استعمال البلاغيين المتأخرين، أي استعملهما بالمعنى الدقيق.

وأطلق على بحوث البيان اسم "البديع" و أشار إلى النشأة الأولى لهذا الأسلوب، و اختلطت الأسماء العربية: كالعتابي، و ابن هرمة، و الراعي النمري، مع الأسماء الفارسية: كبشار بن برد، و مسلم بن الوليد، و غيرهم. و قد جعل البيان مقصورا على العرب [3]. ما يوحي أنّه كان يقصد بالبيان الوضوح و الفصاحة، و بالبديع المحسنات اللفظية، و بالتالي فلا تناقض في كلامه هذا.

و استخدم مصطلح التمثيل بمعنى المثل [4]، وكان هذا المصطلح الأخير من أوائل المصطلحات التي بدأت تظهر في الدراسات القرآنية المبكرة [5]، و استعمله كضرب من ضروب الاستعارة[6]، و وسيلة من وسائل تأويل المعنى. و ذكر أنّ كثيرا من الأبيات الشعرية ترتقي إلى مرتبة المثل فيتداول ذكرها. و يسمّيه أيضا: الشاهد، و يدخلها في باب البديع على طريق الاستعارة كقول الأشهب بن رُميلة:

هُم ساعدُ الدَهرِ الذي يُتقى به * وما خيرُ كفٍّ لا تَنُوء بسَاعدِ**[7]

فالجاحظ يجعل الصورة في قول الشاعر (ساعد الدهر) " **إنّما هو مثل و هذا الذي تسميه الرواة البديع**"[8]، خشية أن تنسب القدرة إلى الدهر دون الله سبحانه و تعالى. كما ذكر كذلك المثل الذي ورد في قول الراعي النميري:

هم كاهل الدهر الذي يتقي به* ومَنْكِبه إن كان للدهر منكب**

و قد جاء في الحديث: "موسى الله أحد، و ساعد الله أشد "[9]. لكن على الرغم من إعجابه بمثل هذه الصور البلاغية، إلّا أنّه رفض الإفراط في استعمالها، لأنّ الإسهاب و التكلّف و التزيّد أمور

1- الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 60. النساء الآية: 9. ج 2، ص 17، ج 4، ص 38. ج 5، ص 25 – 34.

ج 1، ص 154 – 209.

2- المصدر نفسه، ج 7، ص 25، ج 4، ص 322.

3- الجاحظ، البيان و التبيين، ج4، ص 55. أو ربما 76.

4 – المصدر نفسه، ج4، ص55. و الحيوان، ج1، ص153، 154.

5 – محمد زغلول سلّام، أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص56.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 192.

7 – المصدر نفسه، ج 4، ص 51.

8 – المصدر نفسه، ج 4، ص 55 و ينظر: ص 56. ج 1، ص 51.

9 – المصدر نفسه، ج 4، ص 55.

تخرج القول إلى الإبهام و الإلغاز، مثلما يؤدّي غياب المجاز و المحسّنات إلى الابتذال. لكلّ ذلك دعا للاعتدال[1].

و شرح التشبيه بأنّه لا يلغي الحدود بين الأشياء، بل يظلّ محافظا على تمايزها. و أورد تشبيهات ردّدها من بعده ابن سينا و عبد القاهر، و ابن وهب. فقال: **" قد يشبّه الشعراء و البلغاء الإنسان بالقمر والشمس. والغيث والبحر، و بالأسد و السيف، بالحيّة والنجم، و لا يخرجونه بهذه المعاني إلى حدّ الإنسان. و إذا ذمّوا قالوا: الكلب والخنزير، و هو القرد و الحمار، و هو الثور والتيس، و هو الذئب، و هو العقرب، و هو الجمل، و هو القرنبي، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، و لا أسمائهم، و لا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود و هذه الأسماء"**[2]. و التشبيهات لدى الجاحظ تتفاضل حسب قربها من الندرة و الغرابة و البديع المخترع[3].

و من الأمثلة التي أوردها ما وجده يروى عن تشبيه امرئ القيس لشيئين بشيئين في قوله:

كأنّ قلوب الطير رطبا و يابسا * لدى وكرها العُنّابُ و الحشَفُ البالي**[4]

و إضافة إلى العديد من التشبيهات التي تتناثر في كتبه دون أن يصنّفها أو يسمّيها، فقد خصّص بابا للشعر فيه تشبيه الشيء بالشيء. و من بين ما مثّل به لذلك، قول الشاعر:

بدأ البرق من نحو الحجاز فشاقني * و كلّ حجازي له البرق شائق**

سرى مثل نبض العرق و الليل دونه * و أعلام أُبلى كلّها و الأسالق**[5]

كما تحدّث عن الكناية و عرّفها على أنّها ترك التصريح بالشيء و التعبير عنه تلميحا و إشارة حسب ما يتطلّبه المقام [6]. و أشار في غير موضع إلى الاعتراض و العريض و الكناية، و من ذلك قوله: **"إذا قالوا فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل، و إذ ا قيل للعامل (الوالي) مستقص فذلك كناية عن الجور**[7]. و هي في نظره، ممّا يساعد على جلاء المعنى و ليس تعميته، كما يتجلّى من قوله أنّه: **"ربّما كانت الكناية أبلغ في التعظيم، و أدعى إلى التقديم، من الإفصاح والشرح"**[8]. فجودة الصياغة تحدث هزّة إذا لجأ الشاعر إلى الكناية.

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص202.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 211.

3 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 89 – 90. و رسائله، ج 1، ص 155 – 156.

4 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 52.

5 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 328. أبلى: جبال بين مكة و المدينة. و الأسالق: جمع سلَق، و هو القاع المطمئن المستوى لا شجر فيه. المصدر نفسه، الهامش 2.

6 – المصدر نفسه، ج 1، ص 88. ص 44 – 155 –263 – 310 و غيرها. والحيوان، ج 3، ص 122.

7 – المصدر نفسه، ج1، ص 263.

8 – الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص307.

كما نقل الجاحظ عن سهل بن هارون كلامه عن الغرابة، إذ قال إنّ: **"الشيء من غير معدنه أغرب، و كلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، و كلّما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، و كلّما كان أطرف كان أعجب، و كلّما كان أعجب كان أبدع "**[1]. فمن مميّزات الكلام الرفيع الاعتماد على الإيحاء لأنّ ذلك هو ما يحقّق الدهشة و المتعة لدى المتلقي. و مع ذلك يبدو أنّ الجاحظ كان يرفض الإغراب إذا ما صدر عن الكتّاب. من ذلك انتقاده ليحيي بن يَعمُر الذي أورد بعض كلامه ثم علّق عليه قائلا: **" فإن كانوا إنّما روَوا هذا الكلام لأنّه يدلّ على فصاحة، فقد باعدَه الله من صفة البلاغة والفصاحة، و إن كانوا إنّما دوّنوه في الكتب و تذاكروه في المجالس لأنه غريبٌ فأبيات من شعر العجّاج و شعر الطّرمّاح و أشعار هُذيل تأتي لهم – مع حسن الرصف– على أكثر من ذلك، و لو خاطب بقوله**[2]. لأنّ الغريب في الشعر أحسن منه في النثر.

و يرى إبراهيم أحمد طه أنّ العجم لم تتّسع في المجاز اتّساع العرب [3]، و يقصد بالمجاز البيان عند الجاحظ، أي بمعناه الواسع الذي يشمل جميع البحوث البلاغية. لكنّ الجاحظ لم يهتمّ كثيرا بوضع الحدود و صياغة التعريفات إنّما اكتفى في أغلب الأحيان بسرد النماذج، و أقاويل يوردها فيؤيّد بعضها و يتبنّاه، و يعارض أخرى.

جـ – ابن طباطبا:

تطرّق ابن طباطبا للغة الشعر، مركّزا على العلاقة التي تربط اللفظ بالمعنى، فجعل الأوّل بالنسبة للثاني بمثابة الكسوة التي يعرض فيها، مقرّا بمبدأ المشاكلة الذي بدأ في الشيوع عند النقّاد بدءا من القرن الثالث الهجري بتأثير من بعض مقولات الجاحظ. ثمّ يتبنّى ابن طباطبا فكرة التكامل بين اللفظ و المعنى، مستعملا معجم المتكلّمين، حيث قال بأنّ " **للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه "**[4]. و هو التشبيه نفسه الذي جاء به الجاحظ [5]، و الذي كان متداولا على الساحة النقدية آنذاك، خاصة في الوسط الاعتزالي الذي كان بدوره شديد التأثر بالثقافة اليونانية . فالألفاظ تكون كسوة للمعاني، و وظيفتها هي تزيين تلك المعاني.

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 89، 90. و الحيوان، ج 4، ص 20.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3، ص 378، 379.

3 – إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 129.

4 – ابن طباطبا، عيار الشعر، 14.

5 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 254.

لكنّه لا يجعل المزيّة للفظ وحده، بل يرى أنّ المعاني أيضا تتفاضل، حيث يضيف: " **و كم من جوهرة نفيسة قد شينت بقرينة لها بعيدة منها، فأفردت عن أخواتها المشاكلات لها، و كم من زائف و بهرج قد نفقا على نقّادهما، و من جيّد نافق قد بهرج عند البصير بنقده فنفاه سهوا، و كم زبر للمعاني في حشو الأشعار لا يحسن أن يطلبها غير العلماء بها، و الصياقلة للسيوف المطبوعة منها، و كم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، و لو جلبت في غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها، و كم من سقيم من الشعر قد يئس من برئه، عولج سقمه فعاودته سلامته، و كم من صحيح جُنِي عليه فأرداه حَيْنه** "[1]. و بذلك فإنّ المعاني تارة أجساد تحتاج إلى كسوة تلائمها، و تارة جواهر يشترط حسن نظمها مع بعضها البعض شريطة أن تكون متساوية الجودة، و تارة مريضة ابتليت بألفاظ رثّة، و إن هي عُرضت في غيرها شُفيت، و تارة هي في متانتها كالحديد الصلب، تُصقل منها كلمات هي كحدّ السيف في يد الخبير بها. الأمر الذي "**يؤكّد الفصل بين عنصري الشكل و المحتوى داخل الصنعة الشعرية** "[2]. مثلما فعل مَن قبله. و يبدو أنّه لم يستفد من قول أرسطو– الذي ردّده الجاحظ– بأنّ كلّ ألفاظ اللغة إنّما وضعت لحاجات الناس، و أنّ لكلّ لفظ محلّه الذي يصلح فيه.

و يرى ابن طباطبا أنّه إذا " **اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبولـه لـه، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه** "[3]. ما يحصر حدود الاختراع أو الابتداع في هامش الصياغة، عن طريق اجتناب كلّ الأمور التي يمكن أن تشين الشعر "**من سفاسف الكلام و سخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة، حتّى لا يكون متفاوتا مرفوعا**"[4]. و هي الصفات نفسها التي أطلقها الجاحظ، و المستمدة من كتاب الخطابة لأرطسو، لكنّ توظيفها مختلف. فإن أجاز الجاحظ السخيف من اللفظ للسخيف من المعاني إذا تطلّبه السياق، فإنّ ابن طباطبا يعدّه بمثابة الرثّ الركيك المرفوض مطلقا. لكنّ "**الشعر ما إن عرى من معنى بديع، لم يعر من حسن الديباجة** "[5]. فهناك "**أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت و جعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، و لم**

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، 14.

2 – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 42.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15.

4 – المصدر نفسه، ص 10.

5 – المصدر نفسه، ص 17.

تفقد جزالة ألفاظها "[1]. و هي ما يسميه أيضا: **" الأشعار المحكمة الرصف، المستوفاة المعاني، السلسة الألفاظ، الحسنة الديباجة"**[2]، التي ترتقي إلى أعلى مرتبة لأنّ عناصرها استوفت حقّها من الإتقان بكونها جمعت إلى جانب المعنى الصحيح البارع الحسن رقّة اللفظ و حسن النظم. حيث جعل للمعاني و للألفاظ قيما في ذاتها، و أخرى في التأليف بينها. و يأتي شاهده من الشعر المحدث، متمثّلا في بيتين لمسلم بن الوليد.

و إنّـي و إسماعيلُ بعد فراقهِ * لكالغمد يوم الرَّوعِ زايله النصْلُ**

فإن أغْشَ قوما بَعده أو أزورهمُ* فكالوحش يُدنيها من الأنس المحْلُ"**[3].

و النوع الثاني منها: **"أشعار مموّهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع و الأفهام إذا مرّت صفحا، فإذا حُصّلت و انتقدت بُهرجت معانيها و زُيّفت ألفاظها، و مجّت حلاوتها"** [4]. **أي** الحسن اللفظ، الواهي المعنى. و سمّاها في موضع آخر: **"الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا، الواهية تحصيلا و معنى، وإنّما يستحسن منها اتّفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكّر اللذات بمعانيها، والعبارة عمّا كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر و جودته، و إحكام رصفه وإتقان معناه "**[5]. فهي أشعار باردة المعاني، و إن أتقنت فيها صياغة ألفاظها، و عبّرت عمّا في الضمير. فقد رأى أنّ الشعر و إن عري من معنى بديع فهو لم يعر من حسن الديباجة، لكنّه فضل شعر الحكمة لأنّ الأصل في تحديد قيمة الشعر لديه هو العقل الذي يدرك التوازن والتناسب و صواب المعنى. و شبّه الأشعار الأولى التي جمعت بين عناصر الجودة بالقصور الباقية على مرّ العصور، و الثانية بالخيام التي يسرع إليها البلى.

و من الأشعار أيضا **"الحكم العجيبة والمعاني الصحيحة الرثّة الكسوة، التي لم يتنوّق في معرضها الذي أبرزت فيه"**[6]. و يسمّي ذلك في موضع آخر: **"ما تخلب معانيه للطافة الكلام فيه".** و هي في المنزلة بين المنزلتين، شأنها شأن ما كان معناه واهيا ولفظه عذبا حسنا. لكنّه لا يتعدّى مستوى البيت في أمثلته على ذلك، ومنها قول علقمة بن عبدة:

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17. و: ص 92.

2 – المصدر نفسه، ص 37.

3 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 – المصدر نفسه، ص13.

5 – المصدر نفسه، ص 87. و أغلب الأمثلة التي ساقها هي الأمثلة التي جاء بها ابن قتيبة في: الشعر والشعراء.

6 – المصدر نفسه، ص 91.

طحا بك قلب في الحسان طروب * بُعَيد الشباب عصر حان مشيب**[1]

و أخيرا، الشعر القاصر عن الغايات، أي **"الأشعار الغثّة الألفاظ، الباردة المعاني، والمتكلفة النسج، القلقة القوافي"**[2]. و هو الشعر الذي وقع الخلل في ألفاظه و معانيه، و من ذلك قصيدة الأعشى التي مطلعها:

بانت سعاد و أمسى حبلُها انقطعا * و احتلّت الغَمر فالجُدَين فالفرعا**

حيث رأى أنّها لا تسلم منها خمسة أبيات من بين ستّة و سبعين بيتا تشكّل القصيدة، و ذكر له قصيدة أخرى، فقال إنّ: **"مثل هذا الشعر و ما شاكله يصدئ الفهم و يورث الغمّ "**[3]. و تأتي شواهده من الشعر الجاهلي كبيت امرئ القيس الذي يُروى أنّه عابته أمّ جندب، و بيت المسيّب بن علس الذي عابه طرفة بن العبد بقوله "استنوق الجمل"[4]. و ينتج عن ذلك: التقسيم الرباعي للشعر مثلما جاء عند ابن قتيبة[5].

و له تقسيمات أخرى فرعية مثل ما يسمّيه: **"الأبيات المستكرهة الألفاظ القلقة القوافي، الرديئة النسج فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها، أو ألفاظها، أو معانيها"** [6]. من ذلك قول أبي العيال الهذلي:

ذكرتُ أخي فعاودني * صداع الرأس و الوصبُ**

و عيبه هو ذكر كلمة الرأس التي تعتبر فضلة لأنّ الصداع لا يصيب إلّا الرأس. و كلّ أمثلته على هذا النوع، تأتي من هذا القبيل.

و منها: الشعر المحكم النسج، ونجد فيه **"القوافي الواقعة في مواضعها، المتمكّنة من مواقعها"**[7]. مثل قصيدة امرئ القيس التي يقول فيها:

و قد أغتدي قبل العُطاس بهيكل * شديدِ مَشكِّ الجنْبِ فَعْمِ المُنطقِ**

و الذي أعجبه هو كلمة "يتّقي" التي وجد أنّها وقعت موقعا حسنا، في قوله:

بعثنا ربيثا قبل ذلك محمّلا * كذئب الغضا يمشي الضرّاءِ يتّقي**

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 107.

2 – المصدر نفسه، ص 71. و ينظر أيضا: الأبيات المتفاوتة النسج، ص 44.

3 – المصدر نفسه، ص 71.

4 – المصدر نفسه، ص99.

5 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 64– 70.

6 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 105.

7 – المصدر نفسه، ص 109.

و لقد ذكر الصفات التي اختص بها عنصر اللفظ و كذا الصفات التي اختّص بها عنصر المعنى، قصد إبراز مقدار مساهمة كلّ منهما في جمال التعبير، أو رداءته، لكنّ هذه الرؤية أدّت بمعظم النقّاد إلى الوقوع في التقسيم المنطقي بين اللفظ والمعنى، الذي لا يخرج في عمومه عن جودة اللفظ والمعنى، أو رداءتهما أو جودة أحدهما و رداءة الآخر. و هو موضوع قد عالجه المنطقيون، فضلا عن النقّاد و البلاغيين، و منهم: أبو سليمان المنطقي، و الكندي، و متّى بن يونس [1]. ففي المفاضلة بين النحو العربي و المنطق الأرسطي بين متّى بن يونس و أبي سعيد السيرافي، فُصل اللفظ عن المعنى، حيث يدّعي متّى أنّ المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ [2]، و يقول السيرافي عمّن أنكر تقدّم يونان في إثارة المعاني: إنّه"**قد بهت**"[3]. و قال: "**إنّما الخلاف بين اللفظ و المعنى أنّ اللفظ طبيعي و المعنى عقلي، و لهذا كان اللفظ بائدا على الزمان لأنّ الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة و لهذا كان المعنى ثابتا على الزمان، لأنّ مستملي المعنى عقل، و العقل إلهي، و مادة اللفظ طينية، و كلّ طيني متهافت**"[4]. لكنّ ابن طباطبا يسوّي بينهما، فيميل بذلك إلى التقسيم الرباعي لابن قتيبة. و يتصوّر كمال جودة الشعر في توافق جودة المعنى وحسن المعرض، ذلك أنّ " **أحسن الشعر ما يوضع فيه كلّ كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له و يكون شاهدها معها لا تحتاج إلى تفسير من غير ذاتها**"[5]. و كأنّ الشعر لديه، صناعة و رصف للألفاظ، مع الوضوح التام. لكن، إن كان فعلا لكلّ معنى لفظ يطابقه و يليق به دون سواه، فلماذا أجاز للشاعر المحدث إعادة صياغة المعاني القديمة؟

يبدو منه الميل للصياغة فيما قاله عن السرقات الشعرية، حيث يستحسن الصناعة والبديع الذي اتّصفت به أشعار معاصريه، إذ يقول: "**و ستعثر في أشعار الموّلدين بعجائب استفادوها ممّن تقدّمهم، و لطفوا في تناول أصولها منهم، و لبّسوها على من بعدهم، و تكثّروا بأبداعها فسلمت لهم عند إدّعائها للطيف سحرهم فيما، و زخرفتهم لمعانيها** "[6]. حيث يرى أنّ المتأخرين من الشعراء قد سُبقوا إلى المعاني ، فلم يبق لديهم من خيار سوى التفنّن في الزخرفة اللفظية، من أجل إضفاء لمسة سحرية على تلك المادة المستهلكة، حتّى تظهر في أحلى حلّة، و أبهى كسوة. و إن فعل ذلك، "**لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه**"، و ذلك إنّما يتحقّق بفضل "**إيفاء**

1 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج 3، ص 364.
2 – المصدر نفسه، ج1، ص 75.
3 – أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص 133.
4 – المصدر نفسه، ج1، ص 69، 70.
5 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 132.
6 – المصدر نفسه، ص 14.

كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ". و من جهة أخرى يجتنب كلّ ما يمكن أن **"يشينه من سفساف الكلام و سخيف اللفظ، و المعاني المستبردة و التشبيهات الكاذبة، (...) حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا "**[1]. و هذا الموقف الشائع من السرقات لدى أغلب النقّاد يتماشى مع تصوّر المعنى في النقد العربي القديم عموما، إذ كان مجال الاختراع محدودا فيه. لكنّ كتاب عيار الشعر تعوزّه الدقّة في التطبيق، حيث أنّ الشواهد الشعرية لا تأتي مرافقة للقواعد التي يؤسّسها، إنّما يفصل بينها، فتأتي نماذجه مجتمعة، الواحدة تلو الأخرى تشملها أحكاما جماعيّة دون مراعاة للفروق الدقيقة التي تميّز بعضها عن بعض.

و يشبّه حال الشاعر بحال " **النسّاج الحاذق الذي يفوّف** * **وشْيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره و لا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنّقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، و يشبّع كلّ صبغ منها حتّى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها. و كذلك الشاعر إذا أسّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولّد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهّل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة "**[2]. مؤكّدا بذلك على مسألة اختيار الشاعر كلامه وألفاظه و فقا لمقام المخَاطب. فهو لا يقرّ كالجاحظ بتفاوت الألفاظ و المعاني في الشعر، و التملّح بإدراج الغريب، بل يشترط أن يكون كلّ عنصر فيه كالجوهرة في العقد، و هذه مبالغة لعلّها ترجع إلى كونه شاعرا تأثّريّا قبل أن يكون ناقدا موضوعيّا.

و لا يسوّى بين المعاني بل يراها تتفاضل، و أجودها ما إذا نثرت لم تفقد ج مالقيها، و إلّا أصبح الشعر مجرّد كلام مزخرف عذب فقط، و إن كان يرى أنّ الشاعر الحقّ هو من كان قادرا على اختيار الألفاظ. لكنّ ابن طباطبا يسوّى بين المعنى و المحتوى، و اللفظ و الشكل. حيث يعود مرّة أخرى لثنائية اللفظ والمعنى، و يجعلهما هذه المرة كالجسد والروح، على غرار علماء الكلام، إذ قال معلّيا من مبدأ الصنعة، و هو ينسب الكلام لبعض الحكماء: **إنّ للكلام الواحد جسدا و روحا فجسده النطق و روحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبّة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمّل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه، فيحسّه جسما و يحقّقه روحا، أي يتيقّنه لفظا و يبدعه معنى، ويجتنب**

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 42.

* – يفوّف: يزيّن.

2 – المصدر نفسه، ص 11، 12.

إخراجه على ضدّ هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا "[1]. فهو ينصح الشاعر بالتيقّن من ألفاظه، و من جهة أخرى ينهاه عن مسخ و سرقة معاني الغير، و هنا يناقض ابن طباطبا نفسه، لأنّه قال أيضا إنّ القدماء قد سدّوا باب المعاني على المحدثين و إنّه لم يبق أمام هؤلاء إلّا أن يحوّروا فيها. و بالتالي يصبح الشعر كلّه صنعة و تكلّفا.

و بينما شبّه أرسطو العمل الفنّي بالكائن الحيّ المتناسق الأعضاء، فإنّ ابن طباطبا، في حديثه عن العلاقة بين اللفظ و المعنى، شبّه إيّاها في وحدتها ، كما فعل الجاحظ، بالسبيكة المفرغة، و دار في فلك عمود الشعر، داعيا إلى شرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ واستقامته. و في المعاني اشترط صدق الحكايات و التشبيهات على عادة العرب. و يرى أدونيس أنّ ما ذهب إليه النقد القديم من عناصر عمود الشعر، كقرب التشبيه و مناسبة المستعار منه للمستعار له، لا يبطل المجاز وحده، و إنّما يبطل كذلك الشعر [2]. لكنّ ابن طباطبا رغم كونه شاعرا، إلّا أنّه يضع قواعد جافة تحدّ من حريّة الشاعر.

أمّا فيما يخصّ موافقة الكلام لمقتضى الحال، فيرى أنّه على الشاعر أن يقف على مراتب القول "**فيخاطب الملوك بما يستحقّونه من جليل المخاطبات، ويتوقّى حطّها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقّى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك ويعدّ لكلّ معنى ما يليق به ولكلّ طبقة ما يشاكلها** "[3]. مقتربا بذلك من فكرة أفلاطون التي ردّدها كلّ من الجاحظ و بشر بن المعتمر[4]، إلّا أنّ الجاحظ كان أكثر واقعية فاستعمل كلمة "الناس" بدل "الملوك"، لأنّ الكلام موجّه إلى قوم لم يكن في ظلّ حكم ملكيّ.

كما عالج مسألة الغموض و الوضوح في الشعر، فرأى أنّ المعقّد قبيح. و فرّق بين الغموض الراجع إلى دقة المعنى، و بين التعقيد الناشئ عن سوء ترتيب الألفاظ، و تنافرها، و عن استعمال الغريب الوحشي، و دعا إلى تنقية الشعر من المصطلحات الفلسفية. فمن صفات جودة الألفاظ: الفصاحة، والجزالة، والسهولة، والعذوبة. أمّا المعاني فاشترط فيها الدقّة والصواب و الوضوح[5]. لكنّه في حديثه عن الاستخدام غير العادي للغة، يركّز فقط على التشبيه و ضروبه، حيث قسّمه إلى عدّة أقسام، واستفاض في الحديث عنه و عن ضروبه المختلفة، مؤيّدا ما يقول بنماذج كثيرة من الشعر. و لقد أدرك أنّ التشبيه إنّما جمع تجارب أمّة بكاملها، حيث ضمّنت العرب أشعارها كلّ ما

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 126.

2 – أدونيس، الشعرية العربية، ص 76.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص12.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، 92– 93.

5 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10، 11.

وعاه حسّها، و حملته طبائعها من محمود الأخلاق و مذمومها، و في جميع أحوالها، " **فشبّهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها. فإذا تأمّلت أشعارها، و فتّشت جميع تشبيهاتها، وجدتها على ضروب مختلفة تتدرّج أنواعها (...) فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كل مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله متشبّها به صورة ومعنى. و ربّما أشبه الشيءُ الشيءَ صورة و خالفه معنى، و ربّما أشبهه معنى و خالفه صورة، و ربّما قاربه و داناه، أو شامّه ، و أشبهه مجازا لا حقيقة** "[1]. فهي إذن أربعة أضرب قسّمها حسب علاقة المشبّه بالمشبّه به، أفضلها هو أكثرها تطابقا. و يرى أنّ تشبيهات العرب "**أدقّ طبعا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته** "[2]. لأنّ كلّ ما تحتوي عليه من معاني إنّما هو من المتعارف عليه عندهم، و هو من الكثرة بما لا يمكن الإحاطة به. و أقوى التشبيهات ما جمع بين التشبيه بالصوت و الهيئة و الحركة و اللون، و كلّما تعدّدت وجوه الشبه كان ذلك التشبيه أقوى. و ممّا جمع تشبيه الشيء بالشيء صورة و هيئة، نجد على رأسها قول امرئ القيس:

كأنّ قلوب الطير رطبا و يابسا * لدى وكرها العُنّاب و الحشف* البالي**[3]

كما استشهد بشعر امرئ القيس أيضا للتشبيه صورة و لونا فقط، ثمّ صورة و لونا و حركة. كما ذكر أبياتا لكلّ من النابغة، و الأعشى، و أخرى لشعراء لم يسمّهم. أمّا التشبيه معنى فقط فمثل تشبيه الشجاع بالأسد، و الجواد بالبحر، و الجميل الباهر بالشمس، و العالي الهمّة بالنجم، و اللئيم بالكلب، و غيرها. و من ذلك قول النابغة:

ألم تر أنّ الله أعطاك سوْرة* * ترى كلّ ملك دونها يتذبذب**

فإنّك شمسٌ و الملوك كواكبُ * إذا طلعت لم يبد منهنّ كوكب**[4]

أمّا استعمال أدوات التشبيه فمنها ما هو دليل الصدق فيه مثل: كأنّ أو ككذا. و منها ما يقرب من الصدق مثل: تخاله أو يكاد. و من ذلك، قول الراعي:

و الكسيف إن لاينته لان متنُه * و حدّاهُ إنْ خاشَنْته خشِنانِ**[5]

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17.

2 – المصدر نفسه، ص 17.

* – الحشف: البقايا اليابسة من الأطعمة.

3 – المصدر نفسه، ص 23.

* – سورة: منزلة رفيعة.

4 – المصدر نفسه، ص 28.

5 – المصدر نفسه، ص 29.

و ذكر الكناية فلم يزد على أنّها تصلح لتفادي التعبير عن المعنى باللفظ المستبشع، مراعاة للمخاطَب. و لم يتطرّق للمحسنات اللفظية، و لا للضرورات الشعرية و ما تتعرّض له لغة الشعر من تحوير يصنع خصوصيتها. كما أنّه لم يستفد من بحوث السابقين في المجاز و الاستعارة، على الرغم من الكمّ الهائل من الدراسات التي تعرّضت لذلك، و التي تعلّقت بصفة خاصّة بدراسة أساليب القرآن الكريم، و مسألة الإعجاز فيه. حيث إنّنا لا نعثر في عيار الشعر على شواهد من القرآن الكريم يدعّم بها ما ذهب إليه من آراء.

أدرك أنّ المعنى الواحد كالمادة يمكنها اتّخاذ أشكال متعددة، و أنّ الشاعر قد يكرّر معنى واحدا في أشعاره دون أن يخرج عن حدّ الإصابة، و في هذا تناقض مع قوله بالتطابق بين اللفظ و المعنى، و أنّها كالجسد و الروح.

د- ابن سينا:

تطرّق ابن سينا لموضوع اللغة الشعرية من منظور أرسطي، من خلال كتاب فنّ الشعر، حيث ركّز على الشعر اليوناني المسرحي كموضوع له، و مستعينا في الوقت نفسه، و بصفة خاصة، بما كتبه أرسطو في كتاب النفس. فقسّم الكلام إلى ثنائية الصورة و الهيولي، و أقرّ أنّ: **"كل جسم طبيعيّ فهو متقوّم الذات من جزئيين: أحدهما يقوم في مقام الخشب من السرير و يقال له هيولي و مادّة، و الآخر يقوم مقام صورة السرير من السرير و يسمّى صورة "**[1].

و مثال السرير هذا يرجع لأفلاطون. فالمادة جزء لا يتجزأ من قوام الشيء، والصورة ماثلة بالقوة فيها، لأنّها هي التي تمنح المادة وجودها بالفعل، ولهذا فإنّها لا يمكن أن توجد مفارقة للمادة. **"العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولي، و لا المادة يمكن أن توجد بالفعل – و إن كان من الممكن أن توجد بالقوة- دون صورة. لكنّ المادة الواحدة يمكن أن تتشكل بأشكال أو صور مختلفة، تتفاوت قيمتها تبعا لما يحدث فيها من تأليف مخصوص، أو نسبة بين الأجزاء"**[2]. ما يفسح المجال واسعا للتعبير المجازي في اللغة.

و أحيانا يستعمل مصطلحي "اللفظ و المعنى"، و يستقي مادته في هذا الصدد، من كتاب النفس لأرسطو، فيقول مثله: إنّ اللفظ دالّ على معان قائمة بالنفس، وهى بدورها دالة على معاني حقيقية خارج النفس. **"فما يخرج بالصوت يدل على ما في النفس وهى التي تسمى آثارا، و التي في النفس تدل على الأمور وهى التي تسمى معاني أي مقاصد النفس، كما أن الآثار أيضا**

1 – ابن سينا، عيون الحكمة، ط 2، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، 1980، قسم الطبيعيات، ص 17.

2 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 315.

بالقياس إلي الألفاظ معاني"[1]. و هكذا يعتبر اللغة وسيلة للكشف عن الفكر، و أنّ كل بحث في اللغة إنّما هو من مقتضيات الفكر، وأنّه تبعا لذلك يتأكّد التمييز بين حقلي الألفاظ والمعاني.

فانطلاقا من ثنائية استعمال اللغة بين الكلام العادي والكلام الأدبي، حدّد إطار الشعر والخطابة حيث يتنزّل هذان الفنّان ضمن سياق القول البليغ وإن تفاوتا في الدرجة، لأنّ الوظيفة هي التي تحدّد خصائص القول في كلّ نوع من أنواع الخطاب. كما يرى ابن سينا أنّ: " **العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة التي فيها أجزاء هي نكت نادرة، هو في الأكثر بسبب التزيين، لا بسبب التبيين** "[2]. و يفضّل في الشعر أن لا يكون الكلام مشهورا وقريبا، " **بل المستحسن فيه المخترع المبتدع**"[3]. و تشمل التغييرات لديه، كلّ أنواع المجاز، مثلما حدّدها أرسطو، منها، النقل واللغة والموضوع وغيرها. و يعتبرها نوعا من الحيل يمكن أن تحقّق الصنعة في القول باعتماد الحيلة في التركيب، و بالقلب، والعطف والمطابقة وسائر ما قيل في كتاب الخطابة[4].

و يقرّ ابن سينا بأنّ جوهر المعنى قد لا يتغير جذريّا، ذلك أنّ إعادة القول مرّة أخرى وعلى هيئة أخرى إيمان بأنّ الشعر ما هو إلّا إعادة تشكيل لموجود و ليس إيجادا لمعنى جديد [5]. لكنّه أساء فهم ما قاله أرسطو عن اللجوء إلى المجاز في التراجيديا، فقال: **"وما كان من أجزاء الشعر بطّالا ليس فيه صنعة ومحاكاة، بل هو شيء ساذج، فحقّه أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ وقوّته، ليتدارك به تقصير المعنى، وتتجنّب فيه البذالة، اللهم إلّا أن يكون شديد الاشتهار كمثل مضروب"**[6]. أي إكمال تقصير المعنى بفصاحة اللفظ. و إن كان أرسطو قد تحدّث عن اللجوء إلى المجازات و أصناف التغيير المختلفة في الأجزاء الراكدة من المسرحية، أي التي يقلّ فيها الفعل، و يطغى السرد.

كما ذكر الأسباب الخمسة لقول الشعر، وهي: المادة، والموضوع، والصورة، والفاعل، والغاية. ثمّ جعل الموضوع و المادة يشتركان في أنّ كل واحد منهما فيه قوّة وجود الشيء، و الفرق أنّ أحدها جزء و الآخر ليس بجزء، و مع ذلك يجب أخذهما كشيء واحد، فتصبح لدينا أربعة

---

1 – ابن سينا، كتاب العبارة، سلسلة الشفاء، تح: محمود الخضيرى، دار الكاتب العربى، القاهرة، ص 2، 3.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 174.

3 – المصدر نفسه، ص 163.

4 – المصدر نفسه، ص 193.

5 – المصدر نفسه، ص 162.

6 – المصدر نفسه، ص 195.

أسباب(العلل الأربعة): ما فيه، و ما به، و ما منه، و ما له[1]. لكنّه لم يطبّق ذلك على نظرية اللفظ و المعنى، إذ يقول أنّهما يشكّلان معا مادة الشعر، و أنّ الصورة هي الطرف الثاني للثنائية.

صرّح أنّه وجد **"أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى"**، و ذلك لأنّ **"اللفظ أغلى من المعنى ثمنا، و أعظم قيمة، و أعزّ مطلبا"**، و لأنّ **"الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل"**[2]. و هذا ينطبق على النقد الذي ساد عند العرب طوال القرنين الثالث و الرابع الهجريين.

أمّا في شرحه لكتاب الشعر، فتحدّث عن أجزاء اللفظ و المقالة بالتقسيم الأرسطي لها، فقال: **"كلّ لفظ دالّ: فإمّا حقيقي و مستولٍ، و إمّا لغة، و إمّا زينة، و إمّا موضوع، و إمّا منفصل، و إمّا متغيّر"**[3]. و يشرح أنّ الحقيقي هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى. و اللغة يقصد بها الغريب، و الموضوع هو الاسم الذي يخترعه الشاعر و يكون أوّل من استعمله، و المنفصل هو المحرّف عن أصله بالمدّ أو التقصير أو القلب أو غير ذلك. أمّا المتغير فهو ما نقل من معناه المتواطئ عليه إلى معنى آخر، و قد يكون النقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من النوع إلى النوع، كما أنّه قد ينقل إلى منسوب إلى شيء من مشابهه في النسبة إلى رابع، مثل قولهم للشيخوخة: إنّها "مساء العمر" أو "خريف الحياة" [4]. و المتغيّر هو المستعار و المشبّه (و هنا يحيل إلى الخطابة)، و يبقى الزينة، و هي اللفظة المقترنة بالنبرة والنغمة، و يرى أنّها ليست للعرب. و يرى أنّ " **أوضح القول و أفضله ما يكون بالتصريح. و التصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية** ". مثلما ذكر أرسطو في كتاب الخطابة، أمّا اللغة فـ" **تستعمل للإغراب والتحيير والرمز. و النقل أيضا كالاستعارة، و هو ممكن، و كذلك الاسم المضعّف، و كلّما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذّ و أغرب و بها تفخيم الكلام، و خصوصا الألفاظ المنقولة**"[5]. أمّا عن مشاكلة الألفاظ للمعاني فقال: **"إنّ اللفظ الجزل يوهم أنّ المعنى جزل، واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف، والعبارة بوقا و تجعل المعنى كأنّه أمر ثابت، والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيّال"**[6] و رأى أنّ ممّا يعيب الشعر أن لا تكون فيه صنعة. وقد

1 – ابن سينا، عيون الحكمة، قسم المنطق، ط 2، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 52.

2 – المصدر نفسه، ج 1، ص 127.

3 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 192.

4 – المصدر نفسه، ص 192.

5 – المصدر نفسه ، ص 193.

6 – المصدر نفسه، ص 167.

أضاف عناصر أخرى للغة الإبداع، مثل الرمز والتقديم والتأخير والالتفات وغير ذلك من ضروب بلاغية تندرج تحت قسم الإغراب في التراكيب اللغوية.

و يتحدّث عن القول الرأيي، أي الفكر، فيحيل كأرسطو، إلى كتاب الخطابة، فـ**"ما كان من أجزاء الشعر بطّالا ليس فيه صنعة و محاكاة، بل هو شيء ساذج، فحقّه أن يعنى فيه بفصاحة اللفظ و قوّته، ليُتدارك به تقصير المعنى"**[1]. ثمّ يعود للشعر و ما ينبغي فيه من أوزان، فيقول عن الشعر الملحمي إنّه عند اتّجاهه إلى الخاتمة يكون كثير التفنّن في المحاكيات، و يكثر فيه الكلام الدخيل. كما فهم أنّه يدخل في الشعر الملحمي من المعاني الغريبة و العجيبة ما لا يدخل في التراجيديا[2]. و أنّ **"الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا "**[3]. أمّا اللغة فهي **"الدلالة على ما في النفس"**[4]، و من الألفاظ والآثار التي في النفس ما هو مفرد وفيها ما هو مركب[5]. وبالتالي، فإنّ الفكر و اللغة غير منفصلان، حيث لا نكاد نسمع الألفاظ إلّا مع إدراك للمعنى، فيرتسم في نفس المتلقّي المعنى واللفظ معا. و كلّما خطر بالبال ذلك المعنى أُدرك اللفظ، وكلّما سُمع ذلك اللفظ أدرك المعنى [6]. فمن " **المتعذّر على الروّية أن ترتّب المعاني من غير أن تتخيل معها ألفاظها، بل تكاد تكون الروية مناجاة من الإنسان ذهنه بألفاظ متخيلة"**[7]. كان لديه وعي ببنية لغوية مخصوصة للشعر، تتمثّل في الارتقاء باللغة الشعرية، لأنّ غايتها جمالية محضة، ما يميّزها عن لغة الخطابة الإقناعية، و لغة الخطابات الأخرى.

أمّا أعمدة التخييل الشعري عند ابن سينا فهي: الوزن، واللفظ، والمعنى. والمعجب من اللفظ والمعنى قد يكون معجبا بدون حيلة فيه، أي عن طبع، كأن يكون اللفظ نفسه فصيحا من غير صنعة، أو يكون المعنى نفسه غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل. وقد يكون التعجّب صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى. وابن سينا يردّ الحيل الشعرية جميعها إلى "نسب بين أجزاء". وهذه النسب إمّا أن تقع في مقاطع الألفاظ أو في الألفاظ المفردة أو في الألفاظ المركبة أو في المعاني البسيطة أو في المعاني المركبة فيكون عندنا خمسة أقسام من الحيل الشعرية ثلاثة

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 195.

2 – المصدر نفسه، ص 190، 195.

3 – المصدر نفسه، ص 171.

4 – ابن سينا، العبارة، ص 31.

5 – المصدر نفسه، ص 6.

6 – ابن سينا، التعليقات، ضمن: كتاب الشفاء، ص 162.

7 – ابن سينا، المنطق، المدخل من كتاب الشفاء، تصدير: طه حسين، تح: أحمد فؤاد الأهواني، وزارة المعارف، القاهرة، 1952، ص 23.

منها في الألفاظ و الباقي في المعاني، فمن الحيل الشعرية في مقاطع الألفاظ ما يكون بالمشاكلة التامة، و هو ما سمّاه بالنظم المرصّع، كقول الشاعر:

فلا حسمت من بعد فقدانه الظبي * ولا كلمت من بعد هجرانه السمر** [1]

ومن الحيل الشعرية في الألفاظ المفردة ممّا يكون بالمشاكلة التامة أيضا، أي جناس تام، أن تتكرّر في البيت ألفاظ متّفقة، أو متّفقة الجوهر متخالفة التصريف، كالعين والغين، والشمل والشمال. أي جناس ناقص، و يسميه: تشاكل. ومن الصنعات في الألفاظ المركّبة ممّا يكون بالمخالفة أن يخالف في ترتيب الأجزاء بين جملتي قولين، إمّا في أجزاء مشتركة فيهما أو أجزاء غير مشتركة فيهما[2]. فاللفظ دالّ على معاني قائمة بالنفس، وهى بدورها دالة على معاني حقيقية خارجها. و يشرح ابن سينا ذلك بقوله: **" فما يخرج بالصوت يدلّ على ما في النفس وهى التي تسمى آثارا، و التي في النفس تدلّ على الأمور وهى التي تسمّى معاني أي مقاصد النفس"**[3].

أمّا فيما يخصّ الصور البيانية، فيفرّق ابن سينا بين التشبيه بأداة، و الاستعارة التي تضع محاكي الشيء مكان الشيء **" و لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة "**. و يقصد أدوات التشبيه. ونوع ثالث هو الاستعارة المبتذلة و يسميها "الذوائع" مثل قولهم: غزال للحبيب، وبحر للممدوح. و ما جاء به ابن سينا في المجاز والاستعارة أحسن و أوضح ممّا جاء في النقل القديم.

و هكذا فسّر في كتابه "الشفاء" كثيرا من كلام أرسطو في الخطابة و العبارة و الشعر، وذكر المجاز، والاستعارة، والتغيير والنقل، والتشبيه، وغيرها. وكلامه فيها ترجمة و شرح لكلام أرسطو حولها، ومن ذلك قوله: **" إن كلّ مثل وخرافة، فإمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل، و هو الاستعارة أو المجاز، وإمّا على سبيل التركيب منهما "**[4]. فاللفظ يكون حقيقيّا عند استعماله العادي بالمعنى الذي تواطأ عليه الجمهور، ثمّ ينقل إلى معنى آخر هو المعنى المجازي.

و لقد تعدّدت دلالات مصطلح التغيير [5] عند ابن سينا لتشمل كل عناصر البلاغة التي تشكل جوهر العمل الإبداعي وأساسه. حيث أصبح التغيير بمفهومه الواسع، يعني المجاز بأوسع معانيه ودلالاته. فهو يعني لديه: الاستعارة والتشبيه، و كلّ ما تتميّز به اللغة الشعرية عن اللغة العادية

---

1 – ابن سينا، فنّ الشعر من كتاب الشفاء، ص 164.

2 – المصدر نفسه، ص 164.

3 – ابن سينا، كتاب العبارة، ص 2، 3.

4 – ابن سينا، فنّ الشعر من كتاب الشفاء، ص 168.

5 – المصدر نفسه، ص219.

ذات الدلالات المعجمية و التراكيب البسيطة. يقول: " **إن الشعراء يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا"** [1]. وأمّا لغة الخطاب فإنّها تحتاج إلى أسلوب وصفي تقريري، **"شديد التقريب من الغرض، وأن يكون اللفظ فيه شديد المطابقة للمعنى، لاسيما حيث لا يكون كالخطبة، بل يكون بين يدي حاكم واحد ومجلس خاص، وذلك لأنّ تكلّف الخصومة في مثل هذا الموضع يكون أيسر منه على رأس الملأ المزدحم، فإنّ مثل هذا الموضع يحتاج إلى عمل واحد من الخطابة وهو حسن العبارة، ولا يحتاج إلى كثرة الاستعارات والتشبيهات والتهويلات"**[2]. و ذلك يعني، مثلما حدّده أرسطو، أنّ لغة الخطاب تتماشى مع نوعه، و الغرض منه. و في الخطاب الشعري، المتعة واللذّة هما الغاية، و ذلك يتحقّق بالتخييل الذي يتمّ عن طريق المجاز. و هو فهم صحيح لدور المجاز في البنية الشعرية، وعلاقة ذلك بالمتلقي بوصفه طرفا أساسيا في العملية الإبداعية [3]. فأرسطو نفسه ألحّ في كتاب الخطابة على أهمية التشبيهات والاستعارة في القول الشعري، فهي التي تعطيه خصوصيته التي تميّزه عن القول الخطابي القائم على مبدأ التناسب والاعتدال [4]. يقول ابن سينا مثلا : **"التشبيه يجري مجرى الاستعارة (...) والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعة الاستعارة، وذلك إذا وقع معتدلا، فأمّا أصله فهو للشعر"**[5]. فلقد أدرك أنّ هذه الصور أقلّ في النثر، لأنّ **"الاستعارة في الخطابة ليست على أنّها أصل"**[6]. كما أنّها في الخطابة تتطلّب الوضوح، لذلك فإنّ المبتذلة أنسب لها مثل قولهم: "فوا برداً على كبدي"[7]. كما أنّ الخطابة تتطلّب الاعتدال في التشبيه، على عكس الشعر الذي يستحسن فيه "المخترع المبتدع" المبنيّ على التخييل فقط[8].

أمّا فيما يخصّ الخطأ الشعري، فقد خلط ابن سينا بين الخطأ الجوهري و الخطأ الثانوي، فعاب الشاعر الذي يأتي بهما أو بأيّ منهما، على عكس أرسطو الذي عاب فقط الخطأ الجوهري الذي يرجع إلى الصناعة، أمّا الخطأ الثانوي المتمثّل في عدم الدقّة في الوصف، كجعل الجواد يمدّ قدميه اليمينيتين إلى الأمام في الوقت نفسه، فهو لدى أرسطو خطأ عرضي لا يُعتدّ به إذا كانت

---

1 – ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954، ص217.

2 – المصدر نفسه، ص 234– 235.

3 – ابن سينا، فنّ الشعر من كتاب الشفاء، ص167، 168.

4 – أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص195– 196.

5 – ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، ص212.

6 – المصدر نفسه، ص 203.

7 – المصدر نفسه، ص 207.

8 – ابن سينا، فنّ الشعر من كتاب الشفاء، ص 163.

المحاكاة جيّدة[1]، لأنّ الشاعر غير ملزم بمطابقة الواقع في الوصف و الأخبار. لكنّ ابن سينا رفض مثل هذا الخطأ و سمّاه محاكاة على التحريف، كأن **"يقصّر بمحاكاته للفاضل و الرذل"**، أو كمن يحاكي بأيّل (غزال) أنثى و يجعل لها قرنا عظيما . و المثال لأرسطو لكنّ هذا الأخير لم يعتبر ذلك خطأ خطيرا لأنّه ليس خطأ فنّيا. و أعاد أمثلة أرسطو، و أضاف الخطأ اللغوي الذي يكمن في **"أن يكون أورد لفظا متّفقا لا يفهم ما عنى به من أمرين متقاربين تحتمل العبارة كلّ واحد منهما"**[2]. كما أضاف إلى ذلك الإساءة في التشخيص، حيث يرى أنّ الشاعر قد **"لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها (...) و كذلك إذا حاكى بما ضدُّه أحسنُ أن يحاكى به. و كذلك إذا ترك المحاكاة وحاول البيان التصديقي الصناعي على أنّ ذلك جائز إذا وقع موقعا حسنا فبُلِغت به الغاية"**[3]. و مصطلح المحاكاة هنا غير واضح الدلالة، لأنّنا لو أخذناه بمعنى التمثيل لأصبح الكلام لا معنى له، و المحتمل أنّه يقصد به الوصف في العبارة الأولى، أمّا في العبارة الأخيرة فلعلّه يقصد طغيان الخطاب العقلي على التخييل في الشعر، كما يمكن أن يقصد إطالة المقاطع السردية أثناء التمثيل. و بلغ عدد الأغاليط لديه اثني عشر غلطا خمسة منها ترجع للخطأ في المحاكاة و هي: محاكاة غير الممكن، و محاكاة المضادّ، و المحاكاة على التحريف، والصناعة التصديقية، و كونه غير نطقي. و على الرغم من افتراضه أنّ المحاكاة لا تتعلّق فقط بما يمكن أن يكون، و أنّ الشعر عماده التخييل، إلّا أنّه يناقض نفسه، فيعتبر كلّ محاكاة لغير الممكن خطأ.

هـ – عبد القاهر:

يركّز عبد القاهر في دلائل الإعجاز على نظم الكلام، و على جماليات التقديم و التأخير [4]، والحذف[5]، و صيغ الكلمات و غيرها من الظواهر البلاغية، و ذلك في اللغة الشعرية، مستشهدا أحيانا بآيات بيّنات من الذكر الحكيم و الحديث النبوي الشريف، و ببعض الأسجاع. و ممّا أبرزه، نجد مثلا: الوظيفة الجمالية لخاصية الحذف اللغوي، و **"تفخيم أمره، و التنويه بذكره، و أنّ مأخذه مأخذ يشبه السحر، و يبهر الخلق"**[6]، كما في قول البحتري حول حماية ممدوحه له:

و كَمْ ذُدْتَ عنّي مِن تحامل حادث * و سَوْرةِ أيامٍ حزَرْنَ إلى العَظْم**

1– في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

2 – ابن سينا، فنّ الشعر من كتاب الشفاء، ص 196.

3 – المصدر نفسه، ص 196، 197.

4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106– 145.

5 – المصدر نفسه، ص 146– 172.

6 – المصدر نفسه، ص 171، 172.

فنظر إلى جمالية هذا الأسلوب و علّق على ذلك بأنّ الامتناع من إبراز لفظ ة "اللحم" بعد الفعل "حززن" أفصح و أحسن، لأنّ الأصل: **"حززن اللحم إلى العظم"**، لكنّ السامع، إن لم تحذف تلك اللفظة، قد يتوهّم ما لم يقصده الشاعر و لن يفهم المعنى قبل تمام البيت لأنّه كان سيعتقد أنّ الحزّ وقع في بعض اللحم فقط. و مع ذلك لم يعتبر الحذف معيارا مطلقا للجودة، بل هناك من الحذف ما يخلّ بالمعنى، و في هذه الحالة يصبح التصريح أبلغ.

و تحدّث عن المجاز و رأى هو أيضا أنّ وظيفته هي التوّسع في اللغة، و **"أنّ صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتّى يكون هناك اتّساع ومجاز، وحتّى لا يُراد من الألفاظ ظواهر ما وُضِعت لـه في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر"** [1]. و من جهة أخرى ذمّ الذين عظّموا من شأن اللفظ ، و هاجم المعتزلة و وصفهم بالجهل والاستسلام للتخيّل والتوهّم بسبب تفضيلهم للفظ، و قولهم **"إنّ المعاني لا تتزايد، و إنّما تتزايد الألفاظ"** [2]، حيث نفى الصحة عن هذا الكلام و رأى أنّ الكلمات المفردة لا تكون لها مزيّة في ذاتها، إنّما المزيّة للنظم الذي حقيقته **"توخّي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم "**[3]. فلا عبرة للألفاظ المفردة وحدها، و ذلك لأنّها لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض، لأنّه لا يترتّب على الألفاظ إفادة **"حتى تُؤَلّف ضربا خاصّا من التأليف، و يُعمَد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"**[4]. فهي لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، إنّما العبرة للنظم و التركيب، مثلما قال أرسطو[5] في حديثه عن موقع الصدق و الكذب في الكلام. و ما وُجدت الألفاظ إلّا لخدمة المعاني. فعبد القاهر لم يعلّ من شأن اللفظ إلّا بشروط جودة بنائه مع الألفاظ المجاورة له. فأقرّ أنّ مناط الفضيلة في الكلام راجع إلى الصورة التي يرسمها النظم. ما أفضى به إلى فكرة المعنى ومعنى المعنى. وهي فكرة شبيهة بنظيرتها الأرسطية [6]: المعنى الأوّلي و المعنى الثانوي، حيث قال عبد القاهر: **"تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة. و بمعنى المعنى، أن تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يُفضي بك ذلك إلى معنى آخر"**[7]. فالأوّل هو ما تواضع عليه الناس، و الثاني هو المعنى المجازي الناتج عن التركيب الخاص بضمّ المفردات إلى أخواتها،

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 265.

2 – المصدر نفسه، ص 395.

3 – المصدر نفسه، ص 395.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 4. و ينظر: دلائل الإعجاز، ص 46.

5– عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، كتاب المقولات، ص 4– 6.

6 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص79.

7– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 263.

و يُمثّله المستوى الفنّي من الكناية، والاستعارة، والتشبيه، و كلّ ما يحتمل التأويل. و يرى أنّ المجاز أعمّ من الاستعارة، **" و أنّ الصحيح من القضيّة في ذلك : أنّ كلّ استعارة مجاز، و ليس كلّ مجاز استعارة"**[1]. و قسّم المجاز إلى:

– مجاز عقلي: بإسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، فيكون في التركيب فقط.

– مجاز لغوي: يكون في المفرد و التركيب و يشمل الاستعارة و المجاز المرسل [2]. فالمجاز هو **"كلُّ كلمة جُزتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعا، لملاحظة بين ما تُجُوّز بها إليه و بين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها"**[3]. يقصد كلّ كلمة أريد بها معنى غير معناها المعجمي، مع وجود علاقة بين الأوّل و الثاني. فـَشَرْط النقل أن لا يَعْرى معه ملاحظة الأصل. أمّا الاستعارة فعرّفها بأنّها: **" نقل الاسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حدّ المبالغة "**[4]. و قال في موضع آخر: **"الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تُفصِح بالتشبيه و تُظهر و تجيء إلى اسم المشبّه به فتُعِيرَهُ المشبّه و تُجريه عليه"**[5]. و يرى عبد القاهر أنّ من تلك الأصول الصحيحة التي يبنى عليها الكلام الجيّد، **"و أوّل ذلك و أولاه، و أحقّه بأن يستوفيه النظر و يتقصّاه: القول على التشبيه و التمثيل و الاستعارة، فإنّ هذه أصول كبيرة، كأنّ جُلَّ محاسن الكلام – إن لم نقل: كلّها– متفرّعة عنها، و راجعة إليها"**[6]. حيث اعتبر هذه الصور بمثابة الأصل الذي تتفرّع عنه كلّ محاسن الكلام. و فضّل الاستعارة على التشبيه لأنّها صورة مكثّفة، فهي أكثر رونقا و إيجازا. كما فضّل فيها عدم الوضوح، و لعلّه استفاد من الترجمة القديمة لكتاب الخطابة لأرسطو الذي ردّ تأثير الاستعارة إلى نوع من التمويه، لا يدركه السامع لأوّل وهلة، لكنّه لمّا تتّضح له الأمور، يسّر بذلك و يعترف بأنّه تعلّم شيئا، و هو حقّ لم ينتبه إليه في البداية. و هي الفكرة التي تناولها ابن سينا، رغم أنّ المترجم عبّر عن التشبيه باسم (المثال) و عن الاستعارة باسم (التغيير) و قال إنّ التشبيهات أقلّ لذاذة لأنّها أطول"[7]. الأمر الذي يتطابق مع ما قاله أرسطو في كتاب الخطابة، مستشهدا بأمثلة متفاوتة في الطول.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 398. و دلائل الإعجاز، ص 462.

2 – المصدر نفسه، ص 366.

3 – المصدر نفسه، ص 352.

4 – المصدر نفسه، ص 398.

5 – عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 67.

6 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

7 – أرسطوطاليس، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 213.

و في صدد دفاعه عن الشعر أضاف عبد القاهر خصائص أخرى، حيث قال إنّه يجب النظر **"إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، و إلى حسن التمثيل و الاستعارة، و إلى التلويح و الإشارة، و إلى صَنْعة تَعمِد إلى المعنى الخسيس فتشرّفه، و إلى الضئيل فتفخّمه، و إلى النازل فترفعه، و إلى الخامل فتنوّه به، و إلى العاطل فتحلّيه، و إلى المشكل فتجلِّيه"**[1]. ما يعني أنّ المعاني قد تحمل قيمة في ذاتها، و قد تكون خسيسة، فيجمّلها صاحبها باعتماده على الصنعة. فقد شبّهها بالأصباغ التي تنجز منها الصّور و النقوش، و ما يتمّ إبداعه بها قد يختلف من صانع لآخر حسب اختياراته كمّا و كيفا، و حسب تركيبه للمواد التي ينتقيها، فيمكن لأحدهم أن يتوصّل إلى ما لم يتوصّل إليه غيره. **" كذلك حال الشاعر و الشاعر** * **في توخّيهما معاني النحو و وجوهه التي علمت أنّها محصول النظم "**[2]. فالشعر بهذه الطريقة صناعة كغيره من الصناعات يتكوّن من مادة و صورة. و يشبّه المعاني في الكلام بالمواد التي تستعملها مختلف الصناعات، كالفضّة و الذهب في الصياغة، والكلام بمثابة المصنوعات، كالخاتم أو السوار. و مثلما لا تكفي قيمة تلك المواد لجودة العمل، كذلك **"محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه. و كما أنّا لو فضّلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضّة هذا أجود، أو فصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر و كلام "**[3]. كما استدلّ على أنّ المزية ليست للفظ: **" أنّك ترى الكلمة تروقك و تؤنسك في موقع، ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر "**[4] و لو كان الأمر عكس ذلك لكانت الكلمة **"إمّا أن تحسُن أبدا، أو لا تحسُن أبدا "**[5]. كما أنّ ذلك يعني **" أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه"**[6]. و تتّضح هذه الفكرة حين يستدلّ على جمال الاستعارة بطريقة النظم، و يضرب مثلا بقوله تعالى: ﴿ **و اشتعل الرأس شيبا** ﴾ ثمّ على شاكلة ما فعل أرسطو في عدّة مواضع من المقالة الثالثة للخطابة، يعرض التركيبات المختل فةللعبارة الواحدة كي يبرهن على أنّ

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 24.

* – ربّما يقصد: "و الخطيب".

2 – المصدر نفسه، ص 87، 88.

3– المصدر نفسه، ص 254، 255.

4 – المصدر نفسه، ص 46.

5 – المصدر نفسه ، ص 48.

6 – المصدر نفسه ، ص 51.

سرّ الجمال في التركيب المخصوص. فيرى أنّه لو غُيّر التركيب و قلنا "اشتعل الشيب في الرأس" أو "اشتعل شيب الرأس" لما وجدنا في ذلك حسنا[1].

و بينما يذكر أرسطو التشبيهات المزدوجة التي تتبادل حدودها لتنتج تشبيهات جديدة، يتحدّث عبد القاهر بإعجاب عن: " **الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين** "، و يستشهد كالجاحظ ببيت امرئ القيس:

كأنّ قلوب الطير رطبا و يابسا * لدى وكرها العُنّابُ و الحَشَفُ البالي**

و يضيف قول الفرزدق:

و الشّيبُ ينهض في الشباب كأنّه * ليلٌ يصيح بجانبه نهارُ**[2].

و ينسب القول بالنظم لغيره من العلماء، حيث يقول: " **و قد علمتُ إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم و تفخيم قدره، و التنويه بذكره، و إجماعهم أن لا فضل مع عدمه، و لا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، و لو بلغ في غرابة معناه ما بلغ** "[3]. و قد تحدّث أرسطو مليّا عن نظم الكلام في كتاب الخطابة، كما ألّف المعتزلة من قبل كتبا في نظم القرآن، منها ما نسب للنظّام ، و منها ما نسب للجاحظ، لكنّها ضاعت.

أمّا عن اللفظ و المعنى و أيّهما أسبق، فيرى أنّ الفكرة لا تكون فكرة غير مسموعة. فنحن حينما نفكّر و نحن نيام إنّما نفكّر بالألفاظ. و كذلك عندما تخرج الألفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرّد أصوات لا معنى لها، وإلّا كنّا مجانين، وكذلك الحال في الأدب، فليس ثمّة فكر سابق على التعبير الأدبي، فمتى ما نضجت التجربة والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظيّة، أمّا قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك. يقول معلّقا على أبيات شعرية جاء فيها:

ولمّا قضينا منْ مِنىً كُلَّ حَاجَةٍ * و مسَّحَ بِالأركانِ مَنْ هُو مَاسِحُ**
وشُدّتْ عَلَى دُهْمِ المَهَارَى رحَالُنا * ولم يَنْظُر الغادي الذي هو رائحُ**
أخذنا بأطراف الأحاديث بَيْنَنَا * و سَالتْ بأعناقِ المطيّ الأبَاطِحُ**

"فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، و وصفوها بالسّلاسة و نسبوها إلى الدماثة، وقالوا: كأنّها الماء جريانا، والهواء لطفا، والرياض حسنا (...) ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التعامل، ودع عنك التجوّز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم، و ثنائهم و مدحهم؛ منصرفا إلاّ إلى استشارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتّى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السّمع، واستقرّ في الفهم

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 100 – 101.

2 – المصدر نفسه ، ص 95.

3 – المصدر نفسه ، ص 80.

مع وقوع العبارة في الأذن "[1]. و لعلّه يقصد ابن قتيبة الذي أثنى على ألفاظ هذه الأبيات و عابها من ناحية معانيها التي اعتبرها بلا فائدة[2]. لكنّ عبد القاهر رأى أن لا مزيّة للفظ وحده.

و لقد عُرف عبد القاهر بتأسيسه لنظرية النظم، و يجعله البعض على رأس أنصار المعنى لموقفه من أنصار اللفظ عامّة و من المعتزلة خاصّة، و ذلك لما شاع عنهم من جعل المزيّة للفظ. لذلك يتساءل مستنكرا: **"هل يقع في وهْمٍ و إن جهَد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن يُنظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخفُّ، وامتزاجها أحسن، وممّا يكدّ اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة ، إلّا و هو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، و فضل مؤانستها لأخواتها ؟ و هل قالوا: لفظة متمكّنة، و مقبولة، و فى خلافه: قلقة، و نابية، و مستكرهة، إلّا وغرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهُها، و بالقلق والنُبُوّ عن سوء التلاؤم، و أنّ الأولى لم تلِقْ بالثانية في معناها ، و أنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقٍ للتالية في مؤدّاها "**[3]. و مثلما عاب أنصار اللفظ عاب أيضا أنصار المعنى، حيث رأى أنّه " **غلط من قدّم الشعر بمعناه ، و أقلّ الاحتفال باللفظ، و جعل لا يعطيه من المزيّة، إن هو أعطى إلّا ما فضل عن المعنى** "[4]. و عقد عدّة فصول في دلائل الإعجاز يردّ فيها على هؤلاء، و ممّا بيّنه فيها: أنّ قولهم في اللفظ يسقط كلّا من الكناية والاستعارة و المجاز و الإيجاز[5]. كما يرى أنّ استعذاب اللفظ لا يرجع إلى جرسه الموسيقي، و لا إلى وضعه اللغوي، بل إلى اللذّة العقلية التي يوفّرها. و خطّأ المتأخّرين الذين شغفوا بأمور ترجع إلى البديع، متناسين أنّ الغاية من الكلام هي الإفهام والتبيين[6]. فقد نظر في أسباب الإعجاز فلم يجدها لا في الألفاظ و لا في الاستعارة لأنّها محدودة، بل في العلاقات النحوية بين الكلم، أي أنّ سرّ العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى تكمن في التركيب، لذلك رفض إيثار أحدهما على الآخر، بل أدرك أنّ لكلّ منهما دورا في تشكيل عنصر ثالث هو الصورة.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 21–23.

2 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 66، 67.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 44، 45.

4 – عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص 251، 252.

5 – المصدر نفسه، ص 520.

6 – المصدر نفسه، ص 5– 9.

ولقد أشاد محمد غنيمي هلال بأصالة الفكر عند عبد القاهر، و بنضج بحوثه في هذه المسألة بفضل عبقريّته الفذّة التي أتت بنتائج لا تزال ذات قيمة في النقد الحديث [1]. مثلما أشاد بذلك طه حسين[2] الذي، رغم إقراره بتأثّر عبد القاهر بأرسطو خاصة في دلائل الإعجاز، إلّا أنّه اعترف له أنّه عرف كيف يوظّف ما أخذه بما يدعو للإعجاب، و أنّه لا بدّ و أن يكون قد قرأ الفصل الذي عقده ابن سينا للعبارة، والذي نجد فيه آراء أرسطو العامة في الجملة و الأسلوب والفصول، و أثر التأثّر يظهر في أسلوبه الشبيه بأسلوب الفلاسفة و المترجمين، و في ميله إلى التعقيد والغموض. لكنّ جابر عصفور يرى أنّ ابن طباطبا هو من مهّد لعبد القاهر بأنّ **"سحر الشعر راجع إلى ضرب من التطريق في تناول المعاني واستعارتها، و إلى لون من التلطّف في استعمالها "**[3]. حيث قال عبد القاهر معلّقا على أبيات للبحتري أعجب بها: **" فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، و وجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنّك تعلم ضرورة أن ليس إلّا أنّه قدّم و أخّر، و عرّف و نكّر، وحذف و أضمر، و أعاد و كرّر، و توخّى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كلّه، ثمّ لطّف موضع صوابه، و أتى مأتى يوجب الفضيلة"**[4]. فكلّ هذه التغييرات هي التي تصنع جودة اللغة الشعرية ، لكنّ الذي فصل في ذلك هو أرسطو ثمّ أعاد شرحها ابن سينا، أمّا ابن طباطبا فيرجّح أنّه أخذ كلامه الموجز عن الجاحظ.

انطلق عبد القاهر من الإعجاز لإقرار قواعد النقد و البلاغة، و قال إنّ الإعجاز في النظم[5]، كما تعرّض لضروب علم المعاني، كالتقديم والتأخير، والفصل والوصل، والإظهار والإضمار، والاستفهام والنفي. و هي الأمور التي تطرّق لها أرسطو في المقالتين: الأولى و الثانية من كتاب الخطابة. و بفضل إشادة عبد القاهر بهذه الظواهر البلاغية، لم تعد الصور البيانية وحدها ما يصنع شعريّة الكلام. بل" **إنّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور و تتعاقب عليه الصناعات، و جلّ المعوّل في شرفه على ذاته، و إن كان التصوير قد يزيد في قيمته و يرفع من قدره "**[6]. و في المقابل، هناك من الكلام ما يعتمد على التفنّن في الشكل، وهذا النوع من الصناعات لها: **"ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض،**

---

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 256 و ما بعدها.

2 – مقدمة نقد النثر، المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر، ص 8–31.

3 – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 5.

4 – عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص 85.

5 – المصدر نفسه ، ص 34.

6 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 26.

و أثر الصنعة باقيا معها لم يبطل- قيمةٌ تغلو، و منزلة تعلو، و للرغبات إليها انصباب، و للنفوس بها إعجاب، حتّى إذا خانت الأيام فيها أصحابها، و ضامت الحادثات أربابها، و فجئَتهم فيها بما يسلبها حسنها المكتسَب بالصَّنعة، و جمالها المستفاد من طريق العرض، فلم يبق إلّا المادة العارية من التصوير، و الطينة الخالية من التشكيل- سقطت قيمتها، و انحطّت رتبتها"[1]. و ينتج عن ذلك ثلاثة مراتب للكلام:

- ما حسن لفظه فاستغنى الكلام بذلك عن جودة المعنى و إتقان النظم.
- ما طغى عليه انتخاب المعاني و الأفكار دون الاعتماد على التأنق في الشكل.
- ما جمع بين حسن اللفظ و جودة المعنى.

وكلّ هذه الصور مقبولة، و أجودها طبعا ما جمع بين شرف الجوهر و حسن العرض. الأمر الذي يؤدّي منطقيّا إلى وجود ضرب رابع يتمثّل فيما ساء من جانبيه، و هو ما لا يذكره عبد القاهر في هذا الموضع وكأنّه يستثنيه من دائرة الشعر. أو لكي لا يبدو مكرّرا لتقسيم ابن قتيبة لأضرب الشعر، خاصّة و أنّه لمّح إلى تلك القسمة، مخطّئا إيّاها[2].

و قام بتفسير مقوله الجاحظ حول المعاني المطروقة، فلعاد تصحيح المفاهيم، مبديا الغرض الذي لم يفهمه الناس منها، بأنّه لمّا كانت المعاني لا تتّضح إلّا بالألفاظ و لا سبيل إلى معرفة ترتيبها في الفكر إلّا بترتيب الألفاظ في النطق، تجوّزوا فكنّوا عن ها بالألفاظ، و على هذا ينبغي تفسير كلام الجاحظ[3]. و بما أنّ المزية للنظم و ليس للمعنى، فقد قضى بذلك على قضية السرقات لأنّ ذلك لا يكون إلّا إذا كان المعنيان متطابقان تماما و بالعبارة نفسها. و علّى من التعبيرات المجازية و فضّلها على عكس ابن طباطبا، على التعبير الصريح، إذ إنّ **"الصفة إذا لم تأتك مصرّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، و لكن مدلولا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها و ألطف لمكانها، كذلك إثبات الصفة للشيء تثبّتها له، إذا لم تلقه على السامع صريحا، و جئت إليه من جانب التعريض و الكناية و الرمز والإشارة كان له من الفضل و المزية و من الحسن و الرونق ما لا يقلّ قليله و لا يجهل موضع الفضيلة فيه "**[4]. و لم يعد المعنى عنده متمثّلا في تلك المادة الأوليّة كما كان عند الجاحظ، بل أصبح يعني الدلالة الكلّية المستمدة من الوحدة. أمّا المستوى الفنّي المتشكّل من مختلف الصور البيانية، فيمثّل معنى المعنى، و فيه تفاوت كما في المعنى الظاهر.

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

2 - المصدر نفسه ، ص 365.

3 - المصدر نفسه، ص 58 - 63.

4 - المصدر نفسه، ص 306.

و ذكر في حديثه عن الكناية عنوانا: في اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره، جاء فيه: **"والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القَرى"**[1]. ومن المباحث التي أضافها إلى ما جاء به قدامة عن الكناية عن الصفة، كلامه عن الكناية عن النسبة. كقولهم: **"المجد بين ثَوْبَيه ، والكَرَم في بُرْديه"**[2]، و قائل هذا يتوصل إلى إثبات المجد والكرم للممدوح بأن يجعلهما في ثوبه الذي يلبسه. و قد أدرك أنّ التجوّز في حالة الكناية ليس لغويا. و يشترط الوضوح فيقول: **" قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح (...) إلّا أن ذلك وإن كان معلوما على الجملة فإنّه لا تطمئنّ نفس العاقل في كلّ ما يطلب العلم به حتّى يبلغ فيه غايته، وحتّى يغلغل الفكر إلى زواياه، وحتّى لا يبقى عليه موضع شبهة ومكان مسألة"**[3]. و كذلك يذمّ التعقيد، و يراه : **"مذموما، لأجل أنّ اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة، و يسعى إليه، من غير الطريق"**[4]. و يستشهد بقول المتنبي:

و لذا اسم أغطية العيون جفونها * من أنّها عمل السيوف عوامل**[5]

فيذمّ مثل ذلك لأنّه يتطلب فكرا زائدا على المقدار بسبب سوء الدلالة ، ما يؤدي إلى تشوّه الصورة و نقص الحسن. و **" أحقّ أصناف التعقيد بالذمّ، ما يتعبك ثمّ لا يجدي عليك، و يؤرّقك ثم لا يروق لك "**[6]. و في المقابل، فضّل الغموض لما في ذلك من متعة خفيّة منشؤها المعرفة بعد الجهل، خاصة في الاستعارة، فهو **"كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، و كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثم ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عنه اشتمل عليه، و لا كلّ خاطر يؤذن له في الحصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصدفة، و يكون ذلك من أهل المعرفة "**[7] فجمال الاستعارة في غرابتها و غموضها. و يرى أن البحتري هو فارس حلبة التعمية الجميلة، حيث يعطي لنا المعاني الدقيقة في صورة مقرّبة.

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 66.

2 – المصدر نفسه ، ص 309.

3 – المصدر نفسه ، ص 70.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 142.

5 – ديوان المتنبي، ج 3، ص 458.

6 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 142 – 143.

7 – المصدر نفسه، ص 141.

و يرى إبراهيم سلامة أنّ عبد القاهر استغلّ كلام أرسطو عن التشبيه التمثيلي[1]، حيث تحدّث عن المثال على أنّه تغيير، أي مجاز لكنّه يختلف قليلا. كما يتّفق معه في ما كتبه عن الطباق، و التجنيس[2]، بأنّ الأوّل ضدٌّ يميّز الأشياء، والثاني مخاتلة و مداعبة من الأديب للقارئ أو السامع يكرّر اللفظة بزيّها مع اختلاف في المعنى، " **كأنّه يخدعك عن الفائدة و قد أعطاها، و يوهمك كأنّه لم يزدك شيئا و قد أحسن الزيادة و وفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس من حلى الشعر ومذكورا في أقسام البديع**"[3]. واشترط فيه قرب المرمى بين المعنيين، و أن لا يكون مجرّد تكرار لا فائدة منه، ذلك أنّ الحسن لا يأتي من اللفظ وحده، إنّما يتمّ بنصرة من المعنى.

و يعيب من جعل الألفاظ كالمعارض و المعاني كالجواري، وذلك لأنّ الكلام لديه لا يتشكّل من ثنائية اللفظ و المعنى، بل إنّ عنصري هذه الثنائية يتّحدان كما قال ابن سينا، ليشكّلا المادّة، بينما الطرف الآخر يتمثّل في صورة الكلام، أي في نظمه. و كلّما تغيّر عنصر من عناصر الصورة حدث اتّساع و مجاز، و برزت معان أخرى ناتجة عن ذلك التركيب [4]. و خطّأ من جعل المجاز في اللفظ، (كما جاء عند الجاحظ) لأنّ التجوّز يكون **"في معنى اللفظ لا اللفظ"**[5]. قال عن المعتزلة: "**و اعلم أنّك كلّما نظرت وجدت سبب الفساد واحدا، و هو ظنّهم الذي ظنّوه في اللفظ، و جعلهم الأوصاف التي تجرى عليه كلّها أوصاف له في نفسه** "[6]. و يفند كلامهم معلّقا على التعريف القديم للاستعارة، و يبيّن أنّها " **ادّعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء** "[7]. مع أنّه أقرّ مثلهم أنّها أبلغ من الحقيقة. و ينظر باستنكار إلى شواهدهم فيقول: **"ليت شعري، إن كان لفظ "أسد" قد نقل عمّا وضع له في اللغة، و أزيل عنه، و جُعل يراد به "الشجاع" هكذا غُفْلا، ساذجا، فمن أين يجب أن يكون قولنا: "أسد" أبلغ من قولنا "شجاع"؟ و هكذا الحكم في الاستعارة، هي، و إن كانت في ظاهر المعاملة من صفة اللفظ، و كنّا نقول: هذه لفظة مستعارة، و قد استُعير له اسم الأسد، فإنّ مآل الأمر إلى أنّ القصد بها إلى المعنى** "[8]. حتّى وإن بدا أنّ الاستعارة صفة للفظ، إلّا أنّ القصد بها إلى المعنى. و تتكرّر هذه الفكرة و معها هذه الاستعارة في موضع آخر من الكتاب. فبما أنّ الفصاحة للعرب عامّة، فهو يستغرب أن تكون المزية للفظ، لأنّ

---

1 – إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 139 – 219.

2 – أرسطو، الخطابة، الترجمة القديمة، ص 220.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 8. بلاغة أرسطو بين العرب و اليونان، ص 380 – 381.

4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 265.

5 – المصدر نفسه ، ص 367.

6 – المصدر نفسه، ص 399.

7 – المصدر نفسه، ص 437.

8 – المصدر نفسه، ص 425.

العرب لم يتم تحدّيهم بذلك في مسألة الإعجاز، لا من حيث الإعراب و لا من حيث الغريب الوحشي[1]. و يرى **"أنّه محال أن يتغيّر الشيء في نفسه، بأن يُنقل إليه اسمٌ قد وُضِع غيره، من بعد أن لا يراد من معنى ذلك الاسم فيه شيء بوجه من الوجوه، بل يُجعل كأنّه لم يوضع لذلك المعنى الأصلي أصلا"**[2]. فهو يرى أنّ العقلاء إنّما أدركوا أنّ **" الأشياء تستحقّ الأسامي لخواصّ معان هي فيها دون ما عداها، فإذا أثبتوا خاصة شيء لشيء، أثبتوا له اسمه "**[3]. فإذا كانت الشجاعة خاصة بالأسد، و ثبتت هذه الصفة في الرجل بحيث لا تنقص شجاعته عن شجاعة الأسد، قيل: هو أسد. حينها لا نقول: إنّنا نقلنا اسم الأسد، إنّما ادّعينا معناه للرجل. و جاءت هذه التوضيحات لمّا وجد أنّه **"قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ النقل في الاستعارة "**[4]. لكنّ عبد القاهر، في أسرار البلاغة، له كلام آخر عن الاستعارة، يستعمل فيه لفظ النقل في تعريفها حيث يقول: **"اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، و ينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية "**[5]. و هي أيضا: **"ضرب من التشبيه، و نمط من التمثيل، و التشبيه قياس و القياس يجري فيما تعيه القلوب، و تدركه العقول"**[6]، لأنّه يرى أنّ **"التشبيه كالأصل في الاستعارة، و هي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره "**[7]. لكنّه يرى أنّ التشبيه إذا ظهر في الاستعارة قبحت. و على عكس ذلك، كلّما زيد التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسنا [8]. و يقول عن عبارة: "رأيت أسدا" **" فقد استعرت اسم الأسد للرجل "**[9]. و مع هذا يصرّح أنّ الاستعارة لا تكون في اللفظ، لأنّه لو كان الأمر كذلك لم يتصوّر أن يكون في غير لغة العرب، خاصة وأنّه قد لاحظ أنّ: **"الكثير منه تراه في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس، و يجرى به العرف في جميع اللغات، فقولك رأيت أسدا، تريد وصف رجل بالشجاعة و تشبيهه بالأسد على المبالغة، أمر يستوي فيه العربي و العجمي، و تجده في كلّ جيل، و تسمعه من كلّ قبيل، كما أنّ قولنا زيد كالأسد على التصريح بالتشبيه كذلك، فلا يمكن أن يدّعي أنّا إذا استعملنا**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 396.

2 – المصدر نفسه ، ص 433.

3 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

4 – المصدر نفسه ، ص 434.

5 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.

6 – المصدر نفسه ، ص 9.

7 – المصدر نفسه ، ص 13.

8 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 450.

9 – المصدر نفسه، ص 18.

هذا النحو من الاستعارة، فقد عمدنا إلى طريقة في المقولات لا يعرفها غير العرب"[1]. و إقراره هذا بأنّ المجاز ليس من عرف اللغة العربية، دليل على اطّلاعه على النقد الأرسطي الذي نجد فيه العديد من الاستعارات و التشبيهات المطابقة، أو المقاربة أحيانا، لما جاء به عبد القاهر الجرجاني.

و الاستعارة عنده، قسمان : مفيدة و غير مفيدة [2]:

– غير المفيدة : وهو نوع قصير الباع ، قليل الاتساع ، حيث تراهم قد وضعوا للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب أجناس الحيوان بقصد التوسع في اللغة، ومثَّل لها بأمثلة منها قول العجاج: (وَفَاحِما وَ مِرْسَنا مُسَرَّجا). فالاستعارة عند عبد القاهر هي في لفظ (المرسن) الذي هو في الأصل للحيوان. فاستعاره الشَّاعر لمحبوبته. و يعُدّ هذا النوع من الاستعارة مبتذلة و عامِّية.

– أمّا المفيدة: فهي جامعة لصفات الحسن و الروعة الفنية ومبناها التشبيه. **"و من الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجَدَّة تزيد قدره نبلا، و توجب له بعد الفضل فضلا، و إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبتَ بها فوائد، حتى تراها مكرّرة في مواضع، و لها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، و شرف منفرد، و فضيلة مرموقة، و خِلابة مموقة. ومن خصائصها التي تذكر بها، و هي عنوان مناقبها، أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصّدَفة الواحدة عِدّةً من الدرر، وتَجنيَ من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"**[3]. فدورها هو إبراز الفكرة و توضيحها في مظهر حسن تعشقه النفوس و تهتزّ له. و يدرج ضمنها التجريد و التشخيص، حتّى إنّنا لنرى **" بها الجماد حيًّا ناطقا و الأعجم فصيحا، والأجسام الخُرس مبينة(...) إن شئت أَرَتْكَ المعاني اللطيفة – التي هي من خبايا العقل– كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، و إن شئت لطَّفَت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"**[4]. ثم قسّم الاستعارة المفيدة قسمين: تصريحية و مكنية، وإن لم يذكر هـ اتين التسميتين، إنّما شرحهما مدعّما ذلك بالأمثلة. يضرب مثلا عن الاستعارة المكنية بقول الشاعر "يد الشمال"، و بقول زهير: "و عري أفراس الصبا و رواحله" و يشبّه ذلك بقول القائل: "و نعم مطيّة الجهل الشباب" و قال "كان الشباب مطية الجهل"[5]. لكنّ الاستعارة التصريحية في نظره أبلغ لأنّها أعمق، لما فيها من إلغاز و تعمية[6].

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 34.

2 – المصدر نفسه، ص30 و ما بعدها.

3 – المصدر نفسه، ص 42، 43.

4 – المصدر نفسه، ص 34.

5 – المصدر نفسه، ص 44 و ما بعدها.

6 – المصدر نفسه، ص 211 – 279.

و استحسن التشخيص المجرّد كما يظهر في الاستعارة، و ذكر قول الصولي:

الريح تحسدني عليـ * ك و لم أخلها في العدا**

لمّا هممت بقبلـة * ردّت على الوجـه الردا**[1]

و له تقسيمات أخرى شبيهة بتقسيم أرسطو لأنواع النقل في كتابه "فنّ الشعر"، حيث يقول عن النقل– و هو ينسب الكلام لهاء الغائب: **"أنّ للفظ أصلا مبدوءا به في الوضع و مقصودا، و أنّ جريه على الثاني إنّما هو على سبيل الحكم يتأدّى إلى الشيء من غيره، و كما يعبَق الشيءُ برائحة ما يجاوره، و ينصبغ بلون ما يداانيه. و لذلك لم ترهم يطلقون "المجاز" في الأعلام، إطلاقهم لفظ النقل فيها حيث قالوا: العَلَم على ضربين: منقول و مرتجل"**[2]. و من أسماء العلم المنقولة عن اسم جنس: أسد و ثور، ومنها المنقول عن الصفة، كعاصم و حارث، و المنقول عن فعل، كيزيد و يشكر. و كلّ هذا لم يوصف بأنّه مجاز. ثم أتبع هذا التقسيم بالتَّمثيل لكل ضرب. و فضّل الاستعارة العقلية على غيرها، لما فيها من بعث للخيال، كما أنه عمل على التفريق بين الاستعارة و التمثيل، و بين الاستعارة و التشبيه البليغ، و بين التشبيه و التمثيل.

و يخالف عبد القاهر تصوّر ابن طباطبا لـ "عمارة" القصيدة و يوضّح الخلل فيه، ثمّ يُقيم تصوّرا غيره: **" من حيث أنَّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنّها لا محالة تتبع المعاني في موقعها. فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلا في النطق وجب اللفظ الدالُ عليه أن يكون مثله أولا في النطق. فأَما أن تتصوّر في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم و الترتيب(...) أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها. فباطلٌ من الظن(...) و وهم يُتَخيّل إلى مَنْ لا يُوفي النظر حقَّه"**[3]. يرى بأنّهم كانوا يعنون باللفظ **"الذي عناه الجاحظ حيث قال: و ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، و المعاني مطروحة وسط الطريق "**[4]. و هكذا يعتبر كلام الجاحظ سببا في انجراف من أتى بعده وراء اللفظ، و اعتبار المعاني متساوية لدى الجميع.

و لتفنيد ذلك يسرد لنا عبد القاهر أمثلة عن معاني تتفاوت حسب التركيب، كقولنا: "زيد كالأسد"، "كأنّ زيدا أسد"، "لئن لقيته ليلقينّك منه الأسد". فالمعنى الثاني أبلغ و أفخم من المعنى الأوّل لأنّه يجعلنا نتوهّم أنّه الأسد بعينه، و الثالث أحسن من الثاني لأنّه يخرج المعنى من التوهّم

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 243.

2 – المصدر نفسه، نفسه، ص 396.

3 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 52، 53.

4 – المصدر نفسه، ص 482، و ص 256.

إلى حدّ اليقين. فـ**"من شأن المعاني أن تختلف بها الصور"**[1]، بين كناية و تصريح و استعارة، أو دونها، كما أنّ التشبيهات تتفاضل حسب قربها من الندرة و الغرابة، و من البديع المخترع. و قد نسب هذه الفكرة- على غرار العديد من الأفكار التي جاء بها- إلى "العقلاء"[2] دون أن يصرّح بمن يقصد، لكنّها في الأصل فكرة أرسطو التي ردّدها شرّاح و مترجمي أعماله، و الفلاسفة المسلمين من بعده. حيث استمد عبد القاهر المثال السابق ممّا ذكره ابن سينا: إنّ أخيلوس وثب كالأسد" [3] فغيّر عبد القاهر "آخيل" بطل الإلياذة بـ "زيد" المستمد من النحو العربي، مع الإبقاء على وجه الشبه(الشجاعة)، و المشبه به (الأسد)، و فرّق بين التشبيه والاستعارة مثلما فعل أرسطو و قال مثلما قال أنّ: "زيد كالأسد" تشبيه، و "زيد أسد" استعارة.

و إن عدّ أرسطو الاستعارة "آية الموهبة"، فهي عند عبد القاهر " **أملأ بكلّ ما يملأ صدرا، و يمتّع عقلا، و يؤنس نفسا، و يوفّر إنسا، و أهدى إلى أن تهدي إليك أبدا عذارى قد تخيّر لها الجمال، و عني بها الكمال، و أن تُخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت للشرف و الفضيلة باعا لا يقصر، و أبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تُنكر**"[4].

و ذكر "**تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة و الشكل، أو جمع الصورة و اللون** "[5] مثلما قال ابن طباطبا. و من التشبيهات التي أعجب بها، قول ابن المعتز:

كأنّا و ضوء الصبح يستعجل الدجى * نظير غرابا ذا قوادم جون**

حيث جعل غرابة التشبيه مقياس جماله، و اقتران الصور بالحركة أكثر سحرا خاصّة تحريك الساكن، أي ما لا حركة له، و كذلك تسكين المتحرك. و أدرك أنّ غرابة الصور ليست أزلية، إنّما يعتريها الابتذال. و يلتقي عبد القاهر مع أرسطو فيما كتبه حول تقسيم الاستعارة إلى مبتذلة و غريبة[6]، مردّدا شواهد الجاحظ حول الاستعارة[7]، و في الشبه المنتزع من متعدّد (مثل الذين حُمِّلوا التوراة ثمّ لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا) [8]. و يبدي إعجابه بوحدة الكلام في بيت شبيه له لبشار بن برد:

كأنّ مُثار النقع فوق رؤوسنا * و أسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُه**

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 425.

2- المصدر نفسه، ص 423

3- ابن سينا، الخطابة، ص 212.

4 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 40.

5 - المصدر نفسه ، ص 81.

6 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 74 - 79.

7 - البيان و التبيين، ج 1، ص 50.

8 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 101.

لتشبيهه شيئين بشيئين، على غرار بيت امرئ القيس . و يعود للبيت بعد مئات الصفحات ليكرّر إعجابه به، حيث أُعجب بالصورة الشعرية السمعية المرئية، في هذا البيت، و التي تتمثّل في وصف هيئة السّيوف و هي تعلو و ترسب و تذهب و تجيء، بحركة الكواكب التي تظهر أكثر في الليل. و فضّله على بيتين آخرين أحدهما للمتنبي و الآخر لعمرو بن كلثوم لأنّ بشار أتمّ الشبه بتعبيره، و قام بإظهار الأبعاد الجمالية و البلاغية للصورة الشعرية، و بيّن حركيّتها **" و أسيافنا ليل تهاوى كواكبه"**. و يصف البيت بـ**"الحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم "**[1]. ثم تساءل هل نقول: **"إنّ ألفاظها اتّحدت فصارت لفظة واحدة؟ أم تقول: إنّ معانيها اتّحدت فصارت الألفاظ من أجل ذلك كأنّها لفظة واحدة؟"**[2]. و رأى أنّه **"من فساد العقل، و من الذهاب في الخبل، أن توهّم متوهّم متوهّم أنّ الألفاظ يندمج بعضها في بعض حتّى تصير لفظة واحدة "**[3]. و هكذا يضع حدّا للخصومة حول ثنائية اللفظ و المعنى ببديل يجمعهما في نظرية النظم التي لم يبطلها أحد بعده.

و لقد اهتمّ عبد القاهر بالنقد التطبيقي، حيث حلّل شواهده الشعرية، كما ربط الصورة الفنية بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية التي تعطي شكلا مؤثرا. و كان في الغالب موضوعيا في أحكامه، مستثمرا ما جاء به كلّ من أرسطو و الجاحظ و ابن سينا، أحسن استثمار.

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 414. 96.

2 – المصدر نفسه ، ص 414.

3– المصدر نفسه، ص 415.

III. المبحث الثالث: الواقع و الخيال

أ - أرسطو

فصل أرسطو - في محاولته لاستقصاء القوانين الكلية للخطاب - في عدّة قضايا تتعلّق بعلاقة الشعر بالواقع، و من ذلك: الصدق والكذب، والغلو والمبالغة، والتخييل والوهم، و الممكن و غير الممكن. و عالجها بنسب متفاوتة في مؤلّفاته المختلفة.

لم يكن من عادة أرسطو أن يخضع لظاهر الأمور دون النظر إلى جوهرها، ل ذلك فهو لم يقسم قضية الصدق و الكذب تقسيما ثنائيّا مثلما فعل كثير من النقّاد من قبله و من بعده، إنّما رأى أنّه: **"كما أنّ في النفس ربّما كان الشيء معقولا من غير صدق و لا كذب، و ربّما كان الشيء معقولا قد لزمه ضرورة أحد هذين الأمرين** [1]**، كذلك الأمر فيما يخرج بالصوت: فإنّ الصدق و الكذب إنّما هي في التركيب و التفصيل"**[2]. فمثلما أنّ المعاني القائمة في النفس تحتمل أن تكون إمّا صادقة أو كاذبة، أو لا هي صادقة و لا كاذبة إنّما متصوّرة فقط، كذلك الكلام الذي ننطق به يقسّم إلى: كلمات مفردة لا يمكن أن توصف بالصدق أو الكذب حتّى و إن كانت تحمل دلالة، وإلى مركّبات يُحكم عليها بالصدق والكذب. و ما ليس صدقا و لا كذبا فهو توهّم، لأنّه يقول في موضع آخر: **"التوهم غير الإثبات وغير النفي، لأنّ الحقّ والباطل إنّما يكونان بتركيب المعاني (التصورات). فأمّا المعاني الأوّل، فلا فرق في أن تكون ضربا من التوهّم، أو ما تخيّل عن التوهّم"**[3]. فدلالات الكلمات المفردة يسمّيها معاني أوّلية، أمّا دلالات الكلام المركّب فهي المعاني الثواني، أو كما أسماها عبد القاهر الجرجاني: المعنى و معنى المعنى، و هو ما أطلق عليه النّاقد الإنجليزي صموئيل كولوردج تسمية: الخيال الأوّلي و الخيال الثانوي[4].

و يكرّر أرسطو هذه الفكرة في مقدمة كتاب المقولات، حيث يقول: إنّ **"التي تقال: منها ما تقال بتأليف، و منها ما تقال بغير تأليف، فالتي تقال بتأليف كقولك: الإنسان يحضر، الثور يغلب. والتي تقال بغير تأليف كقولك: الإنسان، الثور، يحضر، يغلب"**[5]. و يضيف أنّ **"كلّ واحد من هذه التي ذُكِرت، إذا قيل، قيل مفردا على حياله فلم يُقل بإيجاب ولا سلب أصلا، لكن بتأليف بعض هذه إلى بعض تحدث الموجبة و السالبة، و إنّ كلّ موجبة أو سالبة يظنّ أنّه: إمّا**

1- عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، كتاب العبارة، ص 99.

2- المصدر نفسه، ص 100.

3 - في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص79.

4 - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ص49 -60، و محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 410- 437.

5- عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، كتاب المقولات، ص 4.

صادقة، وإمّا كاذبة. والتي تقال بغير تأليف أصلا فليس منها شيء صادقا ولا كاذبا"[1]. فالتصديق يكون على مستوى العبارة لما فيها من تركيب. و هذه القضية ترتبط بالكلام عامة.

يقول عن الشاعر أرخيلوس بأنّه كان **"يأخذ ممّا يتكلّم به عنه كلّ ما هو موجود أو ما يضنّ موجودا"** لكنّ ذلك تختلف نسبته من غرض لآخر، فـ" **إذا مدحنا أو ذممنا، فكلّ ما كان حسن أو قبيح، و أمّا إذا شكونا أو (دافعنا)، فكلّ ما كان من الواجب، و أمّا إذا أشرنا فكلّ ما نفع أو ضرّ"**[2]. فهو يطالب في الخطابة بالصدق في المناقشة[3]، لأنّ ذلك شيء ضروري، إذ يجب أن تكون الحقائق سلاحنا الوحيد. و يرى أنّه طالما أنّ الإقناع يعتمد على العقل فلا بدّ للخطيب من معرفة علم النفس لدراسة أمزجة المستمعين و كيفية التأثير فيها[4].

أمّا الأقوال الشعرية فإنّها تقع خارج الصدق والكذب لأنّ الغاية منها الإقناع و التخييل وإحداث الأثر في النفس. إذ إنّ المطلوب عند المدح أو الذمّ هو بلوغ الغاية في الوصف. و الصدق فيها هو صدق التصوير و ليس مطابقة الواقع. فقد **"يخفق الشعراء حين لا ينعقد التشبيه، أمّا إن صدق التشبيه فإنّه يكون عذب المشرب. و من أمثلة ذلك: ساقاه معوجّتان كغصون البقدونس"**[5]. فالشاعر غير مطالب بتكرار الواقع الخارجي، إنّما يصوّر الأشياء و الناس بصور تكون من نسج مخيّلته، و معياره الوحيد هو مراعاة إدراك المتلقّي. وقد حصر أرسطو أنواع التصديقات التي تستعمل في الخطابة، ولكنّ التخييلات التي تقع في الشعر لا يمكن أن تُحصَر أو تُحَدّ. و ذلك لأنّ الغاية منه هـ و التأثير في النفس بعنصر الإثارة و المفاجأة، حيث حرص على استمالة المتلقي، و ذلك لا يتحقّق إلّا بالأمور غير المتوقّعة التي تجلب المتعة عن طريق الإدهاش. و يرى أنّ خير دليل على ذلك هو أنّ الشخص عندما يروي قصة، يضيف إليها أشياء من عنده، لأنّه يعتقد أنّ سامعيه يسرّون بذلك[6].

و من أجل توضيح علاقة الشعر بالواقع، أجرى أرسطو مقارنة بين الشعر و التاريخ، نصّ فيها على: **" أنّ مهمّة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. و الأشياء ممكنة: إمّا بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أنّ المؤرّخ و الشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا و الآخر يرويها نثرا (فقد كان من**

1- عبد الرحمن بدوي، منطق أرسطو، ج1، كتاب المقولات، ص6.

2- أرسطاطاليس الخطابة، عبد الرحمان بدوي، ص 150.

3- المصدر نفسه، ص 18.

4- عبد المعطى شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، ص 164.

5- أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 244.

6- في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 68.

الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، و لكنّه كان سيظلّ مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا)، وإنّما يتميّزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع "[1]. فليس الوزن هو الذي يفرّق بين الشعر و التاريخ. حتّى و إن كان موضوعهما مشترك، و هو رواية الأحداث، إلّا أنّ الشعر يعني بالروابط المنطقية بينها، و تصوير الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي في الواقع، و بالتالي فهو ليس صادقا بالكلّ كالتاريخ، و لا كاذبا بالكلّ مغرق في الخيال، إنّما يستقي من الواقع دون أن يلتزم به.

و يعلّي أرسطو من قيمة الشعر فيجعله **"أوفر حظّا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلّي، بينما التاريخ يروي الجزئي "**[2]. فإن كان الشعر يسمو على التاريخ و يقترب من الفلسفة في محاكاته الحقيقة المثالية المجرّدة، و تصوير المواقف الإنسانية في شموليّتها، إلّا أنّه يختلف عنها في كون الفلسفة تسعى نحو تقديم البديل الأمثل للواقع، بينما يبحث الشعر عن البديل الأرقى المثير للإعجاب، و تبرز شعريّته كلّما انحصر هامش التاريخ. و هو عند أرسطو لا يحاكي الظاهر فقط، إنّما هو محاكاة للجوهر، أي للمشاعر الإنسانية زيادة عن أفعالها.

و يحدّد في كتاب الطبيعيات أنّ وجه المقارنة بين الفنّ و الطبيعة هو اتّحاد المادة (الهيولي) مع الصورة في كلّ منهما [3]. لذلك **"تظلّ الطبيعة نموذجا للفنّ و معيارا له، و إن أكملها الفنّ بوسائله. فالفنّ يجمّل الطبيعة"**[4]. يؤكّد أنّ الشاعر عندما يحاكي الطبيعة فهو يصنع ما هو أجمل منها، بما أنّه يمنحنا حقيقة أسمى تمثيلا من تلك المادة الجافة التي يعطيها المؤرّخ، و وسيلته في ذلك الخيال الذي يعينه على إكمال الصورة و تحويلها إلى فنّ. و **"يعدّ المحاكاة أعظم من الحقيقة و من الواقع. و الفنون عند أرسطو تحاكي الطبيعة، فتساعد على فهمها. فالفنّ شأنه شأن النظم التهذيبية و التربوية– يكمل ما لم تكمله الطبيعة "**[5]. فالفنون بصفّة عامة، و الشعر بصفّة خاصة، وظيفتها الأساسية جمالية، و إن كانت لها أيضا وظيفة تعليمية و تهذيبية فذلك يرجع للتخيّل الذي يعمل على ابتكار صور جديدة، و صهر المتناقضات، ثمّ إعادة بنائها بشكل فنّي، فيعطي للمألوف صورة مغايرة تجعلنا أكثر تقبّلا له.

و يتحدّث أرسطو عن علاقة الشعر بكلّ من المستحيل، و غير الممكن ، و عن الجانب العجائبي في الخرافة، حيث يرى أنّه **"ينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة. أمّا في**

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.

2 – المصدر نفسه، ص 26.

3 – أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، ص 12.

4 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص55.

5 – المرجع نفسه، ص48.

الملحمة، فيمكن أن نذهب في هذا إلى حدّ الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب"[1]. و ذلك لأنّ الشعر اليوناني عبارة عن قصص خرافية عن الآلهة و أنصاف الآلهة والأبطال الخارقين للعادة، و لا يملك الناقد إلّا أن يرضى بذلك. هذا ما جعل أرسطو يقول إنّ: **"الأمر المستحيل ينبغي أن يبرّر على اعتبار الشعر أو ما هو أفضل أو الرأي الشائع. أمّا عن الشعر، فإنّ المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لا يقنع. أجل! قد يكون من المستحيل أن يوجد ناس مثل الذين يصوّرهم زيوكسيس، لكنّه إنّما يرسمهم خيرا ممّا هم، لأنّ من يُتّخذ قدوة يجب أن يكون أفضل ممّن هو بالفعل. والرأي الشائع ينبغي أن يبرّر الأمور اللامعقولة. و أحيانا نبيّن أنّه ليس بلامعقول، إذ من المحتمل أنّ الأشياء تقع أحيانا بخلاف ما هو محتمل "**[2]. فيبرّر المبالغة في الوصف مدحا أو ذمّا لأنّ الشاعر لا يصوّر الأشخاص كما هم عليه، بل يمكنه، في سبيل الإقناع، أن يؤثر المستحيل على الممكن فيحسّن الواقع بتقديم النموذج المثالي، و كلّ ذلك في رضا العقل الذي يقبل في مثل هذه الغايات بعنصر اللامعقول.

أكّد أرسطو أنّه بإمكان الشاعر اللجوء إلى المستحيل، لكنّه على الرغم من أنّ عنصر الروعة ينبغي إدخاله في التراجيديا إلاّ أنّ الشعر الملحمي أشدّ قبولا لغير المعقول لأنّ الشخص لا يُرَى وهو يعمل. فمطاردة هكتور مثلا في الإلياذة، لو عرضت على المسرح لبدت مضحكة، فالجنود اليونانيون كانوا واقفين لا يشتركون في المطاردة، و البطل آخيل يمنعهم أن يفعلوا. أمّا في الملاحم فلا يُلحظ ذلك لأنّها تعتمد على السرد و ليس على التمثيل. فمخالفة المعقول في التراجيديا لا يمكن أن تبلغ ما تبلغه في الشعر الملحمي، و مادام الشعر المسرحي يمثّل أمام الجمهور فإنّ المغالاة والإغراق في الخيال غير ممكنين أيضا، لأنّ ما يمكن أن يؤدّيه الممثّل على خشبة المسرح من أفعال له حدود تضبطها قدراته قبل أن يضبطها الناقد، عدا ما كان من المقاطع سردا و ليس تمثيلا. لذا فالملحمة أشدّ قبولا لغير المعقول و لعنصر الروعة. و الجمهور يرضى عن ذلك، لأنّ **"الأمر العجيب يلذّ (...) وقد كان هوميروس خاصة هو الذي علّم الشعراء الآخرين كيف يتقنون الكذب"**[3]. فالكذب في الشعر صَنْعة تحتاج التعلّم و الإتقان، و الشعراء في ذلك عالّة على هوميروس لأنّه، كما قال أرسطو: **" مستحقّ للمديح و التقريض (...) إذ كان هو وحده فقط من بين جميع الشعراء ليس يذهب عليه ما ينبغي أن يفعل"**[4]. فقد اعتبره أميرا للشعراء، ومبتكرا سار على خطاه من جاء بعده.

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 69.

2 – المصدر نفسه، ص77.

3 – المصدر نفسه، ص 69. و نقل: متى بن يونس ، ص 138– 140.

4 – كتاب الشعر لأرسطوطاليس، نقل: متى بن يونس ، ص 139.

و يضيف عن جمالية التصوير أنّ الإنسان يُسرّ برؤية صور الأشياء التي لا يلتذّ بإحساسها، خاصة إذا أتقن الشاعر تصويرها [1]. أي **"إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول و عرف كيف يضفي عليه ظلّا من الحقيقة، فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولية، و إلّا فإنّ الأمور غير المحتملة الموجودة "**[2]. و هكذا تصبح الأشياء المتقزّز منها في صورتها الطبيعية مقبولة إذا أحسن الشاعر تصويرها.

و قد أرجع أرسطو القدرة على تركيب الصور و الإيحاء إلى ملكة الخيال، و قال: إنّه **"لمّا كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسّام، و كلّ فنّان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتّخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصوّر الأشياء إمّا كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس و تبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. و هو إنّما يصوّرها بالقول، و يشمل: الكلمة الغريبة و المجاز، و كثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء' "** [3].

و عليه فإنّ أرسطو يرجع الفنون كافة – بما فيها الشعر – إلى أصل فلسفي واحد هو محاكاة الحياة الطبيعية.

و هكذا فإنّ شخصيات التراجيديا يتمّ تصويرها في صورة أحسن ممّا هي في الواقع، حيث يقول إنّه يجب محاكاة صور فاضلة لها، تماما كما يحاكي الرسّامون شخصيات أعمالهم الفنّية بإنشاء صور لهم يبدون فيها أفضل و أجمل ممّا هم عليه في الواقع. فيجب على الشاعر تقديم النبيل أكثر نبلا، والشجاع أكثر شجاعة في التراجيديا. أمّا في الكوميديا فإنّه يجب أن يجعل الخسيس أكثر خسّة، والجبان أكثر جبنا. فـ**"مفتاح الشخصية في الفنّ من منظور أرسطو هو المبالغة إيجابا وسلبا"**[4]. لذلك يرى أنّه **"ينبغي أن نفضّل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق، و ينبغي ألّا تتألّف الموضوعات من أجزاء لا معقولة "**[5]، فتطوّر الأحداث في المسرحية يجب أن يخضع للتسلسل المنطقي، فلا يخرج عن المحتمل في القصّة. ما يعني أنّ كلّ الأحكام تتعلّق بالجمهور المتلقّي.

---

1 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، 91.

2 – المصدر نفسه، ص 71.

3 – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص 116.

4 – حمودة عبد العزيز: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص340.

5 – في الشعر لأرسطوطاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 70.

و يسمّي أرسطو المخيّلة بالحسّ المشترك [1]، و"**التوهّم حركة من فعل الحس** "[2]. و يجعله متضمّنا الحواس الخمس، لكنّه ليس مرادفا لها، فوظيفته إدراك المحسوسات وإجراء مقارنات بين معطيات الحسّ، و له دور تركيبي، ووسيط بين المحسوسات. وتلك هي وضعية الخيال الذي يعدّ امتدادا معينا للإحساس. "**و إذا كان البصر حسّا (بالمعنى الأكمل)، يسمّى التوهم باليونانية باسم مشتق من الضوء، لأنّه بغير ضوء لا يمكن أن يرى أحد شيئا، وليس يكون أكثر التوهّم إلا من البصر**"[3]. أي أنّ الخيال يستمدّ مادته من الإحساس و هو مختلف عنه اختلافه عن الفكر: " **وأمّا التوهّم فإنّه غير الحسّ وغير الفكر** "[4]. أي أنّه وسط بينهما. فمعطيات الحسّ هي شرط الخيال وأصله، وهي خاصية يشترك فيها الإنسان مع بعض الحيوانات، لكنّه يتميّز عنها بالفكر. ثمّ إنّ الإحساس يكون أبدا صادقا، بينما يمكن أن تكون الصورة خادعة، مثلما هي الحال في الحلم.

و يبدو أنّ أرسطو يعطي للخيال معنى **إيجابيا وسلبيا** في آن واحد: فهو إيجابي، لكونه حركة ثانوية ناتجة عن الإحساس، ومواصلة له، ومعينا للذاكرة. و سلبي، لأنّ "**أكثر التوهم كاذب**"[5]. فهو يقوم بتركيب صور الأشياء الغائبة. و هذه القوة المصورة " **تجد ما لا تجد الحواس البتّة، فإنّها تقدر أن تركّب الصور، فأمّا الحسّ فلا يركب الصورة(...)، فإنّ البصر لا يقدر على أن يوجد إنسانا له قرن، أو ريش، أو غير ذلك (...). فأمّا فكرنا فليس بممتنع عليه أن يتوهّم الإنسان طائرا أو ذا ريش و إن لم يكن ذا ريش، والسبع ناطقا**"[6]. و يفرّق أرسطو بين الخيال عند الحيوان و الخيال المبدع، و يسمّي الأوّل: التوهّم الحواسّي، و هو "**موجود في سائر الحيوان. وأمّا التوهّم الذي يكون على الرويّة فإنّما هو لذي النطق**"[7]. والخيال الحسّي المميّز للحيوان تتحكّم فيه الغرائز، بينما الخيال عند الإنسان يخضع للفكر والعقل.

و يشير أرسطو إلى التخيّل في كتاب الشعر إشارة سريعة، لكنّه يوضّح مفهومه في كتاب النفس، فيرى أنّه: "**شيء متميّز عن الإحساس والتفكير**"[8]. فهو ضرب من الحركة في الذهن يقابل

1- أرسطوطاليس، في النفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط 2، 1980، ص62.

2 - المصدر نفسه، ص71.

3 - المصدر نفسه، ص71، 72.

4 - المصدر نفسه، ص69.

5 - المصدر نفسه، ص70.

6 - المصدر نفسه، ص72.

7 - المصدر نفسه، ص84.

8 - المصدر نفسه، ص 18.

الحركة في عالم الحسّ، و الصور التخييلية تختلف عن الفكر الاستدلالي القائم على ثنائية الصدق والكذب، و من جهة أخرى، فهي تختلف أيضا عن معطيات الحسّ. فالمخيّلة هي المصدر الذي تنبعث منه الصور، حيث **"يترك الإحساس أثرا يبقى في قوّة باطنية هي المثنية، فتستعيده و تدركه في غيبة موضوعه، فالتخييل إحساس ضعيف "**[1]، لأنّه مستقلّ عن الشيء، و.**"الحسّ صورة المحسوس دون مادته كما يقبل الشمع صورة الخاتم دون معدنه"**[2]. لأن الحسّ قوة صرفة، و الأشياء إنّما توجد خارجية عنه، و ما في النفس هو صورتها، أي الأثر الباقي عنها بعد غيبة طينتها. وقد تكون مخترعة عن طريق إعادة تركيبها حسب الإرادة.

و بالتالي، فالإبداع الشعري ليس مجرّد نسخ و تقليد حرفي للواقع، إنّما يمكن للشاعر أن يخلق صورا جديدة من مادة الواقع وفق ما هو كائن، أو ما يمكن أن يكون، أو ما يعتقد الناس أنّه كان[3]. و رأى أن عظمة الفنّ هو أن يتفوّق على الطبيعة لا أن يقلّدها. أي لا ينسخها بل يوحى لها و يصنع ما هو أجمل منها. فإنّ المحاكاة إعادة خلق من مادة الواقع، و صنعة من حيث الطريقة و الوسائل و الموضوع. ففي حديثه عن المحاكاة في الفنون قارن بينها و بين الطبيعة من حيث المبدأ المنتج، و من حيث الاتّحاد بين المادة و بين الشكل في كلّ منهما. و لا يعني بالطبيعة تلك المظاهر الخارجية التي نشاهدها و ننقلها بطريقة آلية، بل تلك القوّة الخلّاقة التي يقلّد الفنّ منهاجها و هي تخلق.

و إضافة إلى ذلك، يرى أنّ الناس، في جميع أصناف الخطاب، **"مضطرّون إلى استعمال الكلام في الممكن و لا ممكن. فمن ذلك ما يستعمل كالذي هو كائن، ومنه ما يستعمل كالذي قد كان و ثبت بالتجربة. ثمّ التكبير أيضا عام لجميع الكلام. فكلّهم يستعملون التكبير "**[4]. أي أنّ المبالغة موجودة في أجناس الكلام كلّها، على الرغم من إجازته الغلوّ للشعراء في جميع الأحوال وللخطباء في أحوال خاصة.

و قد عقد فصلا في كتاب الخطابة بعنوان: "في الممكن و غير الممكن"[5]، يقول فيه: **"و إن كان الضدّ ممكنا أن يكون أو يفعل، فليضنّ الضدّ (الآخر) أيضا ممكنا، كما أنّه إن كان يمكن أن يصحّ الإنسان، فقد يمكن أن يسقم أيضا، فإنّ القوة للمتضادّات أو مضادة. و إن كان الشبيه ممكنا، فالذي يشبهه أيضا ممكن. و إن كان الذي هو أصعب ممكنا، فالذي هو أيسر أيضا**

---

1 – محمد رجب، أرسطو عبقري، الفكر اليوناني، ص 120.

2 – المصدر نفسه، ص 116.

3 – كتاب أرسطو في الشعر، تر: إبراهيم حمادة ، ص 29.

4 – أرسطاطاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 132.

5 – المصدر نفسه، ص 133 – 137.

ممكن. وإن كان الذي هو أفضل أو أحسن يمكن أن يكون، فذلك الأمر بالكليّة ممكنٌ أن يكون. فإنّ إجادة تكوين البيت، أصعبُ من تكوين البيت. ثم الذي بدؤه يمكن أن يكون، فآخره أيضا ممكن"[1]. و هذا المنهج العقلي هو الذي جعله أكثر تسامحا مع الشعراء من غيره.

أمّا الخطأ الشعري فقسّمه أرسطو إلى قسمين، **" الخطأ المتعلّق بفن الشعر نفسه، و الخطأ العرضي. فالواقع أنّ الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور و لم يفلح لعجزه، كان الخطأ راجعا إلى صناعة الشعر نفسها، أمّا إذا كان ذلك لأنّه تصوّره تصوّرا فاسدا، بأن صوّر الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمنيين إلى الأمام في وقت واحد، أو إذا كان خطؤه راجعا إلى علم خاص، كالطبّ مثلا أو أيّ علم آخر، أو إذا أدخل في الشعر أمورا مستحيلة "**[2]. فالشاعر إذا صوّر المستحيل مخطئ، لكنّه خطأ يمكن أن يغفر عنه إذا بلغ به الغاية في الوصف، يعني إذا استطاع الشاعر أن يضفي بذلك لمسة جمالية على عمله، مثل مطاردة هيكتور في الإلياذة، لكنّ الأفضل هو أن يجمع الشاعر بين بلوغ غاية المعنى المقصود مع المحافظة على أصول الصناعة.

و من ذلك أيضا **" الخطأ في عدم معرفة أنّ الأروية * ليس لها قرون أقلّ من الخطأ في تصويرها تصويرا رديئا. و أيضا إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على الواقع و الحقيقة، فربّما يمكن الردّ على ذلك بأن نقول إنّ الشاعر إنّما صوّر الأشياء كما يجب أن تكون، فإنّ سوفوقليس كان يقول إنّه إنّما يصوّر الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريفيدس كان يصوّرهم كما هم في الواقع، و إلى جانب هذين الجوابين يمكن أيضا أن يقال إنّ هذا هو الرأي الشائع، كما في القصص الخاصة بالآلهة لا على الوجه الأمثل و لا على وجه الصدق، بل كما يقول اكسانوفان: على وفق الرأي الشائع"**[3]. فأن يجهل الشاعر أنّ أنثى الوعل ليس لها قرون أهون من أن يصوّرها بطريقة غير فنّية. و يستشهد أرسطو بالشاعر التراجيدي سوفوكليس الذي كان يدافع عن عدم واقعيّته بأنّه يصوّر الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يصوّرهم زميله و معاصره يوريبيديس كما هم. أمّا إذا لم يكن التصوير من هذا النوع و لا من ذاك، فيمكن الردّ على النقاد بأنّ الشاعر يصوّرهم كما يظنّهم الناس، أي حسب المعتقد السائد، فيصبح ما يعبّر عنه الشاعر ممكنا بالنسبة لعامة الناس، و من ذلك الخرافات المتعلّقة بالآلهة، و التي يبدو أنّه يعتبرها مجرّد تقليد فنّي. كما أنّ غير الممكن في فترة زمنية قد يكون ممكنا في زمن آخر سابق أو لاحق.

1- أرسطاطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 133.

2- في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

*- الأروية بضمّ الهمزة وكسرها: أنثى الوعل. في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، هامش1، ص73

3- المصدر نفسه، ص 73.

و حتّى المتناقض يرى أنّه يمكن تبريره انطلاقا من القواعد المستخدمة في منهج الحجاج الجدلي. "**و النظر فيما إذا كان الأمر متعلّقا بنفس الشيء، و فيما إذا كان الإيجاب متعلّقا بنفس الموضوع، و فيما إذا كان الشاعر يتكلّم فعلا، في نفس المعنى** "[1]. فقد أدرك أنّ تفسير الكلام يجب أن يخضع للسياق الذي قيل فيه، و للكيفية التي قيل بها، لأنّ التناقض قد يفسّر انطلاقا من غموض المعنى واحتمال الكلمة لأكثر من معنى في الشعر.

و يحصي أرسطو خمسة مآخذ يلام عليها الشاعر، فإمّا أن يكون ما أتى به: "**مستحيلا، أو غير محتمل، أو خسيس(من غير ما داع)، أو متناقض، أو مخالف لمقتضيات الفنّ** "[2]. و ماعدا ما يخالف أصول الصناعة، فإنّ كلّ الأخطاء الأخرى قد وجد لها مبرّرا.

ب – الجاحظ:

دخل مصطلح التخييل من بحوث الفلسفة إلى الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وحمل معاني المخادعة والتأثير وإثارة التعجيب، وجاء عند العرب تحت علم البيان الذي يشمل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل [3]، و إن كان أرسطو قد تكلّم عن واقعية الأحداث و ليس الصور. و لقد ورد لدى المعتزلة بمعنى التوهّم. وأشار النظّام إلى الأوهام الكاذبة و ما كانت ترويه العرب "**من أخبار وأشعار، تتحدّث عن عريف الجن و الغيلان و السعالى، على أنه من قبيل التخيل الذي لا حقيقة له، والنابع من انفراد العربي و توحّشه في الغلوات و القفار** "[4]. و روى الجاحظ أنّ الإنسان إذا استوحش: " **تمثّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، و ارتاب و تفرّق ذهنه، وانتفضت أخلاطه، فرأى ما لا يرُى و سمع مالا يُسمع** "[5] و لعلّ هذا ما جعل الجاحظ يستنكر فكرة شياطين الشعراء التي كانت سائدة آنذاك. و الشعر عنده جنس من التصوير كالرسم. و أحيانا يستعمل مصطلح التصوير بمعنى التشكيل المخادع[6]. كما يترادف أحيانا مع التخييل الذي

---

1 – في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 77.

2 – المصدر نفسه، ص 78.

3 – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 142.

4 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 16.

5 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 250. أخذ ابن قتيبة كلام الجاحظ فقال: "و من انفرد فكّر وتوهّم و استوحش وتخيّل، فرأى مالا يُرى و سمع مالا يُسمع". تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1954، ص 87.

6 – الجاحظ، الرسائل، مناقب الترك، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 26– 29. و ينظر: الحيوان، ج 1، ص 58 –171. ج 2، ص 143. ج 6، ص: 158 – 163 – 214 – 263 – 220 – 299.

يستخدمه بمعنى التوهّم بوجود حيوانات، أو كائنات غير حقيقية مثل الغيلان [1]. وكأستاذه الكندي، يربط الجاحظ التخييل و الوهم بالأحلام[2]، و حالات السكر[3]، و حالات الانفعال الشديد أو المرض النفسي[4].

أمّا عن الممكن و الممتنع فتطرّق لهما و قال: **"ينبغي لكم بديّا أن تعرفوا الطبيعة و العادة، و الطبيعة الغريبة من العامية، و الممكن من الممتنع، و أنّ الممكن على ضربين، فمنه ما يكون لعلّة موضوعة يجوز دفعها، و فصل ما بين العلة التي يجوز دفعها، و هي على كلّ حال علّة، و بين الامتناع الذي لا علّة له إلّا عين الشيء و جنسه "**[5]. و هذا الكلام يقارب ما قاله أرسطو في كتاب الخطابة عن الممكن و غير الممكن، و لعلّه ردّده في كتاب أجزاء الحيوان، أو أنّ الجاحظ اطّلع على ترجمة قديمة لكتاب الخطابة. لكنّه لا يربط هذه المباحث بالإبداع الشعري، إنّما جاءت ضمن المعارف العامة.

و تطرّق لما ذكره أرسطو في كتاب النفس، حول الاختلاف بين الكائنات، و إنّ **"العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء: متّفق و مختلف و متضادّ. و كلّها في جملة القول جماد و نام. و كان حقيقة القول في الأجسام هذه القسمة، أن يقال: نام و غير نام. و لو أنّ الحكماء و ضعوا لكلّ ما ليس بنام اسما، كما وضعوا للنّامي اسما لاتّبعنا أثرهم، و إنّما ننتهي إلى حيث انتهوا"**[6] فلا يوافق على تسمية "الجماد" لأنّه يرى أنّ الأفلاك و البروج و النجوم و الشمس و القمر إنّما أجسام تتحرّك، و كذلك النار و الهواء و الماء، و من الناس من يجعلها أحيا نا من الحيوان. ثمّ يقسّم **"النامي على قسمين: حيوان و نبات (...) ثمّ لا يخرج الحيوان بعد ذلك في لغة العرب من فصيح و أعجم "**[7]. و يقصد بالحيوان الكائنات الحيّة. و كلّ هذه المباحث تطرّق لها أرسطو في كتاب النفس، حيث فرّق بين الخيال عند الإنسان و الوهم عند الحيوان. لكنّ الجاحظ لم يستفد منها في موضوع الإبداع على الرغم من أنّه تحدّث عن الكلام النفسي، محدّدا موقفه من اللفظ والمعنى من خلال إدراجه لقول من سمّاهم بجهابذة الألفاظ و نقّاد المعاني ، و جاء فيه: **"المعاني القائمة في صدور الناس المتصوّرة في أذهانهم، و المختلجة في نفوسهم، و المتّصلة بخواطرهم،**

---

1 – الجاحظ، الرسائل، مناقب الترك، تح: عبد السلام هارون، ج1، ص29. و ينظر: الحيوان، ج1، ص58. ج2، ص143.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 171.

3 – الجاحظ، الرسائل، مناقب الترك، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 59 – 60.

4 – المصدر نفسه، ج 1، ص 260.

5 – الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 373.

6 – الجاحظ، البيان و التبيين ، ج1، ص 26.

7 – المصدر نفسه، ج1، ص 27– 31.

و الحادثة من فكرهم مستورة خفيّة، و بعيدة وحشيّة، و محجوبة مكنونة، و موجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، و لا حاجة أخيه و خليطه. و لا معنى شريكه والمعاون له على أمره، و على ما يبلغه من حاجات نفسه إلاّ بغيره، و إنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، و إخبارهم عنها، و استعمالهم إيّاها، و هذه الخصال هي التي تقرّ بها من الفهم، و تجلّيها للعقل، و تجعل الخفيّ منها ظاهرا، و الغائب شاهدا، و هي التي تخلص المتلبّس، و تحلّ المنعقد (...) و كلّما كانت الدّلالة أوضح و أنصع، و كانت الإشارة أبين و أنور، كان أنفع و أنجع. و الدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الذي سمعت الله عزّ وجلّ يمدحه و يدعو إليه و يحثّ عليه وبذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، و تفاضلت أصناف العجم"[1]. و هكذا يجمع الجاحظ بين الثقافة العربية و الثقافة اليونانية، كما يستقي من القرآن الكريم. و يرى أنّ المعاني دفينة خفيّة في الصدور وفي الأذهان، لكنّها تظهر بواسطة التعبير شعرا كان أم نثرا، و كلّما كانت الدلالة أوضح وأدقّ، و كانت الإيماءة أبين و أنور، كان ذلك أكثر نفعا و أجدى بيانا. و باستقامة الإشارة والإيماءة، وروعة الاختصار، ودقّة المدخل، يكون المعنى أروع و أجمل.

كما تحدّث عن اتّساع مجال المعاني في أكثر من موضع، كقوله: " **المعاني مبسوطة إلى غير غاية، و ممتدَّة إلى غير نهاية** "[2]. و هو ما يبرّر اللجوء إلى المجاز كوسيلة لسدّ عجز الألفاظ عن الإيفاء بها.

أمّا فيما يخصّ قضية الصدق و الكذب فلقد قسّم أستاذه النظّام الخبر إلى صادق يطابق حكمه اعتقاد المخبر صواب كان أم خطأ، و كاذب لا يطابق حكمه اعتقاد المخبر [3]. أمّا الجاحظ فقد أنكر انحصار الخبر في الصدق و الكذب، فجعله ثلاثة أقسام: صادق يطابق الواقع مع اعتقاد المخبر بذلك، و كاذب لا يطابق الواقع مع اعتقاد المخبر بعدم مطابقته. و آخر ليس بصادق و لا كاذب. و هو على أنواع . ويعلّى من قيمة العقل فيقول: " **إنّ الحواس لتكذب، و ما الحكم القاطع إلاّ للذهن، و ما الاستبانة الصحيحة إلّا للعقل، إذ كان زماما على الأعضاء، و عيارا على الحواس**"[4]. فهو يرى ضرورة اللجوء إلى العقل "**حتّى يعرف اسم الصدق و الكذب، و على كم معنى يشتمل و يجتمع، و عند فقْد أيّ معنى ينقلب ذلك الاسم، و كذلك معرفة المحال من الصحيح، و أيّ شيء تأويل المحال، و هل يسمّى المحال كذبا أم لا يجوز ذلك، و أيّ القولين**

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 75.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 43. ص 131، 132.

3 – محمد على زكي صيّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1998، ص 101. و ينظر: الحيوان، ج 2، ص 97.

4 – الجاحظ، الرسائل، التربيع و التدوير، تح: عبد السلام هارون، ج 3، ص58.

أفحش: المحال أم الكذب، و في أيّ موضع يكون المحال أفظع، و الكذب أشنع "[1]. فهو يمثل بذور ما عرف فيما بعد بالتخييل الذي لا ينطوي على صدق أو كذب، لأنه أداة فنية يصوّر بها الشاعر فكرة ذهنية.

لقد أورد الجاحظ كثيرا من الأمثلة التي تحمل دلالات رمزية، و أشار إلى أنّ درجة التمويهات الشعرية تخضع لعملية التلقي– مثلما قال أرسطو– و درجتها تتوقّف على درجة فهم القارئ للنص الشعري. قال: " **ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين، وبينها و بين أقدار الحالات**"[2]. أي أنّ حجم الغموض يتحدّد حسب حجم قدرة المتلقّي على الاستيعاب. و يرى أنّ "**الشاعر يمدح الشيء فيشدّد أمره، و يقوّي شأنه، و ربّما زاد فيه**"[3]. لكنّه في غرض المدح يرى أنّ: " **أنفع المدائح للمادح و أجداها على الممدوح، و أبقاها أثرا و أحسنها ذكرا، أن يكون المديح صدقا، و للظاهر من حال الممدوح موافقا، و به لائقا** "[4]. و هذا مخالف لما أجازه غيره من مبالغة في المدح. لكنّه لم يعتبر التناقض خطأ، حيث قال: " **إنّ العرب تمدح الشيء و تذمّه، لكنّهم لا يمدحون الشيء من الوجه الذي يذمّونه به** "[5]. أمّا صفة الصدق فأحيانا ينسبها للشعر، و أحيانا أخرى للشاعر. و يطالب في النثر بالصدق الواقعي و الصدق الفنّي أكثر منه في الشعر، لأنّه أدرك أنّ الشعر ملزم بالصدق الفنّي فقط، و هو كامن في التخييل. يقول الجاحظ عن الصدق في النثر: " **أحببت أن يكون كتابا قصدا، و مذهبا عدلا، و لا يكون كتاب إسراف في مديح قوم، و إغراق هجاء آخرين، و إن كان الكتاب كذلك شابهُ الكذبُ، و خالطه التزيّدُ، و بُنيَ أساسهُ على التكلّف، و خرج كلامُ هـ مخرج الاستكراه والتغليق**"[6]. حيث دعا إلى الالتزام بالصدق الفنّي[7]، و بالصفات العامة، و ليس بالواقع.

و روى الجاحظ عن أبي الفرج الأصفهاني أنّ الشعراء اجتمعوا عن د عبد الملك بن مروان فقال: "**أبقي أحد أشعر منكم؟ فقالوا: لا. فقال الأخطل: كذبوا يا أمير المؤمنين، قد بقي من هو أشعر منهم، قال: و من هو؟ قال: عمران بن حطّان، قال: و كيف صار أشعر منهم، قال: لأنه**

1- الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 77.

2- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 92، 93.

3- المصدر نفسه، ج 4، ص 53.

4- الجاحظ، الرسائل، مناقب الترك، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 36 – 38.

5- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 59. ص 445.

6- الجاحظ، الرسائل، مناقب الترك، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 36.

7- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 195.

قال وهو صادق ففاتهم، فكيف لو كذب كما كذبوا "[1] و هذا ما يؤيّد مقولة "أعذب الشعر أكذبه"، على الرغم من أنّ أهل اللغة كانوا متشدّدين على الشعراء بهذا الخصوص.

قصد الجاحظ في البداية بالصدق مطابقة الواقع و تعلّق ذلك بالخطابة. و قد كان الشعر الجاهلي يخضع للعرف وليس للدين و الأخلاق و صحّته و صدقه كانا يكمنان في مطابقته لذلك العرف. و بناء على ذلك ذمّ الجاحظ تكلّف الصنعة، فرأى أنّ من الشعراء من **"غلَبَ الشيطانُ عليه هذه الغلبةَ، كانت حال هُداعيةً إلى قول الزور، و الفخرِ بالكذب، و صرفِ الرغبة إلى الناس، و الإفراط في مديح من أعطاه، و ذمِّ من مَنَعه "**[2]. و وجد الناس في ذلك على طبقات من الغلط: فمنهم الغرق المغمور و منهم من نال الصواب و الخطأ، و منهم من خطأه مستور لكثرة صوابه و **"ليس في الأرض خلقٌ يُغْفر في وصفه المحالُ غيره، و لا يُسْتحسَنُ الهذيانُ سواه "**[3]. والهاء يعود على شارب النبيذ.

و يسانده في ذلك ابن قتيبة، فيدافع عن الشعر ردّا على من ينكر المجاز و يتّهم الشعراء: **"لو كان المجاز كذبا(...)لكان أكثر كلامنا فاسدا، لأنّا نقول نبت البقل و طالت الشجرة وأينعت الثمرة، وأقام الجبل"**[4]. فالمجاز موجود على مستوى جميع أنواع الخطابات،بما فيها الكلام العادي، المرفوض عند الجاحظ هو الغلو والإغراب، ومع ذلك فالإغراب مقبول في الشعر شريطةأن لا يصل درجة الغموض والانغلاق،لأنّ الوضوح ضروري من أجل التبليغ. والإغراب نفي للمعتاد، وبحث عن مبتدع وكذلك هي اللغة الشعرية. و قال عن المبالغة في بيت مدح لأبي الحلال في مرثية يزيد بن معاوية، جاء فيها: **"إنك خير الخلق أجمعينا"**،إنّه من المديح الذي يقبح[5]. و في مقابل فساد المعنى يضع الجاحظ دلائل و شروط صحة المعنى و جودته و بلوغ أثره في النفس . من ذلك: شرف المعنى و صحته، و دقة الوصف، و جودة الصياغة. قال عن سرعة القوائم: " فأفرط المولّدون في صفة السرعة و ليس ذلك بأجود" [6]. و ذكر أنّه قيل لحباب: **" إنك تكذب في الحديث، فقال: و ما عليك إذا كان الذي أزيد فيه أحسن منه، فوالله ما ينفعك صدقه، و لا يضرّك كذبه، و ما يدور الأمر إلّا على لفظ جيّد، و معنى حسن"**[7]. فالعبرة للجودة الفنّية، و الشعر يغني عن صدقه كذبه.

1- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 255.

2- المصدر نفسه، ج 5، ص 30.

3- الجاحظ، الرسائل، في مدح النبيذ، تح: عبد السلام هارون، ج 3، ص 118.

4- تأويل مشكل القرآن، ص 99. و ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 130.

5- الجاحظ، الحيوان ج 5، ص 176، 177.

6- المصدر نفسه، ج 2، ص 24.

7- الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2، ص 339.

و في العموم، وقف الجاحظ موقف الاقتصاد في المبالغة بين الإفراط والتفريط [1]. فالمبالغة واقعة ومقبولة لا محالة، لوجودها في القرآن الكريم وفي البيان، ولكن يشترط فيها التوسط . فغايتها زيادة المعنى وتقويته لا تزييفه وقلب الحقائق وتغييرها. و ا ستحسن خيال المحدثين وتجديداتهم في صنوف المجاز، والمعاني المفردة. كما ذكر بعض الشعر المسرف في قوله: **" و إذ قد ذكرنا شيئا من الشعر في صفة الضرب و الطعن فقد ينبغي أن تذكر بعض ما يشاكل هذا الباب من إسراف من أسرف (...) فأمّا من أفرط فقول مهلهل:**

و لولا الريح أُسمع من بحجر * صليل البيض تُقرع بالذَّكور"** [2]

و من أشعار المقتصدين ذكر ما أنشده قطرب:

تركتُ الرّكابَ لأربابها * فأجهدتُ نفسي على ابن الصعق**

جعلتُ يديّ وشاحا له * و بعض الفوارس لا تعتنق**

كما يمتدح شعر شاعري الخوارج قطري بن الفجاءة و عمرو بن الإطنابة، لصدقهما [3]، فاستشهد بشعر هذا الأخير، على الصدق في الشعر، في قوله:

و إقدامي على المكروه نفسي * و ضربي هامة البطل المشيح** [4]

بينما وجد أنّ المتلمّس أسرف في الموضوع نفسه، ألا و هو الحرب و الجهاد [5]. مثلما أسرف وبالغ الشاعر عبدة بن الطيّب في وصف ثور، حيث قال:

يخفي التراب بأظلاف ثمانية * و مسّهنّ إذا أقبلن تحليل** *

و قال خلف الأحمر في وصف ثور:

و كأنّما جَهَدَتْ أليّتُه ** ***** أن لا تمسّ الأرضَ أربُعُه**

"فأفرط المولّدون في صفة السرعة، و ليس ذلك بأجود "[6]. و هكذا لا يغفر الجاحظ الخطأ العرضي، و لا يفرّق بينه و بين الخطأ الفنّي. بل يقبل الإفراط و المبالغة بشرطين هما: ما كان في

---

1 – الجاحظ، البيان و التبيين، ص 256.

2 – الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 418.

3 – المصدر نفسه، ج 6، ص 413 – 429.

4 – المصدر نفسه، ج 6، ص 425.

5 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3، ص 60.

* – التحليل من تحلّة اليمين، أي قول الحالف: إن شاء الله إثر الحلف، و وجه الشبه في المواصلة. الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 34، الهامش 4.

** – الألية: اليمين و القسم. المصدر نفسه، ص 35 ، الهامش 1.

6 – الجاحظ، الحيوان، ج 2، ص 34 – 35.

الناس، و ما يجب أن يكون. لأنّ " **الإفراط لا غاية له و إنّما نحكي ما كان في الناس، و ما يجوز أن يكون فيهم م ثله. أو حجة أو طريقة** "[1]. فالمقبول من المبالغة ما نتصوّر وقوعه منهم، أو ما كان موجودا في الواقع.

و ذكر رأي العلماء في الإسهاب فقال: " **وهم إن كانوا يحبّون البيان و الطلاقة، و التحبير والبلاغة (...) فإنّهم يكرهون السلاطة و الهذر و التكلّف و الإسهاب و الإكثار لما في ذلك من التزّيد و المباهاة، و اتّباع الهوى و المنافسة في الغلوّ** "[2]. كما تحدّث عن إشباع الشاعر للصفة في المدح و سمّاه التحسين، و في حالة الهجاء، و سمّاه التقبيح [3]. و كلاهما يبلغ الغاية في الوصف. و يرى أنّ الشاعر يمكن أن يناقض نفسه، مثل ما قال أرسطو في الخطابة، فيمدح الشيء و يهجوه في الوقت نفسه، و يكون صادقا في كلتا الحالتين، مستندا إلى المنطق القائل أنّ لكلّ شيء محاسنه و مساوئه[4]. و التحسين و التقبيح عند أرسطو ارتبطا بمحاكاة أفاضل، أو أراذل، فتستحسن الحسن و تقبّح القبيح، أمّا ما قاله العرب فورد عن الخطابة و أسلوبها الإقناعي الذي تميّز عند السفسطائيين بالخداع و إلباس الحقّ لباس الباطل و الباطل لباس الحقّ. أمّا التخييل فهو الذي يملك القدرة على تحسين القبيح و تقبيح الحسن[5].

كما تنبّه الجاحظ إلى سطحية الفكر عند العرب، فتحدّث عن الشعر الجاهلي قائلا: "**كان أحدهم لا يدع عظما منبوذا باليا، و لا حجرا مطروحا، و لا خنفساء و لا جُعَلاً، و لا دودة، و لا حيّة، إلّا قال فيها، فكيف لم يتهيّأ من واحد منهم أن يذكر الكواكب المنقضّة مع حسنها وسرعتها و الأعجوبة فيها، و كيف أمسكوا بأجمعهم عن ذكرها إلى الزمان الذي يحتجّ فيه خصومكم** "[6].

و من ذلك ما نسب للأفوه الأودي من شعر في الرجم بالشهب.

و يبدو أنّه اطّلع على ما كتبه أرسطو حول المعنى الأول و المعنى الثاني، و أنّ المجاز وسيلة فنّية لإثراء اللغة، و تحقيق لذّة التذوّق الأدبي بفضل اكتشاف معنى بعيد و جديد ناشئ عن انصهار المعنى الأوّل و الثاني [7]. و أنّ الألفاظ لا تنفكّ عن المعاني. و من الخطأ تصوّر بلاغة أو فصاحة في اللفظ وحدة دون المعنى، فقد ربط اللفظ و المعنى و أصبحا بمنزلة الجسد للروح:

1- الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري، ص 131 – 132.

2- الجاحظ، البيان و التبيين ، ج 1، ص 191.

3- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 138. ج 4، ص 53.

4- المصدر نفسه، ج 5، ص 174– 175. و البيان و التبيين، ج 1، ص 113 – 220.

5- أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 107 – 108 – 346 – 72 – 84.

6- الجاحظ، الحيوان، ج 6، ص 277.

7- ينظر: المصدر نفسه، ج 5، ص 23 – 36 – 95.

"فإذا قيل إنّ البلاغة في جودة اللفظ فيجب أن تفهم أنّها في هذه المعاني الأوّل المفهومة من ظاهر اللفظ، المرتبطة، وإذا شبهت المعاني بالجواري و الألفاظ بالوشي المحبر و الكسوة الرائقة تفخيما لأمر اللفظ و تشريفا للمعنى، فيجب أن يفهم من ذلك أن القائل أحسن الغرض و أحسن الدلالة على هذا الغرض بالكتابة و الاستعارة و التمثيل "[1]. ذلك **" لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، و كلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع "**[2]. و أورد أخطاء تعود إلى فساد المعنى. كمن أراد المدح فهجا[3]، و من أراد الهجاء فمدح. و كانت بعض النماذج للأخطل و للفرزد ق، أمّا أبو نواس فقال عنه إنّهم لم يعرفوا له من الخطأ إلا قوله:

أمستخبرَ الدار هل تنطقُ * أنا مكانَ الدار لا أنطق**

كأنّـها إذا خَـرسـتْ جـارمُ * بين ذوي تفنيده مطرقٌ**

"فعابوه بذلك، و قالوا: لا يقول أحد: لقد سكت هذا الحجر، كأنّه إنسيان "[4]. فالجاحظ لا يقبل الخروج عن تقاليد العرب في التشبيه، لذا يعيب أبا نواس في مدحه ، و إن كان أرسطو قد ذكر مثالا عن تشخيص الحجر دون أن يعيبه.

يبقى أنّ **"لكلِّ مَقامٍ مقالٍ، و لكل صناعةٍ شَكل"**[5]. **"فإن الوحشيُّ من الكلام يَفهمهُ الوُحشيُّ من الناس، كما يفَهمُ السُّوقيّ رِطَانَة السُّوقي، و كلامُ النّاس في طبقاتٍ كما أن الناسَ أنفُسهم في طبقات"**[6]. و الجاحظ كان أكثر صرامة في كتاب الحيوان، لاستعماله الشعر للاستشهاد عن صحّة الوصف و دقّة المعلومة، ما جعله يشترط موافقة الشعر للمعارف الطبيعية والحقيقة العلمية ، أي واقعية التصوير، و يتّخذ صحة المعنى معيارا نقديا. **"فالمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة، وإنّما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال "**[7]. و نظرا لتطرّق الجاحظ لما يجب أن يكون، فقد أفرد لذلك ابن رشيق فصلا في كتابه "العمدة "[8].

---

1 – شكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، 253.

2 – الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1، ص 89–90.

3 – الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 161 – 164.

4 – المصدر نفسه ، ج 4، ص 456. (الخطأ في المعنى بسب الخطأ في التشبيه)

5 – المصدر نفسه، ج 3، ص 366 .

6 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 144 .

7 – المصدر نفسه، ج 1 ، ص 135 – 139.

8 – ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 133.

جـ – ابن طباطبا:

لم يتناول ابن طباطبا في عيار الشعر موضوع الخيال و التخييل البتّة، بل كلّ ما تحدّث عنه هو الغلو، وذلك باسم التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها [1]. و يكتفي بسرد الأمثلة دون تعليق أو شرح واف.

و عن الإغراق في المعنى، يفضّل الصدق على الكذب، و الحقيقة على المجاز [2]. و ذكر أنّ الغلوّ إنّما يراد به المبالغة والإفراط، فإذا أتى الشاعر بما يخرج عن الموجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنّما يريد به المثل وبلوغ الغاية في النعت. ولابن طباطبا وقفة مع الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، وجدير بالملاحظة أنّه أشار إلى أنّ الإغراق موجود في الشعر القديم، وقد أورد نماذج كثيرة منها، ثم رأى أن بعض المحدثين قد تأثروا بالقدماء وسلكوا طريقهم، قال: **"فأمّا الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها، فكقول النابغة الجعدي:**

بلغنا السماء نجدة وتكرّما* وإنا لنرْجو فوق ذلك مظهرا**

وقصة الإغراق هذه معروفة في كتب النقد والبلاغة، فقد سأله الرسول (ص): " **إلى أين يا أبا ليلى؟"** وفي سؤاله إشارة إلى الإغراق فقال: إلى الجنة، فقال رسول الله (ص): **"إن شاء الله"**[3].

ثم ذكر ابن طباطبا غلوّ المحدثين، فقال: **"وقد سلك جماعة من الشعراء المحدثين سبيل الأوائل في المعاني التي أغرقوا فيها، فقال أبو نواس:**

وأخفت أهل الشرك حتى إنّه* لتخافك النطف التي لم تخلق"**

و الإغراق الذي قصده أنّ الشاعر جعل النطف التي لم تخلق بعد تشعر بالخوف، بل و تماهت في خوفها لإبراز هيبة الممدوح.

كما عالج قضية الوضوح و الغموض و جعل الإغراق فوق المبالغة و دون الغلو، على الرغم من أنّ العسكري كان قد حصرها [4]. و أعطى للمبالغة معنى ايجابيا إذ استشهد لها من القرآن الكريم.

أمّا فيما يخصّ علاقة الشعر بالعلوم الأخرى، و الحقيقة بين الشعر والتاريخ فعلى الشاعر، في نظره، أن يجعل أشعاره مبنيّة على الاقتصاص، حيث يطالب هألّا يضحّي بالحقيقة التاريخية متذّرعا بمقولة الصدق الفنّي، و لا أن يضّحي في الجانب المقابل، أي بالصدق الفنّي بحجة الصدق التاريخي، فـ**"ما يضطرّ إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام إن أزيل عن جهته**

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 93.

2- المصدر نفسه، ص 51.

3 – ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج 6، ص 125، 126.

4- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 378.

لم يجز، و لم يكن صدقا، و لا يكون للشاعر معه اختيار، لأنّ الكلام يملكه(...) و على الشاعر إذا اضطرّ إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول و يطرد فيه المعنى. فبنى شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقص يحذف منه. و تكون الزيادة و النقصان بيسيرين غير مخدّجين*"[1]. أي ما تكون للزيادة فيه إفادة كأن يؤيّد بها ما جاء به، أو أن تزيد الكلام رونقا. ومثل هذا النوع من الشعر الذي يقتفي أثر التاريخ: قصيدة الأعشى عن السموأل، و التي جاء فيها:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به * في جحفل** كرهاء الليل جرّار**

و لقد أعجب ابن طباطبا بصدق الحكاية، و " **اشتمالها على الخبر كلّه بأوجز كلام، و أبلغ حكاية، و أحسن تأليف، و ألطف إيماءة**"[2]. و على العكس من ذلك، يرفض الإيماءة البعيدة التي لا توافق العقول.

أمّا التشبيهات فتتفاضل حسب قربها من الندرة و الغرابة [3]. قال عن العرب القدماء: **"فتضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه عيّانها و حسّها إلى ما في طبائعها و أنفسها من محمود الأخلاق و مذمومها (...) فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقا على ما ذ هبت إليه في معانيه التي أرادتها**"[4]. و أضاف: "**و مع هذا فإن مَنْ كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، و في صدر الإسلام، من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، و افتخارا و وصفا، و ترغيبا و ترهيبا، إلاّ ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر: من الإغراق في الوصف، و الإفراط في التشبيه. و كان مجرى ما يُوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق، فيحابون بما يثابون، أو يثابون بما يحابون** "[5]. و بهذا الكلام يظهر نصرته للشعر القديم الذي لا يغالي إلّا في الوصف، بينما يرى أنّ معاصريه يميلون إلى الإغراب في معانيهم بما يوردونه من هزل و نوادر. و كلّ ما هو غير مفهومٍ، فهو إغراقٌ و غلُوّ يتجافى ومبدأ اللّذة الذي ي صرّ عليه ابن طباطبا. و في المقابل، يرى أنّه في الجاهلية

---

* – الخدج: إلقاء الناقة ولدها قبل تنام الأيام. و المعنى: ناقصين.

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 47.

** – جحفل: جيش

2 – المصدر نفسه، ص 49.

3 – المصدر نفسه، ص 121. ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 89 – 90. و ص 156. و عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 151.

4 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 48.

5 – المصدر نفسه ، ص 15.

و صدر الإسلام كان الشعراء يلتزمون بالصدق الواقعي في معظم أغراضهم، حيث يخرجون أشعارهم على ظاهر الصدق و إن لم يكن كذلك في الحقيقة، بينما في العصر الأموي و العباسي أصبح الشاعر مجدّدا، متفنّنا في النظم، بعيدا عن الصدق الواقعي [1]. كما ربط ابن طباطبا جودة الشعر بالجانب الأخلاقي و تصوير المثل التي امتدحها العرب وثبّتها الإسلام، و أهمّها الصدق بأبعاده المختلفة[2]. و رأى أنّ هذا هو المعيار الذي يجب السير عليه، لذلك فضّل الشعر الجاهلي لصدقه و واقعيته، و احتمل الكذب فيه كالإغراق في الوصف و الإفراط في التشبيه ، لأنّ ما كانوا يوردونه يجري مجرى القصص الحقّ. أي أنّهم كانوا يؤسّسون أشعارهم على القصد إلى الصدق، و إن لم يكن شعرهم مطابقا تماما للواقع، إلّا أنّه تميّز بالاعتدال الذي يعدّ **"علّة كلّ حسن مقبول"**[3]. كما اشترط الصدق عن ذات النفس، و صدق التجربة الإنسانية (الحكمة) [4]، إلى جانب الصدق التاريخي، أي عدم التزيّد المفرط في الأخبار [5]، و الصدق الأخلاقي كعدم نسبة الكرم للبخيل[6]، و صدق التشبيه [7] حتّى إذا عكس التشبيه لم ينقض، بل يكون كلّ شبه بصاحبه مثل صاحبه و يكون صاحبه مثله، متشابها به صورة و معنى. و للشبه أنحاء منها: الصورة، والهيئة، والمعنى، والحركة، واللون، والصوت. و كلّما زاد عددها قوي التشبيه و تأكّد الصدق فيه [8]، فابتعد بذلك عن الخيال بونا شاسعا. حيث فرّق ابن طباطبا بين التشبيه المباعد للحقيقة ، و التشبيه المقارب لها[9]. لكنّه يرضى أحيانا بالمبالغة والإغراق في المعاني، حيث يبدي إعجابه بمثل قول الفرزدق:

و قد خفتُ حتى لو رأى الموت مقبلا * ليأخذني، و الموت يُكره زائرُهْ**
لكان من الحجّاج أهونَ روعةً * إذا هو أغفَى، و هو سام نواظره**[10]

1- ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 13.
2- المصدر نفسه ، ص 16.
3- المصدر نفسه ، ص 53. و ينظر: ص 47 – 62.
4- المصدر نفسه ، ص 125.
5- المصدر نفسه ، ص 43.
6- المصدر نفسه ، ص 9.
7- المصدر نفسه ، ص 6.
8- المصدر نفسه ، ص 17.
9- المصدر نفسه ، ص 158.
10- المصدر نفسه ، ص 53.

فيقول: **"فانظروا إلى لطفه في قوله: "إذا هو أغفى" ليكون أشدّ مبالغة في الوصف إذا وصفه عند إغفاله بالموت، فما ظنّك به ناظرا متأملا يقظا؟ ثم نزّهه عن الإغفاء فقال "و هو سام نواظره"**[1]. و على الرغم ممّا في هذا الوصف من إسراف إلّا أنّه أشاد به.

و على عكس أغلب النقّاد، يرى أنّ الواقعية في الشعر هي التي تبهج المتلقّى [2]. و اشترط في التشبيه أن يكون صادقا، باقترانه بأداة مثل: كأنّه – ككذا – تخاله – يكاد و غيرها من الأدوات [3].

كما ينسب صفة الصدق للشاعر و ليس للشعر، فيعلّق على بيت الأعشي:

قالت هريرة لمّا جئتُ زائرها * ويلي عليك و ويلي منك، يا رجل**

و بيتي قيس بن ذريح:

خليليّ، هذي زفرة قد غلبتُها * فمن لي بأخرى مثلها قد أطلّت**

و بي زفرات لو يُؤمْنَ قتلتني * تسوق التي تأتي التي قد تولّت**

و يقول: **"فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر و إحكامه"**[4]. و فضل التشبيه و تجنّب الاستعارات البعيدة و الإيماء. كما فضّل من المجاز ما قارب الحقيقة[5]. و أرجع غياب الصدق إلى تأثير السلطة على المدح و الهجاء والرثاء[6].

أمّا عن الهدف من الصدق فهو نقل الحقيقة الأخلاقية. فالمدح بالشجاعة يكون للشجاع، و الجود لا ينسب للبخيل [7]. و ميزان قبول الشعر هو العقل و الفهم الصحيح. لأنّ " **الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحقّ، و الجائز المعروف المألوف، و يتشوّق إليه و يتجلى له، و يستوحش من الكلام الجائر، و الخطأ الباطل، و المحال المجهول المنكر و ينفر منه، و يصدأ له**"[8]. واستشهد لذلك بأمثلة فيها تشبيه و استعارة.

ثمّ طالب بموافقة المعاني لحالات النفس و حسن موقعها عند المستمع [9]. لأنّ هذا الأخير، في نظره، غالبا ما يستأنس بالكلام الصادق . فـ"**لحسن الشعر و قبول الفهم إيّاه علّة أخرى، وهي**

---

1 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

2 – المصدر نفسه، ص 22.

3 – المصدر نفسه، 62.

4 – المصدر نفسه، ص 137.

5 – المصدر نفسه، ص 158.

6 – المصدر نفسه، ص 9.

7 – المصدر نفسه، ص 84.

8 – المصدر نفسه، ص 52 – 62.

9 – المصدر نفسه، ص 55.

موافقته للحال"[1]. و ذمّ التشبيهات الكاذبة، و الإشارة المجهولة لأنّها تخيّل أشياء لا يمكن تصوّرها ذهنيا[2]، فهي مفتعلة، و لا تتناسب أجزاؤها، و لا تتّضح معالمها. فالعبرة بالتشبيهات الصادقة التي يظهر فيها وجه التشابه بالتأمل.

و هكذا ينفرد ابن طباطبا في موقفه من بين جميع النقّاد، في مسألة الصدق و الكذب في الشعر. حيث إنّه شدَّد على أهمية و ضرورة الصدق. لأنّ **"الفهم يأْنَسُ من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، و يتشوّف إليه، ويتجلّى له، و يستوحش من الكلام الجائر و الخطأ الباطل، و المحال المجهول المنكر، و ينفر منه، و يصدأ له "**[3]. فالكلام المقبول ما وزن بميزان الصواب لفظا و معنى و تركيبا، و هذا هو الكلام الذي تأنس له النفس. و أحسن التشبيهات لديه **"ما إذا عكس لا ينتقض"**[4]. فالتشبيه الكاذب كالإشارة المجهولة، غلوّ. و يؤكد نفس الفكرة مرة أخرى و بنفس العبارة تقريبا في موضع آخر من كتابه[5]. و ذلك لأنّ علّة حسن الشعر، تكمن في الفهم، وما دام الفهم هو منبع الشعر ومصبّه فلا غرابة أن يجعل "الصدق" أهم عناصره وهذا الصدق الذي يريده ابن طباطبا يتّفق مع فكرة الاعتدال الجمالي بين جميع عناصر ه،و السلامة التامة من الخطأ في اللفظ و الجور في التركيب، و البطلان في المعنى.

والذي لا شكّ فيه أنّ هذه المقاييس التي وضعها ابن طباطبا، وجعلها عيارا للتشبيه والمجاز في الشعر قد جار بها على قوّة الخيال، وعنصر التشخيص في الشعر، فهو يعيب قول المثقب العبدي على لسان ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني: * أهذا دينه أبداً ودينـي؟**

أكلّ الدهر حلّ و ارتحـال * أما يبقى على ولا يقينـي؟**

إذ يرى أنّ هذه **"الحكاية كلّها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة"**. غير أنّه خفّف من مغالاته في الحكم على هذين البيتين بقوله **"وإنّما أراد الشاعر أنّ الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول"**. واشترط ابن طباطبا على الشاعر أن : **"يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة،**

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص 6 - 7، ص 15 – 16. ص 32 - 33. وينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص213.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 20.

4 – المصدر نفسه ، ص 20.

5 – المصدر نفسه، ص 199، 200.

و لا يبعد عنها، و من الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها "[1]. و يجعل من الإيماء المشكل الذي لا يفهم، وقد أفرط في حكايته، قول الشاعر:

أومتْ بكفيها من الهودج * لولاك هذا العام لم أحجج**

أنت إلى مكة أخرجتني * خُبيّا و لولا أنتَ لم أخرج**

الذي علّق عليه بقوله: **"فهذا الكلام ليس مما يدلّ عليه إيماء، ولا تعبّر عنه إشارة"** [2]. و بذلك يضع حدودا صارمة للشاعر يضبطها المنطق، و التناسب مع الواقع الخارجي، فلا يترك مجالا لخيال الشعراء، إنّما يلزمهم بحدود الممكن. و يتشدّد في النقد، و يربط الصدق بالذات من حيث التنزّه عن الكذب، بينما ربطه أرسطو بالواقع الخارجي.

و فضّل قول عنترة:

فازورّ عن وقع القنا بلبانه * و شكا إليّ بعَبرةٍ و تحمحم**[3]

لأنّه لم ينسب صفة الكلام لفرسه، إنّما التزم بما هو ممكن، و لم يغرق في الخيال. فأفضل التشبيهات، في نظر ابن طباطبا، ما تتوافق أكثر الأوصاف فيه. إضافة إلى ذلك، فهو يرى أنّ الشعر يجب أن يحتوي على حكمة أو معنى أخلاقي و إلّا كان مجرّد تمويه، و كلام عذب مزخرف الألفاظ يجذب الأسماع، لكن إذا حصّل انتقدت معانيه، و زيّفت ألفاظه، و مجّت حلاوته، فيفقد قيمته الشكلية المصطنعة. و جعل الوضوح شرطا الجودة، و الخلل في الترتيب يؤدّي إلى الغموض و التعقيد. و ممن خاضوا في ذلك أبو تمام و المتنبي [4]. و ابن طباطبا **"يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، و يتشوّف إليه، و يتجلى له، و يستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، و المحال المجهول المنكر، و ينفر منه ، و يصدأ له "**[5]. و يلخّص عياره في الاعتدال ، فهو علة كل حسن مقبول. و ذكر أنّ السمع لا يملّ من المألوف[6]، متناسيا ما قاله الجاحظ عن مفعول الغرابة، وبالتالي فإنّ كتاب عيار الشعر، و إن كان أكثر تنظيما، إلّا أنّه قد رجع بالنقد خطوة إلى الوراء، مقارنة بما توصّل إليه الجاحظ، على الرغم من إغارته على العديد من أفكار هذا الأخير. و هكذا كان عياره"الفهم الثاقب"، **"فما قبله و اصطفاه فهو واف، و ما مجّه و**

1- المصدر نفسه ، ص 29 – 30 – 35 – 38، 119 – 120.

2 – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 206.

3 – المصدر نفسه، ص 123.

4 – المرزباني، الموشّح، 162 – 163. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1982، ج 1، ص 280، 278.

5 – ابن طباطبا ، عيار الشعر ص20.

6 – المصدر نفسه ، ص 142.

نفاه فهو ناقص"[1]. شأنه شأن كلّ حواس البدن التي تقبل ما يتّصل بها إذا كان وروده عليها لطيفا معتدلا، و ترفضه إذا كان ذلك لا يتّصل بما طبعت عليه.

د – ابن سينا:

يدخل مصطلح التخييل في مجال علم النفس، ثمّ نقله ابن سينا إلى مجال الأدب. و كان قد جاء في ترجمة متى بن يونس مصحفا بـ"التجميل" أو "التبجيل". و يهدف التخييل الشعري في نظر ابن سينا، إلى التأثير في المتلقّي، بينما يهدف القياس البرهاني إلى التصديق اليقيني، والعبرة بالتأثير[2]. **فـ"بينما ركّز أرسطو على زاوية علاقة الأدب بالواقع، اهتم الفلاسفة بزاوية المبدع أي التخيّل، والمتلقي أي التخييل "**[3]. و لقد ورد ذلك لدى أرسطو في كتاب النفس، و ليس في كتاب فنّ الشعر.

ويحضر المبحث الشعري في دراسة الفلاسفة لمراتب القوى النفسية الإنسانية من خلال حديثهم عن المتخيلة، التي تعتبر المسؤولة عن إنتاج القول الشعري وعن تلقّيه في الوقت نفس هـ و هي تحتلّ مرتبة وسطى بين الحسّ و التجريد، على اعتبار أنّها تتوسط القوى النفسية الحيوانية الباطنية، فبعد الحسّ المشترك الذي يعمل على تلقّي المحسوسات من العالم الخارجي يأتي الخيال أو المصوّرة التي تستقبل معطيات ذلك الحسّ المشترك، و تحتفظ بها بعد غيبة المحسوسات، ثم تأتي بعد ذلك المتخيّلة التي تعمل على إعادة تشكيل ما يمدّها به الخيال من صور في هيئات جديدة. وهذه بدورها تسلّم مدركاتها إلى الوهم الذي يزيد في درجات تجريد ما تمدّه به. ثم تأتي بعد ذلك القوة الحافظة التي تحفظ ما تدركه القوّة الوهمية [4]. و بالتالي تكون المتخيّلة متوسّطة لقوى الإدراك الباطن، و جامعة بين صفتين على طرفي نقيض هما الحسّية والتجريد [5]. و الشاعر لا يكتفي عند لحظة الإبداع، باستعادة معطيات الحس، إنّما يتجاوز ذلك إلى بناء جديد هو من نسج مخيّلته.

---

1 – المصدر نفسه، ص20.

2 – ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 119– 124.

3– المرجع نفسه، ص 19.

4 – ينظر وظائف هذه القوى: ابن سينا، الفن السادس من الطبيعيات من كتاب الشفاء. و ابن رشد : الحاس والمحسوس. ضمن أرسطو طاليس في النفس تح: عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية القاهرة. 1985. ص208–218.

5 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، ص34.

و لقد عرّف الكندي كلّا من التخيّل و التوهّم بـ"**الفنطاسيا، و هي قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها**"[1]. ويوضح ابن سينا بأنّ "**هذه القوة إذا استعملها العقل سمّيت مفكّرة، وإذا استعملها الوهم سمّيت متخّيلة** "[2]. أي أنّها إذا حصلت لدى الإنسان فهي ناتجة عن الفكر والاستنباط و التأمّل، أمّا عند الحيوان فتحصل عن طبع و غريزة. و ركّز ابن سينا على الدور الذي تلعبه المتخيلة في إدراك الأشياء الإلهية [3]. و رفعها إلى أعلى درجات النبوّة [4]. وبهذا تتوحّد المتخيلة مع العقل. و يجعل ابن سينا القوة الوهمية الأخيرة في ترتيب القوى المدركة، وأهمّ القوى الباطنية و أكثرها سيطرة و تأثيرا. و هي تدرك من الصور المؤلّفة في المتخيلة مجموعة المعاني الجزئية، مثلما تدرك الشاة من الذئب معنى العداوة و الغدر، فتهرب منه [5]. فهذه القوة الوهمية تتميّز بالسيطرة على ما عداها، و يصف الوهم بالحاكم الأكبر لأنّ النفس تتّبع أحكامه و إن كذّبها العقل، و عنه تصدر الأوامر و الأحكام لمعظم أفعال الإنسان والحيوان. و ما تدركه هذه القوة تحفظه القوة الحافظة. أمّا التخيّل فيدرك صور الأشياء مجرّدة عن المادة و يستعيدها دون إدراك للزمان، على عكس الحسّ الظاهر الذي يدرك الأشياء في طينتها، والذاكرة التي تستعيدها مع إدراك للزمان.

و بناء على ذلك فإنّ المتخّيلة هي التي يعوّل عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري، حيث تقدّم له الصور الجزئية فيختار منها العقل ما يشاء. لكنّ حديث الفلاسفة ركزّ أكثر على التخييل منه على التخيّل. أي على إدراك المتلقّي أكثر منه على وجدان الشاعر.

و لقد " **بدأت كلمة "التخيّل" و مشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي و البلاغي، تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع**"[6]. و يرى جابر عصفور أنّ أرسطو لم يربط بين التخييل و الشعر إنّما فعل ذلك الفارابي، و أنّ كلّ ما فعله أرسطو هو أنّه أشار إلى تأثير هذه الملكة، قائلا : " **إنّ الناس كثيرا ما يخالفون العلم و يخضعون لأخيلتهم** "[7]. و المخيّل تذعن له النفس "**سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق. فإنّ كونه مصدقا به غير كونه**

---

1 – الكندي، الرسائل الفلسفية، رسالة في حدود الأشياء، ص 1.

2 – ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص39.

3 – محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص18– 20.

4 – ابن سينا، كتاب النجاة، ص206.

5 – الفارابي، كتاب الفصوص، ص 12. ينظر: الفارابي، السياسات المدنية، ص 4.

6 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، ص26.

7 – أرطوطاليس، كتاب النفس، نقل: أحمد فؤاد الأهواني، ط1، دار الحياء، القاهرة، 1949، ص 124. و ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص26.

مخيّلا أو غير مخيّل: فإنّه قد يصدّق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثّر الانفعال ولا يحدث تصديقا وربّما كان المتيقّن كذبه متخيّلا "[1]. فالشعر في نظره لا يشترط فيه الصدق. و لكن، لكي يكون التخييل مفيدا، رفض ابن سينا خروج مضمون الشعر عن دائرة الإمكان[2]. حيث يرى أنّ "**القول الصّادق إذا حُرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربّما أفاد التّصديق والتّخييل معا، وربّما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به**"[3]. و بينما قارن أرسطو بين الشعر و التاريخ، ليبرهن على سموّ الشعر بفضل ما فيه من تخييل و شمولية، قارنه ابن سينا بقصص "كليلة و دمنة"، حيث قال: **"ليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل ما في "كليلة و دمنة" و ليس بشعر بسبب الوزن فقط حتّى لو لم يكن لما يشاكل "كليلة و دمنة" وزن، صار ناقصا لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي هي نتائج و تجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود و إن لم يوزن . و ذلك لأنّ الشعر إنّما المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. و أما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة، و ذلك قليل الحاجة إلى الوزن. فأحد هذين يتكلّم فيما وجد ويوجد، و الآخر يتكلّم فيما وجوده في القول فقط. و لهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنه أشدّ تناولا للموجود و أحكم بالحكم الكلّي "**[4]. فما في تلك القصص من حكم و عظات تفقدها في تصوّره، الطابع التخييلي الذي يميّز الشعر، ما يجعلها أقرب إلى المباشرة غير المستحبة في الشعر لأنّها تقلّل من قيمته التخييلية. و يشرح أنّه يعني بالكلي ما يتّفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله على مقتضى الاحتمال أو الضرورة.

و يفتتح ابن سينا كتاب النجاة الذي خصّصه للمنطق، بقوله: **"كل معرفة و علم: فإمّا تصوّر، وإمّا تصديق. و التصوّر هو العلم الأوّل و يكتسب بالحدّ وما يجري مجراه مثل: تصوّرنا ماهية الإنسان. و التصديق إنّما يكتسب بالقياس أو ما يجري مجراه مثل: تصديقنا بأنّ للكلّ**

---

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161–162. و أرسطوطاليس، كتاب النفس، ص 103– 107.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 162– 184.

3 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 162.

4 – المصدر نفسه، ص 183.

مبدأ"[1]. الأمر الذي يخرج الشعر من دائرة التصديق، و يجعله – مثلما قال الجاحظ: جنسا من التصوير.

يرى أنّ للنفس عند الحيوان – الناطق منه و غير الناطق– قوّة مدركة ظاهرة وتتمثّل في الحواس الخمس، و أخرى في الباطن و هي القوّة المحركة التي لولاها لم نتمكّن من الإدراك [2]. و يجعلها مراتب و منها المصوّرة (الخيال) و عضوها يقع في مقدّمة الدماغ، و وظيفته ا حفظ ما تؤدّيه إليها الحواس من صور بعد غياب المحسوسات. أمّا الوهم فقوّة باطنية أخرى يُدرك بها ما لا تدركه الحواس الظاهرة. و خزانته تسمّى الحافظة أو المتذكّرة، و عضوها مؤخّر الدماغ. و هناك **"قوّة تفعل في الخيالات تركيبا وتفصيلا (...) هذه القوّة إذا استعملها العقل سمّيت مفكّرة، و إذا استعملها الوهم سمّيت متخيّلة (...) خاصّتها دوام الحركة ما لم تغلب، و حركتها محاكيات الأشياء بأشباهها و أضدادها "**[3]. أمّا عن العملية الابداعية فتشترك فيها قوى النفس المختلفة. و تبدأ من الحواس الظاهرة التي تبعث جميع صور المحسوسات التي تدركها للحسّ المشترك فيؤدّيها بدوره إلى المتخيّلة[4]. و **"قد يشاهد قوم من المرضى و الممرورين صورا محسوسة ظاهرة، حاضرة، و لا نسبة لها إلى محسوس خارجي"**[5]. فيسمع و يرى ألوانا و أصواتا ليس لها وجود أو أسباب خارجية، بل تأتي عن طريق التخيّل أو الفكر أو شيء من التشكيلات السماوية (وحي)، فيوتسم ذلك في الحسّ المشترك نفسه على هيئاته[6]. و المتخّيلة، يرى ابن سينا أنّها تتخيّل و تتوهّم كلّ ما تريد، و كما تريد [7]، وتلك الأشياء التي لم تمرّ بالحسّ تصبح كاذبة [8]. و قدرات هذه القوة تفوق قدرات الذاكرة و المفكّرة، لكنّ قدراتها الخلاقة تقيّدها القوة الفكرية و الحسّ الظاهر[9]. أمّا الوهم فهو قوة رابعة تتلو المتخيلة، و هي أكثر تجريدا للشيء المحسوس من المصوّرة، و من المتخّيلة[10]. و مع ذلك تبقى المعاني التّي تدركها جزئية مخلوطة لا تصل إلى درجة المعاني العقلية الكلّية. فهو

---

1 – ابن سينا، كتاب النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، ص 43. ضمن: على إمام عبيد، أثر المنطق الأرسطي على الإلهيات عند المسلمين في رأي الإمام ابن تيمية، ص 19.

2 – ابن سينا، عيون الحكمة، قسم الطبيعيات، ص 35، 36.

3– ابن سينا، عيون الحكمة، قسم الطبيعيات، ص 38، 39.

4– ابن سينا، كتاب النفس، ص 145.

5– ابن سينا، الإشارات و التنبيهات، ج 4، ص 129 – 130.

6– ابن سينا، كتاب النفس، ص 151 – 152.

7– ابن سينا، الرسائل، رسالة في تفسير الرؤيا، ط2، دار العرب، القاهرة، 1989، ص 279.

8– ابن باجة، تدبير الموحد، ضمن: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 34.

9– ابن سينا، كتاب النفس، ص 153.

10– ابن سينا، عيون الحكة، ص 42. و النفس، ص 51 – 52.

يدرك معاني لا يدركها الحسّ كخوف الشاة من الذئب، و يرجع بعضها إلى إلهامات غريزية، و بعضها إلى التجربة[1]. كما ربط ابن سينا المتخّيلة بالوحي و النبوة، حين يفيض العقل الفعّال عليها بالمعقولات المفارقة، أو الجزئيات الحاضرة و المستقبلية، و هذا الفيض يتحقّق مع شخص شديد الصفاء، و شديد الاتّصال بالمبادئ العقلية [2]. و كذلك الرؤيا و الأحلام تختلف من شخص لآخر، حسب الطباع والصفات، فمن الناس من تصدق رؤاهم و منهم من لا تصدق مثل الشاعر والكذاب، و الشرير والمريض و غيرهم ممّن يغلب عليهم سوء مزاج أو فكر[3]. و في اليقضة أيضا تختلف الإدراكات حسب الطباع، **" فقد تكون المعقولات أو الانذارات بما سيكون، و ربّما تكون شعرا، و هي تحدث دائما خلسة أو مسارقة دونما وعي من صاحبها. وعادة ما تقع في النفس دفعة واحدة على سبيل الإلهام دون ترو أو تفكر "**[4]. فللشعر إذن تخيّل، أي نتاج للمخيّلة يعتمد على التصوير، لكون هذه القوّة لا تقدّم شيئا كما هو، إنّما تقدّم مثيلا أو نظيرا له لإحداث تأثير ما. لأنّ الحسّ إذا غابت عنه المادة غابت معها الصورة، أمّا الخيال فتبقى معه الصورة بعد غياب مادتها(طينتها)، أي على عكس الوهم ، **"لا يجرّده إلاّ متعلقا بصورة خيالية "**[5]. حيث لا تتخلّص معه الصورة كلّية من علائقها المادية. و**"إذا تصوّر هذه المعاني تعدّى التصوير إلى التصديق بأن يؤلّف منها على سبيل القول الجازم "**[6]. بما أنّه يتصوّرها بعلائقها المادية التي تضفي عليها طابع الصدق. أمّا الإدراك عند الإنسان فهو التصوّر للمعاني الكليّة مثلما هو الحال في الفلسفة. و نظرا للطابع الخيالي للشعر لم يكن العرب القدامى ولا اليونانيون يهتمّون بالمضمون بقدر ما اهتموا بالشكل.

و بينما يسمح أرسطو بالمستحيل إن كانت هناك براعة في الصناعة، يرفض ابن سينا غير الممكن و يعدّه خطأ، حيث يقول: **" فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس يمكن، و محاكاته على التحريف و كذبه في المحاكاة "**[7]. على الرغم من أنّه أدرك أنّ مقدمات الشعر **"لا تكون مطابقة للواقع، فلا تكون انعكاسا مباشرا للشيء المخيّل أو المحاكَى، فهو يحدث تأثيرا يتوقّف على أساسه سلوك المتلقّي إزاء هذا الشيء المخيّل بسطا أو قبضا، إقبالا أو نفورا، حتّى لو بدا له**

1- ابن سينا، كتاب النفس، ، ص 163 – 177.

2- ابن سينا، كتاب النجاة، ص 167 – 168.

3- ابن سينا، كتاب النفس، ص 160.

4 – ابن سينا، كتاب النفس، ص 155.

5 – المصدر نفسه، قسم المنطق، ص 42.

6 – ابن سينا، عيون الحكمة، قسم المنطق، ص42.

7 – المصدر نفسه، ص 196 – 197.

الأمر مخالفا للواقع الذي يعلمه. ومثل هذا التأثير لا يحدثه العلم أو البرهان"[1]. فهي تبسط الطبع نحو أمر أو تقبضه عنه، مع العلم بكونها كاذبة. مثلما يقال: بأن هذا أسد، و هذا بدر !! فيحسُّ به شيء في العين مع العلم بكذب القول [2]. و يرى أنّ للكذب من التعجيب ما ليس للصدق، " **لأنّ الصدق المشهور كالمفروغ منه و لا طراء له، و الصدق المجهول غير ملتفَت إليه، و القول الصادق إذا حرّف عن العادة و ألحق به شيء تستأنس به النفس، فربّما أفاد التصديق والتخييل معا، و ربّما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق و الشعور به"** [3]. فما يهمّ ابن سينا هو اعتقاد المتلقّي. و من دلالات التخييل عنده، أنّه أمر خارج عن نطاق التصديق، لأنّ هذا الأخير راجع إلى مطابقة الكلام للواقع. و جاز أن تكون مواد التخيّلات صادقة أو كاذبة ، و العبرة أن تحدث في النفس الانفعال المقصود بالشعر، و أنّ التصديقات والتخييلات بمنزلة المادة والصورة ، و حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني بل في صورتها. فخالف بذلك التقسيم التقليدي لمراتب الصدق والكذب في الأقاويل. و تبنّى تقسيم أرسطو الذي يجعل مراتب الصدق تنازلية مبتدئا بالقول البرهاني فالجدلي فالخطابي فالسوفسطائي حتّى يصل إلى القول الشعري الذي هو كاذب بالكلّ لا محالة. و ركّز على التخييل الذي يترك أثرا واضحا في المتلقي: " **سواء كان المقول مصدَّقا به أو غير مصدق. فإنّ كونه مصدَّقا به غير كونه مخيّلا أو غير مخيّل: فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال و لا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق فكثيرا ما يؤثر الانفصال و لا يحدث تصديقا وربما كان المتيقّن كذبه مخيّلا"**[4]. واضح إذن أن التخييل هو جوهر الشعر، بيد أن قيمة هذا التخييل لا ترجع إلى القائل، وإنّما إلى ما يخلّفه في السامع من انفعال نفساني.

فالشعر أصلا قول مخيّل لا يشترط فيه صدق أو كذب. و لا يلبث ابن سينا أن يؤكّد ذلك بالفصل بين التخييل و التصديق، لأنّ التخييل يخاطب النفس، و التصديق يخاطب العقل، فإذا لاحظنا أنّ الشعر إنّما يخاطب النفس ليؤثّر فيها على نحو ما، فلا بدّ لنا أن ننظر إليه من هذا الباب فحسب، لأنّ الناس " **أطوع للتخييل منهم للتصديق** ". هذا الأمر لا يعني ابتعاد الشعر عن الصدق، و لكن يعني أن الشعر ينبغي أن يسلك سبيل التخييل لكي يؤدّي غايته في الوصول إلى النفس، سواء أكان بعد ذلك صادقا أم كاذبا بل الأولى أن يكون صادقا لولا أنّ الناس قد درجوا على التعلّق بالقول الكاذب. و هكذا، فإذا توفّر عنصر التخييل لم يعد مهمّا أن يكون المضمون صادقا

1 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، 172

2 – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 – المصدر نفسه ، ص 162. و ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 123.

4 – ابن سينا فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161، 162.

أو كاذبا و إن كان يغلب عل طبيعة الشعر الأقوال الكاذبة. إذن ف إنّ ابن سينا قد عالج مسألة الصدق و الكذب بعيدا عن النظرة المجرّدة سواء أكانت خلقية أ و فنّية، فكان بذلك أدرى بطبيعة الشعر من قدامة الذي ذهب إلى أن "أعذب الشعر أكذبه"، و ممّن قال إنّ المضمون الأخلاقي هو الغاية.

و يمضي على المشهور المألوف، من خلال توكيده لطابع التخييل في الشعر، المغاير لطابع التصديق في الخطابة فيلاحظ أنّ: **"التصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا و مواضع، و أمّا التخييلات، و المحاكيات فلا تحصر و لا تحد"** [1]. فإذا كان الواقع مردودا، فإنّ ذلك يبرّر اللجوء إلى التخييلات لأنّها غير متناهية، و بالتالي قوامها الإبداع الفنّي. فالخيال هو الذي يفتح الآفاق أمام المبدع ليتكلّم فيما شاء. و التخييل **"هو انفعال من تعجّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة"**[2]. لذلك ينفي من دائرة الشعر المحاكاة التي تنقل الواقع حرفيا، فيقول في هذا الشأن: **"إنّ المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء بل الشعر أن يتعرّض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد دخل في الضرورة "**[3]. و هذا الخلط يرجع إلى مقارنته للشعر بقصص كليلة و دمنة بدل أن يقارنه بالتاريخ مثلما فعل أرسطو. ما أدّى به إلى عدم الانتباه إلى أنّ تلك القصص رمزية، و بالتالي لا هي واقعية كالتاريخ، و لا مستحيلة.

ويستطرد ابن سينا في شرح فكرته عن أثر التخييل فيقول: **"وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعج يب ليس للصدق، لأنّ الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس ، فربّما أفاد التصديق والتخييل معا، وربّما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخيّل إذعان والتصديق إذعان، لكنّ التخيّل إذعان للتعجّب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أنّ الشيء على ما قيل فيه. فالتخيّل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه. والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية "**[4].

---

1 – المصدر نفسه، ص 161 – 163.

2 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

3 – المصدر نفسه ، ص 183.

4 – المصدر نفسه ، 162.

و هذه الأغراض هي: المشورية والمشاجرية والمنافرية، شأنه في ذلك شأن الخطابة ، إلّا أنّ هذه الأخيرة تستعمل التصديق بينما الشعر يستعمل التخييل. و التعجيب الذي يصاحب فعل المحاكاة يشغل الجمهور عن الالتفات إلى الصدق في القول المخيّل. و ما ابن سينا إلّا شارح لأرسطو الذي فرّق بين المحسوس و المتخيّل، حيث رأى: **"أنّ الإحساس بالمحسوسات الخاصة صادق دائما، و يوجد عند جميع الحيوانات، على حين أنّ التفكير قد يكون خطأ كما يكون صوابا، و لا يوجد إلّا عند الكائنات التي لها عقل. أمّا التخيّل فهو شيء متميّز عن الإحساس و التفكير، و لو أنّه لا يمكن أن يوجد بدون الإحساس و أنّه بدون التخيّل لا يحصل الاعتقاد. أمّا أنّ التخيّل ليس تفكيرا، و لا اعتقادا، فهذا واضح"**[1]. و يعلّل ذلك بكون التفكير يخضع للإرادة لأنّنا نفكر فيما نريد، بينما الظنّ لا يتوقّف علينا، و هو إمّا صادق أو كاذب. و الصورة تحصل فينا بفضل التخيّل الذي به نحكم، و هي في معظم الأحيان كاذبة، و بالتالي نستطيع أن نكون على صواب كما قد نكون على خطأ. و يفرّق ابن سينا بين التخيّل و الظنّ، لأنّ هذا الأخير " **يكون مصحوبا باعتقاد قويّ(...) و كلّ اعتقاد قويّ إقناع، و كلّ إقناع عقل** "[2]. و الاعتقاد القويّ لا يوجد عند الحيوان بينما يمكن لعدد كبير منها التخيّل على الرغم من أنّه ليس لديها عقل. وبما أنّ التخيّل **"لا يمكن أن يحصل بدون الإحساس"**[3]، فما المحاكاة إذن إلّا إعادة تصوير لمعطيات الواقع. لذلك فهي في نظر ابن سينا: تصوير شبه حرفي للواقع. و لأنّ الصدق المشهور لا تأثير له، فإنّه يفضّل في الشعر كلّ ما خرج عن المألوف، و لذلك أيضا يقول عن الشعر: **"أمّا الذي أمامك فباهت مهذار، يلفق الباطل تلفيقا، و يختلق المزوّر اختلاقا، و يأتيك بالأخبار ما لم تزوّد، قد درن حقّها بالباطل و ضرب صدقها بالكذب"**[4]. أمّا التراجيديا فيرى أنّها تستند إلى الموجود، لأنّ **"الشاعر إنّما يجوّد شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنّما يجود قرضه و خرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيّلات و خصوصا للأفعال. و ليس شرط كونه شاعرا أن يخيّل لما كان فقط، بل و لما يكون و لما يقدر كونه و إن لم يكن بالحقيقة"**[5]. لأنّ الموجود و الممكن أشدّ إقناعا للنفس، أمّا المخترع فيستعمل في بعض المواضع فقط.

1- أرسطوطاليس، كتاب النفس، ص 103.

2 - ابن سينا، كتاب النفس، ص 105.

3 - المصدر نفسه، ص 106. و ينظر: ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 168.

4 - ابن سينا، رسالة حيّ بن يقضان. ضمن: حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص 32.

5 - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 184.

و يكرّر الفكرة نفسها في "عيون الحكمة"، حيث جعل جهات القضايا ثلاثة: **"الواجب، والممكن، و الممتنع"**[1]. و بينما **"القياسات الخطابية تكون مؤلفة من مقدمات مقبولة أو مظنونة أو مشهورة"**[2]. فإنّ القياسات الشعرية تتألّف **" من مقدمات مخيّلة، و إن كانت مع ذلك لا يُصدَّق بها، لكنّها تبْسُط الطبع نحو أمرٍ و تقبضه "**[3]. و رفض ابن سينا الشعر الذي يكون كلّه أمثالا و قصصا، مستمدّا ممّا قاله أرسطو حول الفرق بين الشعر و التاريخ. و يشرح دور الخيال في فنّ الخطابة أيضا، حيث قال: **"و اعلم أنّ أصول التخييلات مأخوذة من الخطابة على أنّها خدم للتصديقات و توابع، ثمّ التصرّف فيها بحسب أنّه أصل هو للشعر"**[4]. فالاختلاف بين الجنسين في استخدام التخييلات أمر نسبي، إذ تكثر في الشعر، بينما في الخطابة يُستعان بها فقط للإقناع. لكنّ الشعر قد يقال أيضا للأغراض المدنية، و بالتالي تصبح الغاية هي التي تحدّد مقدار اللجوء إلى التخيّل.

لكن مع كلّ ما شرحه ابن سينا، محمد غنيمي هلال يرى **" أنّ من العبث أن تربط بين الخيال والصورة في النقد القديم لأنّ كليهما ذو مفهوم مستقل عن الآخر"**[5]، مع أنّ الربط بينهما متحقّق لدى الشرّاح العرب لأرسطو، لكن ليس على أنّ الصورة وليدة الخيال أو أثر من آثاره، وإنّما على أنّها مرادفة وقرينة له [6]. و لا ريب أنّ كلام ابن سينا لو فهم بعمق، لحرّر الشعر مما يكبّله من قيود، لأنّه يتيح للشاعر، إذا ما أوتي ملكة التخييل، أن يتناول ما شاء من أفكار.

هـ – عبد القاهر:

لاحظ عبد القاهر الجرجاني أنّ من خصوصيات الشعر غرابة اللغة، و أنّه لا بدّ للصورة الشعرية من شيء من الغموض بتباعد أطرافها، حيث فرّق بين ذلك و بين الإبهام اللغوي [7]. فلصرّ على مشاركة السامع في فكّ شفرات الدلالات والغوص في لجّة الأصداف ، حيث قال: **"و إن توفّقت في حاجتك أيّها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكّ في أنّ الشاعر الذي أدّاه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمّل فيه المشقّة الشديدة، وقطع إليه الشقّة البعيدة، وأنّه لم يصل**

---

1 – ابن سينا، عيون الحكمة، قسم المنطق، ص 5.

2 – المصدر نفسه، قسم المنطق، ص 13.

3 – المصدر نفسه، قسم المنطق، ص 13، 14.

4 – ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 180.

5– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 163.

6– فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 167، 168.

7– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132.

إلى درّه حتّى غاص، لم ينل المطلوب حتى كابد من الامتناع والاعتياص "[1]. و يرى أنّ ذلك يتوفّر بالدرجة الأولى في التمثيل، لأنّه: **"يُثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، و يدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، و يقول قولا يخدع فيه نفسه و يُريها ما لا ترى "**[2]. و ذلك لبعده عن الحقيقة، و لأنّه **"أكشف وجها في أنّه خداع للعقل و ضرب من التزويق "**[3]. على عكس الاستعارة التي تثبت أمرا صحيح عقليّا لأنّ سبيلَها سبيلُ الكلام المحذوف، و كذا الكناية و المجاز اللذان اعتبرهما أفصح من الحقيقة[4]. فعبد القاهر لا ينكر التخييل جملة، و إنّما يقرّ بأنّ منه ما يقترب من الصدق، و منه ما ظاهره صدق، و باطنه وهم [5]. لكنّه و إن كان يلمّح إلى التمثيل بمعناه البلاغي إلّا أنّ كلامه ينطبق على التمثيل المسرحي، و هو شديد الشبه بما أتى به ابن سينا حول الموضوع نفسه. فجليّ إذن أنّه أخذ عن الفلاسفة مبدأ التعارض بين التخييل والتصديق، و تحدّث عن صدق المعاني العقلية كالمواعظ و الحكم و آثار السلف [6]، أمّا التخييل فربطه بالشعر، و اعتبره " **مفتن المذاهب"**[7]. و مع ذلك قال إنّه يصلح أيضا للنثر، مثلما يصلح الإقناع للشعر [8]. حيث فرّق بين فنّي الخطابة و الشعر من جهة، و بين أنواع الخطاب الأخرى، مدركا أنّ: **"موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف عِلّة لحكم يريدونه، و إن لم يكن كذلك في المعقول و مقتضيات العقول، و لا يؤخذ الشاعر بأن يصحِّح كونَ ما جعله أصلا و علّةً كما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضيّة، و أن يأتي على ما صيّره قاعدة و أساسا بيّنة عقلية "**[9]. فرأى أنّ كلًّا من الشعر والخطابة يبنيان على التخييل الذي يعدّه نوعا من القياس الخادع يوهم المتلقي بمعان كاذبة، و مع ذلك فالتخييل قوام الشعر خاصّة، و جوهره، لأنّ الشاعر غير مطالب بأن يأتي بالبيّنة على ما يدّعيه في شعره. وهو في ذلك يقتفي آثار أرسطو الذي لم ينف التخييل عن الخطابة إنّما قال بأنّ نسبته أقلّ فيها ممّا هي عليه في الشعر، مثلما يقلّ في الشعر الكلام المعلّل. و لعلّ ذلك تمّ عبر وساطة ابن سينا.

---

1 – المصدر نفسه، ص 123.

2– المصدر نفسه ، ص 275.

3– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

4– المصدر نفسه ص 66 – 67.

5– المصدر نفسه، ص 228، 229.

6– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 297 – 298.

7– المصدر نفسه، ص 267.

8– المصدر نفسه، ص 306.

9– المصدر نفسه، ص 270.

و لقد صرّح عبد القاهر أنّه وجد أنّ العلماء استجادوا من الكلام ما يحتوي على المجاز و أنواع البيان، و فضّلوه على الكلام العاري منها، و أنّ المجاز أقوى من الحقيقة لخفائه [1]. فأدرك هو أيضا أنّ الواقعية لا تصنع شعرا، فذمّ القائلين أنّ الفنّ عليه أن يصوّر الواقع تصويرا أمينا، كما دعى إلى الابتعاد عن الخطابية باستعمال الكنايات، لا كمحسنات بديعية، بل كأسس تنتظم حولها القصائد الشعرية، واهتمّ بكلّ ما هو غريب و استثنائي.

و مع ذلك، يرى محمد غنيمي هلال أنّ العرب لم يستفيدوا من حديث أرسطو عن الخيال إلاّ ما ذُكر في التقليل من شأنه، و القول بـ"**ضرورة وصاية العقل عليه و الخلط بينه وبين الوهم**"[2]. و لقد تطرّق عن عجالة، لما جاء به عبد القاهر من حديث حول الموضوع [3]. ورأى أنّه إذا كان العرب أو شّراح أرسطو قد تبعوا أثر هذا الأخير في تقييد الخيال بقيود عقلية، وذلك في نصوص للفارابي وابن سينا و غيرهما، وفي تقييد المبالغة بالألفاظ المقرّبة للحقيقة مثل: **يكاد**،و **لو**، عند بعض النقّاد العرب، فلم يكن من المتوقّع منهم مجاوزة ذلك إلى المفهوم الحديث للخيال[4].

و قد قسّم عبد القاهر المعاني في كتاب أسرار البلاغة، إلى قسمين: عقلي و تخييلي، و جعل لكلّ منهما أنواعا فرعية.

1- معنى عقلي[5] يعتمد الصدق والثبوت، و منه:

- "**عقلي صحيح مجراه في الشعر و الكتابة و البيان و الخطابة، مجرى الأدلّة التي تستنبطها العقلاء، و الفوائد التي تثيرها الحكماء**". و يرجع أصله إلى الأحاديث النبوية الشريفة، أو إلى كلام الصحابة الكرام، أو آثار السلف كالأمثال و الحكم، فيستمدّه منها الأدباء ليستعملوه في أعمالهم نثرا كانت أو شعرا. و شأنهم فيها الصدق، و قصدهم الحق.

- "**معنى صريح محضٌ يشهد له العقل بالصحة ، و يعطيه من نفسه أكرم النسبة** ". له أصل في كلّ اللغات، وأعلى مراتبه القرآن الكريم، و يليه الحديث النبوي الشريف.

- "**معنى صريح ليس للشعر في جوهره و ذاته نصيب، و إنّما له ما يلبسه من اللفظ، و يكسوه من العبارة**". و ذكر في ذلك شواهد من الحديث النبوي الشريف و من القرآن الكريم. و هي معاني عقلية محضة لا تصلح للشعر. مثال ذلك ما كثر فيه الاقتباس.

1- المصدر نفسه، ص 126 – 127.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 162.

3- المرجع نفسه ، ص 229.

4- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 161.

5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 263- 267.

- **"معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصّحته(...) و عليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية"**. و من ذلك أيضا شعر الحكمة.

2- معنى تخييلي أصله إبداع الشعراء وقريحتهم وخيالهم، وهو ذلك المعنى الذي يُتوصّل إليه بالتدبّر والتأمّل. و هذا القسم **" هو الذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق، و إنّ ما أثبته ثابت و ما نفاه منفي، و هو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلّا تقريبا، و لا يحاط به تقسيما و تبويبا، ثم إنّه يجيء طبقات، و يأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تُلطّف فيه، و استعين عليه بالرّفق و الحذق، حتّى أعطي شبها من الحق، و غشي رونقا من الصدق، باحتجاج تُمُحِّل، و قياس تُصُنِّع فيه و تُعُمِّل"**[1]، و مثاله قول أبي تمام:

لا تُنكري عطَلَ الكريم من الغنى * فالسيل حرب للمكان العالي**

لأنّ الغِنى يزلّ عن الكريم كالغيث عن المكان العالي، و هذا يشبه الصدق لأنه يأخذ بعض أوصاف المشبه به و لكن ليست كلّها. و هناك ما هو **" أقوى من هذا في أن يُظنَّ حقّا و صدقا، و هو على التخيّل "**[2]. أي ما كان ظاهره صحيحا، لكن مع التحقّق، ندرك أنّه غير كذلك. فمن التخييل لديه، ما هول زائف و كاذب. وهو ذلك النوع الذي يعتمد القياس الخاطئ وإدراك التشابه بين الأشياء في الأعراض دون الجواهر، كقول البحتري:

وبياض البازي أصدق حسنا * إن تأمّلت من سواد الغراب**[3].

ذلك لأنّ الشيب لا يعاب من أجل اللون فقط، فهذا عرض، إنّما كان سيعاب كبير السنّ حتّى و إن لم يبيضّ شعره.

و من التخييل ما هو صحيح مستحسن لأنّه معلّل على الرغم ممّا فيه من الغرابة والبعد عن العادة. ومن ذلك قول ابن المعتز:

اشتكت عينه فقلت لهم * من كثرة القتل نالها الوصب**

حمرتها من دماء من قتلت * والدم في النصل شاهد عجب**[4]

لأنّه لا علاقة لحمرة العين بالقتل. فالعلّة هنا مخترعة موضوعة.

أمّا في ذكره للخطأ الشعري، فيستبعد أن يكون المقصود بالكذب في الشعر إعطاء الممدوح صفات ليست فيه، تحسينا أو تقبيحا، **" لأنّ هذا الكذب لا يبيّن بالحجج المنطقية، و القوانين**

1- المصدر نفسه،ص 267.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

3- المصدر نفسه، ص 268.

4- المصدر نفسه، ص 281.

العقلية، وإنّما يكذَّب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور و اختباره فيما وُصِف به "[1]. أي لا اعتبار للخطأ في الوصف مثلما جاء في كلام أرسطو عن الخطأ الشعري [2]، إنّما ذلك يكون في الصنعة.

فمع عبد القاهر لم تعد جماليات الشعر تكمن في الوضوح بل في النص الغامض المحتمل لعدّة تأويلات و معاني. حيث أعطى الأ ولوية للإبداع و التجربة الشعرية، و السياق هو المحدّد للنص الشعري. فلكلّ فترة زمنية ثقافتها الخاصة بها. حيث كان الشاعر من قبل يبتعد عن الإيماءات البعيدة، و يختار من المجاز ما يدعّم الحقيقة و يوضّحها، و يغني عن التأويل. **" و قد يتوهّم المتوهّم في الشيء من ذلك أنّه يُحتمل، فإذا نظر لم يُحتمل "**[3]. و يضرب مثلا لذلك بقول امرئ القيس:

"أيقتلني و المشرفيّ مضاجعي"

و يعلّق على ذلك فيقول: **"و قد يظنّ الظانّ أنّه يجوز أن يكون في معنى أنّه ليس بالذي يجيء منه أن يقتل مثلي"**، فمن الوهلة الأولى يبدو مستنكرا أن يجيء من خصمه فعل القتل، لكنّه يقول أنّه هو من يمنعه بسيفه، و المنع يكون لمن كان ينوي القيام بالفعل. و هكذا يردّ على من يرى أنّ الفضيلة لا تكون **"إلّا في استعارة قد تُعورفت في كلام العرب"**[4]. و يعتبر ذلك جهلا. أمّا عن سبب هذا الخلط، و هذا الجهل بالاستعارة، فلأنّه: **"ليس في جملة الخفايا و المشكلات أغربَ مذهبا في الغموض، و لا أعجبَ شأنا، من هذه التي نحن بصددها، و لا أكثر تفلُّتا من الفهم و انسلالا منها. و أنّ الذي قاله العلماء و البلغاء في صفتها و الإخبار عنها، رموز لا يفهمها إلّا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع، ومن هو مهيّأ لفهم تلك الإشارات "**[5]. و لعلّه قد عانى كالجاحظ، من قراءته لما ورد في الترجمات الحرفية و المحرّفة، بالإضافة إلى الأسلوب الملتوي للفلاسفة، لذلك يرى أنّه ليس في متناول أيّ كان فهم ما قيل عن الاستعارة.

و يقول عن قسمة التجنيس و تنويعه: **"فالذي يجب عليه الاعتماد في هذا الفن، أن التوهّم على ضربين: ضربٍ يستحكم حتى يُلغ أن يصير اعتقادا، وضربٍ لا يبلغ ذلك المبلغ، ولكنّه شيءٌ يجري في الخاطر، وأنت تعرف ذلك وتتصوّر وزنه إذا نظرت إلى الفرق بين الشيئين يشتبهان الشبه التام، والشيئين يُشَبَّه أحدهما بالآخر على ضرب من التقريب، فاعرفه، وأمّا**

1- المصدر نفسه، ص 281.

2- في الشعر لأرسطوطالس، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 119.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 250

5 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحشو فإنّما كُرِهَ و ذُمَّ و أُنكر و رُدّ، لأنّه خلا من الفائدة، ولم يحلَ منه بعائدة"[1]. و يظلّ عبد القاهر متردّدا بين العقل و التخييل دون موقف واضح و محدّد ، تتجاذبه نزعة فنّية تأخذ بالاعتبار فضائل التخييل في الشعر، و نزعة أخلاقية دينية تجعله يميل إلى المعاني الصادقة الصائبة.

يقرّ منذ البداية أنّ الشعر لا يخضع لسلطان العقل، **"و لا يؤخذ الشاعر بأن يصحّح كون ما جعله أصلا"**[2]، فليس من واجب الشاعر رصد الحقائق و إيصالها و لا هو مطالب بالبرهان على صحّة ما يقول. فعند كلامه عن جعل الفرع في الصفة أصلا له للمبالغة يقول: **"و المعاني إذا وردت على النفس هذا الموردَ، كان لها ضربٌ من السرور خاصٌ، و حدث بها من الفرح عجيبٌ، فكانت كالنعمة لم تكدِّرْها المِنّةُ، و الصنيعة لم يُنغِّصها اعتداد المُصْطَنِع لها"**[3]. و هو مبدأ اللذّة نفسه الذي قال به الفلاسفة، و على رأسهم أرسطو.

و اتّبع عبد القاهر طريقة جدلية ليبيّن محاسن و مساوئ كلّ قسم، فمن فضّل المبالغة فذلك لأنّ: **"الصنعة إنّما تَمُدُّ باعها، و تنشر شعاعها، و يتّسع ميدانها، و تتفرّع أفنانها، حيث يعتمد الاتّساع والتخييل، و يُدَّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، و حيث يُقصَد التلطّف والتأويل، و يُذهَب بالقول مذهب المبالغة و الإغراق في المدح والذمّ و الوصف والنعت و الفخر و المباهاة و سائر المقاصد و الأغراض، و هناك يجد الشاعرُ سبيلا إلى أن يُبدع و يزيد، و يُبدي في اختراع الصور و يُعيد، و يصادف مضطربا كيف شاء واسعا، و مددا من المعاني متتابعا، و يكون كالمغترف من عِدٍّ لا ينقطع، و المُستخرِج من مَعْدِنٍ لا ينتهي"**[4]. و ينتقل بعد هذا السرد الطويل عن فضل المبالغة إلى ذمّ الاقتصار على الحقائق، و التقيّد بقوانين العقل، و من خلال ذلك يبدو عبد القاهر مدافعا مستميتا عن التخييل و الإغراق، لكنّه سرعان ما ينقلب، ليفضّل نقيض كل ذلك، و ينسلخ عن آرائه السابقة ليقول: **"و ما كان العقل ناصرَه، و التحقيق شاهدَه، فهو العزيز جانبُه، المنيع مَناكبُه، و قد قيل: الباطل مخصوم و إن قُضي له، والحقّ مُفلِجٌ و إن قُضي عليه. هذا، و من سلَّم أنّ المعاني المغرقة في الصدق، المستخرَجة من مَعدِن الحقّ، في حكم الجامد الذي لا يَنْمِي، و المحصور الذي لا يزيد"**[5]. و المبالغة مرتبطة بالاستعارة أكثر من غيرها من الفنون البيانية[6]، لكنّها ترتبط أيضا بالتشبيه، **"إلّا إذا كان المشبه به أدخل في المعنى**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 19.

2 – المصدر نفسه، ص 270.

3 – المصدر نفسه، ص 223، 224.

4 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 272.

5 – المصدر نفسه، ص 273.

6 – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص73. ص294 ، 295 و300 – 303.

الجامع بينهما، (...) و لا تخلو الكناية من المبالغة أيضا، وتأتيها من طريق إثبات المعنى وتقريره، وليس في المعنى نفسه [1]. أي في تأكيد المعنى وإثباته، وليس أنّنا زدنا المعنى في ذاته ، كما في قولهم: جمّ الرماد على الكرم. لأنّ **"إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا وذلك أنّك لا تدّعي شاهد الصفة ودليلها إلّا و الأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشكّ فيه"** [2]. و حتّى لا يكون التشبيه مبتذلا سمح فيه: **"أن تُجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في رِبْقة، و تُعْقَدَ بين الأجنبيّات مَعاقِدُ نسَبٍ و شُبْكة "**[3]. فشرف الصنعة ما تطلّب دقّة الفكر و لطف النظر، هذا ما يشبه كلام أرسطو عن الاستعارة[4]. حيث تكلّم أرسطو عن البصر بأوجه الاتّفاق بين المختلفات، و عن عدم الوضوح كلّ الاتضاح في التشبيه والاستعارة، بل ترك بابلللتأمل و الفطنة.

فالتشبيهات تتفاضل حسب قربها من الندرة والغرابة والبديع المخترع [5]، مثلما رأى الجاحظ [6]، لأنّ **"الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه، و خرج من مو ضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، و كان بالشغف منها أجدر"**[7] و يقترب كلامه من كلام الفلاسفة عن اللذة المصاحبة للتعجيب[8]، لكن هذا التباعد يشترط عدم الاستكراه في الوصف، و الخروج إلى ما لا يكون. **"إنّما تكون مشبّها بالحقيقة بأن ترى الشبه و تبيّنه، و لا يمكنك بيان ما لا يكون و تمثيل ما لا تتمثّله الأوهام و الظنون "**[9]. فالخيال مقيّد بأن تكون له مرجعية و أصول موجودة بالفعل أو ممكنة الوجود. لكنّ موقفه العقلي من التخييل لم يمنعه من الإقرار ب روعة جانبه الفنّي . وأنّ المقدمات التخييلية المؤسسة لكثير من الشعر تسلم كما وردت فلا **"يؤخذ الشاعر بأن يصحّح كون ما جعله أصلا وعلّة كما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضيّة، وأن يأتي على ما صيَّره قاعدة وأساسا ببيّنة عقلية** "[10]. لذلك فهو يفضّل من المعاني ما استوجب التأمّل و استوقف المتلقّي :

---

1 – المصدر نفسه ص71.

2 – المصدر نفسه، ص72 . و ص447– 448.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 148.

4 – أرسطو، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 219– 220.

5 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 157 و ما بعدها.

6 – البيان و التبيين، ج 1، ص 89 – 90. و الرسائل، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 155 – 156.
و ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 121.

7 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 131.

8 – ابن سينا، الخطابة، ص 99 – 103 – 203.

9 – المصدر نفسه ، ص 152.

10 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 248.

ف"**من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، و معاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى و بالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ و ألطف، و كانت به أضنّ و أشغف**"[1]. ثمّ يوضّح أنّه لا يقصد بذلك ما غمض تماما إنّما ما يُتوصَّل إلى فهمه بعد طول النظر. هذا فيما يخص المعنى أمّا اللفظ، فقد ذمّ التعقيد لأنه يكدّ الفكر زيادة عن اللزوم. و كذلك ذمّ الغموض الناجم عن الترتيب[2].

لكنّه يعود لينفي ما أثبته سابقا من أنّ الإغراق يوسّع مجال الشعر و يفتح أبوابا جديدة بل يثبت عكس ذلك تماما ليقول: " **ليس الأمر على ما ظنّه ناصر الإغراق و التخييل الخارج إلى أن يكون الخبرَ على خلاف المَخْبَر، من أنّه إنّما يتّسع المقال و يفتَن، و تكثر موارد الصنعة و يغزُر ينبوعُها، وتكثر أغصانها و تتشعّب فروعها، إذا بُسِط من عنان الدعوى، فادّعى ما لا يصحّ دعواه، و أثبت ما ينفيه العقل و يأباه**"[3]. و بهذا نقض المفهوم الحسّي، و حاول أن يغلّب عليه المفهوم العقلي، فجعل الشعر ضربا من القياس. والاستعارة " **ضرب من التشبيه، و نمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، و تدركه العقول، و تُستَفتى فيه الأفهام و الأذهان، لا الأسماع و الآذان**"[4]. فمع أنّ الحس هو الأصل الذي يعتمد عليه العقل، إلّا أنّ العقل يرقى إلى ما لا يرقى إليه الحسّ، و يتجلّى ذلك خاصة في التمثيل الذي هو فرع من فروع التشبيه[5]. فالمحسوس يزيل الريبة عن وجه الشبه، ما يؤكّد أنّ التشبيه الحسّي هو جوهر التشبيه عنده[6]. و يشرح فضل التمثيل في قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو * د فإنّ صبرك قاتلهْ**

فالنار تأكل نفسها * إن لم تجد ما تأكلهْ**[7]

و يؤثر هذا النوع من الصور لما فيها من علّة للمعاينة، لأنّ "**الأنس الحاصل بانتقالك في الشيء عن الصفة والخبر إلى العيان و رؤية البصر، ليس له سبب سوى زوال الشكّ و الريب، فأمّا إذا**

---

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139.

2 – المصدر نفسه ، ص 142.

3 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 274.

4 – المصدر نفسه، ص 20.

5 – المصدر نفسه، ص 85.

6 – المصدر نفسه، ص 71. نفسه ص 70 – 75 – 78 – 80.

7 – المصدر نفسه، ص 96.

رجعنا إلى التحقيق، فإنّا نعلم أنّ المشاهدة تؤثّر في النفوس مع العلم بصدق الخبر "[1]. فهو يرى أنّ الصدق يجمّل التخييل و يُلّطفه.

أمّا العكس في التشبيه ، أي قلبه، فهو تخييل و توهّم: **"و قد يقصد الشاعر، على عادة التخييل، أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنّه زائد عليه في استحقاقها، و استيجاب أن يجعل أصلا فيها، فيصحّ على موجب دعواه و سرفه أن يجعل الفرع أصلا، و إن كنّا إذا رجعنا إلى التحقيق لم نجد الأمر يستقيم على ظاهر ما يضع اللفظ عليه "**[2]. و مثاله قول محمد بن وهيب:

و بدا الصبّاح كأنّ غُرّته * وجهُ الخليفة حيث يُمتدَح**[3]

فعوضا من أن يشبّه وجه الخليفة بالصباح، فعل العكس، ليوهم أنّ الصفة أقوى في المشبه.

و لا يفصل عبد القاهر في تفضيل الصدق على الكذب أو الكذب على الصدق، إنّما يكتفى بإيراد الرأيين. و يرى أنّ: "من **قال "خيره أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوّز إلى التحقيق والتصحيح، واعتمادُ ما يجرى من العقل على أصل صحيح، أحبّ إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال "أكذبه"، ذهب إلى أنّ الصنعة إنّما تمدّ باعها، وتنشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث يعتمد الاتّساع والتخييل، و يدّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، و حيث يُقصَد التلطّف و التأويل، ويُذهَب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذمّ والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويُبدي في اختراع الصور و يعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من عِدّ لا ينقطع، والمُستخرج من معدِنٍ لا ينتهي"**[4]. أمّا النوع الأوّل، و هو النوع العقلي الذي يعتمد على الصدق، فهو **"كالمقصور المُدانَى قَيدُه، والذي لا تتّسع كيف شاء يَدُه و أيْدُه، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معانىَ معروفة و صورا مشهورة، و يتصرّف في أصول هي و إن كانت شريفة، فإنّها كالجواهر تُحفَظ أعدادها، و لا يُرجى ازديادها، و كالأعيان الجامدة التي لا تَنْمي و لا تزيد، و لا تربح و لا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتّع بجنى كريم"**[5]. و بهذه التشبيهات الرائعة و الصائبة في الوقت نفسه، يعبّر عبد القاهر عن الفرق بين المعاني التخييلية التي تسبح بنا

---

1 – المصدر نفسه، ص 125، 126.

2 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 223.

3 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

4– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 272.

5– المصدر نفسه، ص 272، 273.

في الفضاء، و تخترق الآفاق لتمنحنا عالما مدهشا من الصور التي تبهر العقول، و بين المعاني الواقعية التي لا تكاد تحرّك مشاعرنا، و التي تنحصر مزيّتها غالبا ، في تدعيم المعاني التخييلية، و إضفاء طابع الصدق عليها. و مع ذلك فهو لا يوافق تماما أنصار القائلين بذلك، لأنّه يرى أنّ ذلك لا يمكن أن يكون قاعدة مطلقة. فمن المعاني العقلية ما: **" تراه عقليٌ عريقا في نسبه، معترفا بقوّة سببه"**[1]. و من ذلك قول أبي فراس، الذي يعتبره **"أبو عُذْرِها، والسابق إلى إثارة سِرّها":**

وكنَّا كالسهامِ إذا أصابتْ * مَرامِيَها فَرامِيها أَصابا**[2].

فالتخييل الغريب يصنع **"فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذّاق بالتخطيط و النقش، أو بالنحت و النقر "**[3] و يضرب مثلا بـ**"قضية الأصنام و ما عليه أصحابها من الافتنان بها و الإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، و يشكّله من البدع، و يوقعه في النفوس من المعاني التي يُتَوهَّم بها الجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المُعرِب و المُبيِّن المُميّز، و المعدومُ المفقودُ في حكم الموجود المُشاهَد "**[4]. ولكنّ التخييل عنده فيه اختلاف عن التخييل عند فلاسفة المسلمين، لأنّ هؤلاء درسوا التخييل من خلال الأثر الذي يتركه الكلام المخيِّل في نفوس السامعين، ولم يهتمّوا كثيرا بطبيعة العمل الفنّي. أمّا عبد القاهر فقد جعل التخييل أساسا من أسس الإبداع. لكنّه رأى أنّ **"كلّ مبالغة و مجاز فلا بدّ من أن يكون له استناد إلى حقيقة "**[5]. و عندما يحاول أن يبيّن الفارق بين التشبيه و التمثيل، يقترب من مفهوم أفلاطون للمحاكاة، فيرى في الأوّل صورتين على الحقيقة، بينما في الثاني يراها تارة في المرآة، و تارة على ظاهر الأمر، حيث **"لا يُحضِرك التمثيلُ أوصافَ الأصل على التعيين و التحقيق، و إنّما يُخيّل إليك أنّه يحضرك ذلك، فإنّه يُعطيك من الممدوح بدرا ثانيا، فصار وِزانُ ذلك وزانَ أنّ المرآة تُخيّل إليك أنّ فيها شخصا ثانيا صورتُه صورة ما هي مقابِلةٌ له، و متى ارتفعت المقابلة ، ذهب عنك ما كنت تتخيّله "**[6]. فيرى أن الحس وإن كان يعين على تصوّر البعيد، إلّا أنّ صورة البدر الحقيقية تختلف عنها في هذا التمثيل ، حيث تحوّل إلى صورة ذهنية توازي صورة الشخص في المرآة. من هنا نرى في التمثيل أصلا هو: البدر الحقيقي ، وصورة مرآوية متخيّلة. و نظرته إلى التمثيل هي أنّه عمل غير تخييلي، لأنّه لا يثبت شيئا وإنّما

1- المصدر نفسه، ص 273.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المصدر نفسه، ص 342، 343.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 343.

5- المصدر نفسه، ص 236.

6 - المصدر نفسه، ص 237.

يثبت شبه الشيء. و تحدّث عن تحريك النفس بالصورة الشاهدة أي بالتمثيل من الواقع، مركّزا على دور البصر لدى المتلقّي[1] لتصديق الخبر. و يدرك أنّ المخيّلة لا تغيب عنها تماما صور الأجسام إنّما تبقى فيها بعض العلائق التي تساعد على التصوّر، لأنّ بدونها **"لم يمكنّا تخيّل شيء من تلك الأوصاف في الأشياء المعقولة"**[2]. ما يدّل دون أدنى شكّ على أنّ عبد القاهر اطّلع على مباحث الفلاسفة حول النفس.

و ردّا على من يدّعي **" إنّه لا تصحّ المطالبة إلّا بما يُتَصوّر وجوده، و ما يدخل في حيّز الممكن"**، يقول: **"إنّا لنعلم من حال المعاني أنّ الشاعر يَسْبِق في الكثير منها إلى عبارة يُعلَم ضرورة أنّها لا يجيء في ذلك المعنى إلّا ما هو دُونَها و مُنْحَطٌّ عنها، حتّى يُقضى له بأنّه قد غلبَ عليه و استبَدّ به، كما قضى الجاحظ لبشار في قوله:**

كأنّ مُثارَ النقع فوق رؤوسنا * و أسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكبُه"**[3]

و إن كان التخييل لدى الفلاسفة جنس تندرج تحته أنواع التشبيه و الاستعارة لأنّها تقوم على الإيهام، إلّا أنّ عبد القاهر استثنى الاستعارة نظرا للمعنى السلبي الذي يحيط بالتخييل أحيانا. حيث سارع إلى القول بأنّ الاستعارة **"لا تدخل في قبيل التخييل، لأنّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، و إنّما يعمد إلى إثبات شبهٍ هناك، فلا يكون مَخْبَرُه على خلاف خَبَرِه "**[4].

و السبب في هذا الاضطراب هو كون الاستعارة قد استفاضت في القرآن الكريم الذي لا يأتيه باطل. لكنّه سرعان ما يدرجها ضمن التخييل، و يقول إنّ **"هذا الضرب من المجاز على حِذَته كنز من كنوز البلاغة، و مادّة الشاعر المفلق و الكاتب البليغ في الإبداع و الإحسان، و الاتّساع في طرق البيان "**[5]. فكيف يكون التخييل كذبا [6] ثم تكون الاستعارة تخييلا، و هي واردة بكثرة في القرآن الكريم؟ إنّ في ذلك لتناقض. حيث إنّه لمّا تكلّم عمّن قدح في المجاز [7]، كاد أن يختلط عليه الأمر. و قال إنّه لا يمكن وصف الاستعارة – و هي أقوى أقسام المجاز – بالكذب. أمّا الوهم فهو في نظره : **" أن يصوّر في خاطره شيئا لم يره و لم يعلمه، ثم يجريه مُجرى ما عهد و علم "**[8]. فيحمل بذلك معنى ما لا أساس له في الواقع. و لا يفرّق بينه و بين التخييل، كما يتجلّى في قوله:

1- المصدر نفسه، ص 126.

2- المصدر نفسه ، ص 237.

3- عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، ضمن: دلائل الإعجاز، ص 602.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 273.

5- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 295.

6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 267.

7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 361.

8- المصدر نفسه، ص 184.

"**و لكون هذا الجنس معهودا من طريق الوهم و التخيّل، جرى على ما يوصف بالاستحالة** "[1].

و يستشهد بقول أبي العتاهية:

و إنّي لمشتاقٌ إلى ظلّ صاحب * يروق و يصفو إن كدرتُ عليه**

فقد قدّر ما لم يعلمه موجودا، و لذلك ردّ عليه المأمون بقوله: **"خذ منّي الخلافة و أعطني هذا الصاحب"**[2]. لأنّه علم أنّ ذلك من قبيل الوهم.

نستنتج من هذا كلّه أنّ عبد القاهر قد انتصر للصدق في النقد النظري، و للتخييل في التطبيق. و قد استمدّ الكثير من مادته من أعمال أرسطو، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو عن طريق الفلاسفة المسلمين. كما تباينت آراءه بين مؤلّفيه، و لعلّ ذلك يرجع إلى تفاوت ثقافته واطّلاعه على الموروث اليوناني حين تأليفهما.

1- المصدر نفسه، ص 185.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

خاتمة

خاتمة:

انطلق هذا البحث من فرضية وجود تأثّر للنقد العربي القديم بالنقد اليوناني عامة، و بالنقد الأرسطي خاصة. و ذلك لأنّ كون الموضوع مطروحا للنقاش، يعني حتما إمكانية وجوده، خاصة إذا ما أخذنا بالاعتبار ذلك الاحتكاك المبكّر بالأمم الأخرى، و ما نعلمه للترجمة من فعل تلقيحي يخصب العقول و يفتق الفكر.

و لقد اهتمّ الأمويون بالترجمة و بلغ ذلك أوجّه في عهد الخليفة المأمون الذي كان واسع الاطّلاع. كما ساهم الخلفاء في توجيه الشعر و تحدّثوا عن وظيفته و عن ضرورة التجديد في الصور الشعرية، و بدأت الأذواق تميل إلى التجريد في الوصف و التعمق في الخيال وجواز المغالاة في المدح. هذا ما يصحّح ما شاع حول تأخّر دخول أثر النقد اليوناني إلى ساحة النقد العربي إلى ما بعد عصر الجاحظ. و سواء أصحّ خبر الترجمة المبكرة لكتابي : الخطابة و الشعر أم لا، فإنّ نظريّات أرسطو حول الشعر قد ظهر أثرها منذ بداية التأليف عند العرب، ذلك إلى جانب آراء كلّ من السفسطائيين و أفلاطون.

و على الرغم من أنّ زمن انتقال بعض مؤلّفات أرسطو مازال يعتريه الغموض، إلّا أنّ هذا البحث قد توصّل إلى إثبات الانطلاق المبكّر لترجمة الكتب اليونانية، خاصة مع اعتبار العرب أنفسهم الورثة الشرعيين للثقافة اليونانية، حيث انكبّوا عليها بنَهمٍ، حتّى غدا أرسطو معلّمهم الأوّل، سواء في الفلسفة أو في فنّي الخطابة و الشعر. كما تبيّن أنّ منطقة الهلال الخصيب كانت موطنا للثقافة اليونانية قبل الترجمة، و حتّى قبل قيام الدولة الإسلامية. و كانت طبقة المثقفين حينها تتّخذ من اليونانية إحدى لغات الكتابة إلى جانب السريانية. و لمّا نشطت الترجمة، ألقت بكمّ هائل من الموضوعات على الساحة النقدية العربية، فتناولها النقّاد و علماء الكلام بالجدل و النقاش، فكانت المؤلّفات النقدية و الأدبية العربية منذ بداية التدوين صدى لذلك.

كما لاحظنا من خلال التطرّق للنقد العربي قبل فترة الامتزاج بالثقافات الأخرى أنّه كان ذاتيا بسيطا يعتمد على الذوق دون التعليل. ثمّ اتّجه مع نشأة العلوم اللغوية التي قادها كلّ من أبي عمرو بن العلاء والأصمعي وجهة لغوية تواصلت إلى غاية أواخر القرن الثاني للهجرة، مع التركيز على الموروث الشعري الجاهلي و التعصّب له، فقاومهم كبار الشعراء، و قادة الفكر الفلسفي الاعتزالي الذين تشبّعوا بثقافة موسوعية جعلتهم يرون أبعد من الظاهر اللغوي للأدب. و أعادوا الاعتبار للشعراء المحدثين، فشجّعوا الإبداع، و دافعوا عن حريّة الشاعر في التعبير، بفتح آفاق المجاز والتخييل والإيماءات البعيدة. وقد لاحظنا كيف انتقد الجاحظ تصوير الشاعر الجاهلي لجزيئات بيئته والتزامه بالتصوير الحسّي. و كان لمذهب أرسطو العقلي التجريبي أثره عليه وعلى المعتزلة عامة، فحاربوا الخرافات و نفوا فكرة شياطين الشعراء، و ركّزوا على جانب الصناعة في

الشعر، و على الأدوات التي تمكّن الشاعر من إتقان صناعته. و إن كان أرسطو قد نظّر للشعر المسرحي في كتاب فنّ الشعر، إلّا أنّهم استعانوا بما كتبه في مؤلّفاته الأخرى التي سبقت ترجمتُها ترجمة هذا الكتاب.

و ظهر من خلال الرجوع إلى مسيرة النقد اليوناني القديم، وجود قضايا مشابهة للتي ظهرت عند العرب، منها: الانتحال، و الصراع بين القديم و الجديد، و تهذيب الرواة للشعر، و فكرة تعيين قضاة للحكم في المباريات الشعرية، والموازنة بين الشعراء على غرار ما كان في مسرحية الضفادع لأسخيلوس، والنقد اللغوي، إلى جانب الاهتمام بأصول الخطابة، و بالألفاظ و أساليب المغالطة. لكنّ ما غلب على النقد العربي هو تناول الجزئيات، بينما كانت النظريات اليونانية كلّية تشمل أعمال الشاعر المنتقد كاملة.

و بعد القرن الثالث الهجري برز النقد العلمي في الكتب المتخصصة، لكنّ الشيء الذي نأسف له هو ضياع كمٍّ هائلٍ من الكتب و الرسائل التي أُلّفت حول صناعة الشعر، و التي ذكرها ابن النديم في الفهرست.

و لقد بدأت بوادر التصوّرات الكلّية للشعر مع تلك الكتب، حيث لم يهتمّ النقّاد قبل ذلك بالتعريفات و التحديدات الدقيقة للمفاهيم النقدية.

و كان الجاحظ المحطة الأولى التي انطلق منها الجانب التطبيقي من هذا البحث، حيث بدأتْ معه بوادرُ التنظير النقدي. و على الرغم من أنّ تعريفاتِه لم تكن جامعةً مانعة إلاّ أنّه حاول وضع معاييرَ للشعر والخطابة مستفيدا من النقدِ اليوناني بما أثرى به النقدَ و البلاغةَ العربيين، ومعترفا بفضل كتبِ اليونان، شريطة وجودِ عقولٍ مستعدّةٍ لتلقّيها. و هو الأمر الذي تحقّق على أرضية الواقع، حيث تمّ التعاملُ معها تعاملَ استلهامٍ و استيعاب في الغالب. و الدليل على ذلك هو تلك الشروحُ و التلخيصاتُ المتعدّدةُ لمؤلّفاتِ أرسطو، إضافةً إلى موجةِ التأليفِ التي تلت ذلك.

كما لاحظنا عدمَ إخفاءِ الجاحظ لمعالمَ تأثّره، أو ادّعاءِ الأسبقية، بل كثيرا ما يَنسب ما يوردُه من أحكامٍ إلى غيره، كما تميّز بالفهم و الأخذِ دون التلاشي و الذوبانِ في ذلك الوافد، فكان مُوفّقا في استقرائه لآراء الأمم الأخرى.

و نلاحظ في مؤلّفاتِه مثلا موضوعاتٍ مثل: تعريفِ البلاغةِ و البيان، و أنواعِ الدلالات، و مناسبةِ الكلامِ لمقتضى الحال، و التناسبِ بين أجزاءِ الكلام، و دَورِ الألغازِ و النوادرِ في الترفيه، و ثنائياتٍ مثل: الجدِّ و الهزلِ، و المدحِ و الذمّ، و التحسينِ والتقبيحِ، و كلّها نقاطٌ قد عالجها أرسطو و من سبقه من الفلاسفة.

و لقد تحدّدت نتائج هذا البحث بعيدا عن التعصّب، و في ضوء استقراء مادّة التراث، و ما تيسّر ممّا ألّف حديثا حول هذا الموضوع بعد عودة النقد الحديث إلى تمجيد الثقافة اليونانية وظهور

تيّار مناقض لذلك. و سار في عمومه على ضوابط المنهج التاريخي المقارن الذي أفضى إلى إبراز تمكّن النقّاد العرب من إسقاط المفاهيم العامة للنقد الأرسطي على الشعر العربي، خاصة ما تعلّق بجانب اللغة الشعرية، و أسباب الإبداع، و وظيفة الشعر. و سارت هذه القضايا قدما إلى أن وصلت مرحلة النضج مع عبد القاهر الجرجاني، بينما فشلوا في كلّ ما يتعلق بالوحدة في القصيدة، حيث أنّ ابن سينا خانه المصطلح في حديثه عن أجزاء المسرحية و ما يحدث فيها من تحوّل في الأحداث، أمّا ابن طباطبا فتعسّف في إسقاط ما اطّلع عليه من ذلك على الشعر العربي، بينما اكتفى الجاحظ و عبد القاهر بالحديث عن التناسب و الانسجام متخلّيان عمّا تميّزت به القصيدة الجاهلية من إمكانية التقديم و التأخير و الحذف. أمّا المحاكاة ففهمها النقاد على أنّها تقليد، دون ربطها بالتمثيل المسرحي أو الشعر إطلاقا. بينما فهمها الفلاسفة على أنّها تشبيه، وكلامهم في هذه المسألة يحتمل الكثير من التأويل، حيث أنّه قد يُقصَد بذلك تشبّه الممثلين بأحوال غيرهم، إذ إنّهم ذكروا الأخذ بالوجوه، و تصنّع الشاعر و نفاقه، دون أن يتوصّلوا إلى مصطلح يفي بالغرض. لذلك اتُّهِموا بتأويل مصطلح المحاكاة بما يتناسب مع طبيعة الشعر العربي، مثلما خلطوا في بعض الأمور التي التبست عليهم فوقعوا في التناقض. كلّ ذلك بسبب عدم ترجمة الشعر المسرحي، حيث أنّ كلّ ما تيسّر الاطّلاع عليه هو نماذج من الشعر الملحمي لهوميروس، و لذلك لم يتطرّق الفلاسفة للنقد التطبيقي إلّا ما كان من ابن رشد الذي تعسّف في محاولته تلك. و تكاد تعدّ الأمثلة التي استشهد بها ابن سينا، على أصابع اليد الواحدة، و أغلبها مأخوذة من مؤلّفات أرسطو لتصبح متداولة في البيئة النقدية العربية، لأنّها تدخل في نطاق الثقافة العامة.

و هكذا تفاوت فهم النقاد العرب للقضايا التي عالجها أرسطو، فمنها ما أفاضوا فيه، بعدما فهموه، فطبقّوه فعلا في دراساتهم للشعر العربي و لنظم القرآن و بيان أوجه الإعجاز فيه، و منه ما تطرّقوا له دون فهمه، فجاء مُتكلَّفا دخيلا. و إن كانت الأفكار التي أخذوها حقيقة لا شكّ فيها، فإنّ هذا لا يمنع من أنّهم زادوا على ما أخذوه و توسّعوا فيه، مضيفين من خبرتهم و ثقافتهم لأنّه لا وجود لثقافة آخذة دوما و أبدا، دونما إضافة. و التأثر لا ينفي الأصالة، لأنّه مثلما قال الجاحظ، لو لم تكن العقول مهيّأة لاستقبال كلّ ذلك الفكر، لما استوعبوا شيئا من ذلك التراث. و على الرغم من الاختلاف الأيديولوجي بين النقّاد إلّا أنّ الجاحظ المعتزلي يلتقي مع عبد القاهر الأشعري، و مع ابن سينا الفيلسوف في ذلك.

أمّا الشعراء فلم ينتظروا توجيه النقّاد لهم من أجل التجديد، بل كان لذوي الثقافة الواسعة منهم تأثّر مباشر بالفكر اليوناني، حيث استقوا من الحكم الأرسطية، كما توجّه بعضهم إلى الشعر التعليمي، و النظم العلمي، إلى جانب ظهور قصائد طويلة حاول فيها أصحابها تقليد الملاحم اليونانية في طولها، خاصة الشعراء المعتزلة كبشر بن المعتمر، و الناشئ الأكبر.

و لقد تشكّلت مدوّنة هذا البحث، بعد مؤلّفات أرسطو، من مؤلّفات كلّ من الجاحظ و ابن طباطبا و ابن سينا و عبد القاهر الجرجاني. و تمّ التركيز فيها على قضايا تناولت مفهوم الشعر، و وظيفته، و ما يقف وراء إبداعه، إضافة إلى عناصره الفنّية، و علاقته بالواقع. حيث وجّه الجاحظ النقد وجهة علمية حين أرجع الإبداع إلى عوامل غريزية. و كان من أبرز النقّاد الذين رسموا الطريق للتنظير النقدي مع الدعوة إلى مواكبة الشعر المحدث بموضوعاته المتجددة، فتطرّق لمفهوم الشعر، و تعريفه له لا ينأى كثيرا عن مفهوم أفلاطون و أرسطو له، حيث قرنه بالصناعات النفعية و جعله ضربا من النسج، و جنسا من التصوير، أي أنّه تشكيل خاص للغة، و تصوير للمعاني التي يقصدها الشاعر. و تحدّث مليّا عن كل ما يحيط بالعملية الإبداعية من استعدادات فطرية وغريزية، و عن دور الثقافة و الدربة في ذلك، فجمع بين الطبع و الصنعة، لأنّ الطبع، و إن كان القوّة المؤهّلة للجودة، إلّا أنّه بحاجة إلى مراس. كما تحدّث عن تفاوت قدرات الشعراء من غرض لآخر، و كثرت أحكامه حتى صعب حصرها. و على الرغم من فقر المصطلح النقدي لديه إلّا أنّه أثار العديد من القضايا التي نوقشت من طرف من جاءوا بعده. و أصبحت لديهم العملية الأدبية تتمّ عن وعي تام، كما واصلوا في مقارنة الشعر بالصناعات النفعية. ثمّ صارت مصطلحات النقد اليوناني متداولة أكثر بعد شروح ابن سينا الذي حاول المقارنة بين الشعر العربي و الشعر اليوناني، و مال إلى التعميم في تنظيره.

أمّا عن وظيفة الشعر، فنجدها متعدّدة حين نعرج على النقد العربي، حيث حدّدوا وظائف الشعر انطلاقا من الواقع الشعري العربي، مع غلبة الطابع النفعي على الطابع الجمالي و الجانب النفسي الذي اهتمّ به أرسطو بدقّة. كما طغى على نقد ابن سينا الطابع الأخلاقي تأثّرا بالفارابي الذي جمع بين آراء الحكيمين و استمدّ من أفلاطون آراءه حول دور الفنّ في توجيه السلوك.

و تناولوا قضيّة الصدق و الكذب و العلاقة بين الشعر و الواقع، فنفى الجاحظ هذه الثنائية من دائرة الشعر، بينما مال عبد القاهر إلى استعمال مصطلح التخييل، سيرا على خطى ابن سينا الذي جعل، كأرسطو، الأقاويل الخطابية صادقة، أمّا الأقاويل الشعرية فمبنية على التخييل و هي كاذبة بالكلّ لا محالة. و واصل عبد القاهر نظرية الغرابة و العدول التي بدأها الجاحظ للخروج نهائيا من قضية الصدق و الكذب و تخليصها من المفهوم الأخلاقي الديني ليبقى الفهم الفنّي المتّصل بالصنعة، والخيال و التصوير. فأيّد المعقّد الذي يرى أنّه يفتق الآفاق و لا يعاب، و اهتمّ بالمبالغة و الغلو والتخييل، بعيدا عن الصدق الواقعي، مع الاختلاف في ذلك بين الشعر و النثر، بل و حتّى بين الأغراض الشعرية. و على العموم، تمّ التخلي عن شرط الصدق الواقعي و الصدق الأخلاقي في الشعر مع الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني، أمّا ابن طباطبا فمثّل نقده رجعة إلى

الوراء بعدما توصّل إليه الجاحظ من أفكار، حيث قيّد المبالغة بألفاظ مشبّهة، و عاد إلى العرف والتقاليد السابقة، فانتصر لعمود الشعر و دافع عن الصدق بكلّ أبعاده.

أمّا القضية التي مثّلت نقطة الالتقاء بصفة بارزة بين الثقافتين النقديتين فهي قضيّة اللغة الشعرية، لأنّ الشعر، و إن اختلف في الشكل إلّا أنّ الجوهر واحد، و هو التعبير الجمالي التخييلي عن الذات والحياة. و من ألوان التأثّر : الميل إلى تشجيع جانب الخيال و الإلهام بدل التصريح، و الغرابة بدل الوصف الحسّي القريب. فاسلموا بقيمة الشكل كمبدأ للتميّز، و جعلوا جودة اللغة مدعاة للذّة، فبحثوا في محسنات الكلام، و جمالية اللغة بالغريب و المجاز، فتحدّثوا كأرسطو، عن التغيير، و أطلق الجاحظ لفظ المجاز على كلّ أنواع الصور البيانية و المحسنات البديعية، رغم ورود مصطلحات تلك الصور لديه. كما عالج قضية العلاقة بين اللفظ و المعنى، جاعلا إيّاهما بمثابة الجسد والروح، آخذا في ذلك بما كان متداولا بين الأوساط الأدبية، واهتمّ بجزئيات الكلام مثلما فعل أرسطو، حيث تطرّق إلى الحروف (الأصوات) ثم الكلمات، ثم التركيب، أمّا عبد القاهر فكانت بحوثه أكثر نضجا، حيث وضع حدّا لقضية اللفظ و المعنى مقيما دعائم نظرية النظم، واهتمّ بسرّ جماليات التركيب، مستفيدا من الجاحظ الذي سبق إلى الحديث عن نظم الكلام، ومن ابن سينا الذي أعاد صياغة ما قاله أرسطو في هذا الخصوص، مركّزا على تأثير الشعر بلغته الخاصة على المتلقّي. بينما اكتفى ابن طباطبا بالعموميات وبالأفكار المتداولة حول صفات اللفظ وصفات المعنى.

و لقد تمّ الإثبات من خلال هذا البحث على حقيقة تأثّر النقد العربي القديم بالنقد الأرسطي، بعدما اجتمعت له كلّ العوامل المساعدة على ذلك. و تجلّى ذلك على مختلف المستويات. و كانت جهود الجاحظ و عبد القاهر من أجل فهم النقد الأرسطي واضحة رغم رداءة الترجمة و سوء تأويل المترجمين. فمكّن ذلك الأخذ من توسيع آفاق النقد العربي القديم. يبقى أنّ هذا النقد كان تفسيريا أكثر منه توجيهيا. وعدم ممارسة الفلاسفة للنقد التطبيقي جعل مجهوداتهم في الشرح و التلخيص تضيع دون تسويغها في السياق العربي.

على العموم كانت قراءتهم واعية، وتجلّى ذلك في تباين آرائهم عن آراء سابقيهم لما حملته من صبغة يونانية قويّة بلجوئهم إلى المنطق في تحديد الماهيات. و ورود بعض الأخطاء لا يعني عدم الجدوى من نقولهم ما دامت الترجمة قد أثارت الفكر و دفعت إلى البحث و الإبداع. و مثلما استمدّ العرب من أرسطو، كان هو أيضا قد استمدّ من أستاذه أفلاطون و من السفسطائيين. كما أمّد النقد العربي بدوره النظريات الغربية الحديثة بما توصّل إليه، إضافة إلى دوره في الحفاظ على الموروث اليوناني.

و بناء على ذلك بات من الضروري نفي الوصف السلبي لظاهرة التأثّر، لأنّ الثقافات تبنى على التراكم المعرفي. لكنّه من الضروري عدم السعي نحو جعل أصول عربية لكلّ نظرية نقدية تظهر في الغرب، و في المقابل نفي تأثّر العرب بالأمم الأخرى. فمسألة الأصالة مسألة واهية، إذ لا يمكن التخلّي عن الانجازات السابقة و العودة باستمرار إلى النقطة الصفر.

و لم يكن الخوض في هذا الموضوع بالعمل اليسير، فمن صعوباته تداخل مواده مع الفلسفة، إضافة إلى سعة حجم التراث، واتّساع المدوّنة سيرا على دلالة العنوان الذي كان موسوعيا، و منه الاضطرار إلى ترك كثير من مادة البحث جانبا، و تعلّقت بنقّاد مثل: ابن قتيبة و قدامة بن جعفر، و الآمدي، و القاضي الجرجاني، و حازم القرطاجني، لعلّي أعود إليها لأنقّحها و أضمّها للبحث لاحقا، أو أدع لغيري الخوض فيها.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحرير: أوغست مولر، تصحيح: امرئ القيس بن الطحان، ط1، المطبعة الوهبية، القاهرة، 1882..
- ابن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.
- ابن المعتز: كتاب البديع، تح: كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط 3، بيروت، 1982.
- ابن حجّة الحموي، شرح قصيدة كعب بن زهير: بانت سعاد، تح: علي حسين البوّاب، مكتبة المعارف، الرياض، 1985.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ط 5، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981.
- ابن سينا أبو علي الحسين، كتاب الشفاء، موسوعة المعرفة، www.marefa.com
- ابن سينا، الإشارات و التنبيهات، مكتبة المصطفى الإلكترونية.
- ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة 1954.
- ابن سينا، الرسائل، رسالة في تفسير الرؤيا، ط2، دار العرب، القاهرة، 1989.
- ابن سينا، الشفاء، المنطق، السفسطة، تح: أحمد فؤاد الأهواني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
- ابن سينا، الشفاء، المنطق، المدخل، تح: أحمد فؤاد الأهواني ، تصدير: طه حسين، وزارة المعارف، القاهرة، 1952.
- ابن سينا، النجاة في المنطق والإلهيات، www.al-mostafa.com
- ابن سينا، النفس، من كتاب الشفاء، طبعة التراث العربي الإسلامي، باريس، 1988.www.alkottob.com
- ابن سينا، تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، تر: حنين بن إسحق، ط2، دار العرب للبستاني، القاهرة، 1989.
- ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ط 2، دار القلم، بيروت، 1980.
- ابن سينا، كتاب العبارة، سلسلة الشفاء، تح: محمود الخضيرى، دار الكاتب العربى، القاهرة.
- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- أبو الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني، الملل و النحل، تح: عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1968. و مطبعة بولاق، مصر، 1263هـ.
- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تصحيح: أحمد الشنقيطي، مطبعة التقدم، مصر، 1323هـ.
- أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1982.
- أبو الوليد بن رشد، تلخيص الخطابة، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967 - أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، 1971.
- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في العبارة، تح: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، 1978.

- أبو حيّان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، ط1، دار الحياة، بيروت.
- أبو سليمان بن حسان الأندلسي المعروف بلبن جلجل، طبقات الأطباء والحكماء، ط2، تح: فؤاد سيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985.
- أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الرسائل الكلامية، تقديم: علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت، 2002.
- الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998.
- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.
- الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1965.
- الجاحظ، مجموع رسائل الجاحظ، تح: محمد طه الحاجري، دار النهضة بيروت، بيروت، 1983.
- أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، الرسالة الحاتمية، تح: فؤاد أفرام البستاني، ص2. ضمن: مجلة المشرق، س 29، ع 2، دار المعارف، مصر، 1931.
- أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تق: علي بوملحم، دار الهلال، ط1، القاهرة، 1996.
- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة و الشعر، ط 1، تح: محمد أمين الخانجي، نظارة المعارف، 1320هـ.
- أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- أحمد بن علي أبو بكر الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تح: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
- أرسطاطاليس الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979.
- أرسطو، المنطق، تح: عبد الرحمن بدوي، ط 1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1980.
- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، ط1، القاهرة، 1983.www.library4arab.com
- أرسطو، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، ترجمة و شرح و تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، 1953.
- أرسطو، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- أرسطوطاليس، في النفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط 2، 1980.
- أرطوطاليس، كتاب النفس، نقل: أحمد فؤاد الأهواني، ط1، دار الحياء، القاهرة، 1949.
- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1968.
- أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر و التوزيع، بيروت، 1994.
- الصولي، أخبار أبي تمام، تح: صالح الأشتر، دار الفكر، ط2، دمشق، 1964.
- المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تح. محمّد أحمد الدالي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، 1997.

- المعري، اللزوميات، ج 1، ديوان لزوم ما لا يلزم، ط 1، تقديم وشرح وفهرسة: وحيد كتّابه وحسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996.
- جمال الدين ابن نباتة، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، عمّان، الأردن، د.ت.
- جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القِفطي، إخبار العلماء بأخبار الحكماء، تص: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، مصر، 1326 هـ.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- ديوان البحتري، بخط عبد الله الشيرازي، ط 1، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، 1301هـ.
- ديوان الخنساء، شرح: حمدو طمّاس، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2004، ص 46.
- ديوان الفرزدق، شرح إيليا الحاوي، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.
- ديوان المتنبي، دار بيروت للنشر، بيروت، 1983.
- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 2006، قسم الزيادات.
- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، قسم الزيادات، تح: وليد عرفات، مطبعة الدولة التونسية، 1281 هـ.
- ديوان ذي الرمّة، شرح: أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، 1982.
- ديوان طرفة بن العبد، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003، ص 65.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، قرأه: محمود محمد شاكر ، ط1، دار المدني، جدة، 1991.
- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، قرأه: محمود محمد شاكر ، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004.
- عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1954.
- عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1958.
- ابن قتيبة، أدب الكاتب، ط1، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1982.
- ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، أسامة بن سليم بن عيد الهلالي، دار ابن القيم، 2009.
- ابن قتيبة، عيون الأخبار، ط 2، تح: لجنة بدار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1996.
- عبد الملك بن قريب الأصمعي ، فحولة الشعراء، تح: تشارلس تورّي، تق: المنجد صلاح الدين، ط 1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1971.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980.
- محمد ابن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1980.
- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

- يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي،القاهرة، 1950.
- ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط1، دار يعرب، دمشق، 2004.

2 – المراجع:

- إبراهيم أحمد طه، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طبعة المكتبة الفيصلية، مكة، 2004.
- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مطبعة مخيمر، ط2، القاهرة، 1952.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ط2، دار الشروق، عمان، 1993.
- إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 2، بيروت، 1993.
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994.
- أحمد أمين، النقد الأدبي، ط 3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963.
- أحمد أمين، ضحى الإسلام، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكتب، القاهرة، 1998.
- أحمد أمين، فجر الإسلام، ط 10، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.
- أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1973.
- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973.
- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج3 ، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت 1983.
- أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989.
- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983.
- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
- أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ط1، تر: إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1993.
- أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، دار الكتب، القاهرة، مصر، 1994.
- أمين الخولي، مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، ط1، دار المعرفة، القاهرة، 1961.
- أوليري، مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب، تر: تمام حسان ، مكتبة الأنجلو، ط1، القاهرة، 1957.
- ب. بروتل، د. ماديلينا، و. د. كوتي، ج. م. جليكسون، النقد الأدبي، تر: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1969.
- بدوي طبانة، النقد الأدبي عند اليونان، ط 2، مطبعة الأنجلو، القاهرة، 1969.

- بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ط1، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1965.
- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط1، مؤسسة عيبال للطباعة والنشر، القاهرة، 1982.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي. ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1996.
- حمود بن محمد بن منصور الصميلي، النقد في القرن الأول الهجري، بيئاته و اتّجاهاته و قضاياه، رسالة دكتوراه، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 1994.
- حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- داود غطاشة الشوابكة، النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط 1، دار الفكر، عمّان، الأردن، 2009.
- ديميتري غوتاس، الفكر اليوناني و الثقافة العربية، حركة الترجمة اليونانية– العربية في بغداد و المجتمع العباسي المبكر(القرن الثاني– القرن الرابع هـ/القرن الثامن– القرن العاشر م)، تر: نقولا زيادة، ط 1، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2003.
- ريمون طحان، الأدب المقارن و الأدب العام ، ط1، دار الكتّاب اللّبناني، بيروت، 1972.
- سعد دعبيس، النقد اليوناني القديم و أصداؤه في التراث العربي، www.kotobaraabia.com
- سليمان البستاني، نظرية الشعر– مقدمة ترجمة الإلياذة، ط 3، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- شفيع السيد، فنّ القول: بين البلاغة العربية و أرسطو، ط1، دار غريب، القاهرة، 2006.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986.
- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبيّة والنقديّة عند العرب و الغربيّين، عالم المعرفة، 1993.
- شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ط 9، دار المعارف، القاهرة، 1965.
- شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، ط11، دار المعارف، القاهرة، 1987.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأوّل، ط 6، دار المعارف، مصر، 1976.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط 5، دار المعارف، مصر.
- طه حسين، الشعر الجاهلي، مكتبة دار الندوة الإلكترونية، 1926. www.daralnadwa.com
- طه حسين، تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر(مقدمة نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر)، المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، 1941.
- طه حسين، حديث الأربعاء، ج 3، ط 12، دار المعارف، مصر، 1989.
- طه حسين، خصام و نقد، ط 9، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.
- طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط 13، دار المعارف، القاهرة، 1979.
- طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ط 4، المجلد 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1982.

- طه حسين، من حديث الشعر و النثر، ط9، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- عبد الرحمن بدوي، أرسطو عند العرب، دراسات و نصوص غير منشورة، ط 2، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.
- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت، 1972.
- عبد الكريم راضي، الأبعاد الكلامية و الفلسفية في الفكر البلاغي و النقدي عند الجاحظ، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
- عبد المجيد ناجي، الأثر الإغريقي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى ابن المعتز، ط1، مطبعة الآداب، النجف، 1976.
- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، 1999.
- عبود عبده، الأدب المقارن، مشكلات و آفاق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.
- عبود عبده، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبيّة و التبادل الثقافي، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995.
- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ط1، مديرية الكتب للمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1980.
- علي إمام عبيد، أثر المنطق الأرسطي على الإلهيات عند المسلمين في رأي الإمام ابن تيمية (دراسة ونقد)، ط1، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، المنصورة، مصر، 2009.
- عيد بلبع، قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي، قراءة جديدة، دار الوفاء، ط1، القاهرة، 1995.
- فاطمة سعيد أحمد حمدان، مفهوم الخيال و وظيفته في النقد القديم و البلاغة، دكتوراه، ج. أم القرى، 1980.
- فرنان روبير، الأدب اليوناني، تر: هنري زغيب، ط1، منشوات عويدات، بيروت–باريس، 1983.
- قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان، معالمه وأعلامه، ط 1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2008.
- لويس عوض، نصوص النقد الأدبي– اليونان، دار المعارف، مصر، 1965.
- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.
- محمد رجب، أرسطو عبقري، الفكر اليوناني، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة.
- محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، 1968.
- محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتّى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1977.
- محمد صايل حمدان، قضايا النقد القديم، دار الأمل، ط1، الأردن، 1980.
- محمّد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1956.
- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، سلسلة نقد العقل العربي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1984.
- محمد على زكي صيّاغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان و التبيين، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، 1998.
- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت، 1978.
- محمد كريم الكواز، البلاغة و النقد، المصطلح والنشأة والتجديد، ط 1، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2006.
- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1969.
- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.

- مرجليوث، أصول الشعر العربي: تر: يحيى الجبوري، ط1 ، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1978.
- مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998.
- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط2، بيروت،1981.
- مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، دراسة تحليلية مقارنة، دار الأنجلو المصرية، 1958.
- نجيب محمد البهبيتي، المدخل إلى دراسة التاريخ و الأدب العربيين، ط 1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1978.
- نظمي عبد البديع محمد، في النقد الأدبي، جامعة الأزهر، الإسكندرية، 1987.
- وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتّى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، 1985.
- عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة، الإسكندرية، 2000.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، ط1 ، القاهرة، 1955.

3- المجلات:

- الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر، المجلد الثالث، العدد 12، بيروت، 1959.
- خلف محمد جراد، التفاعل الثقافي والحضاري في العصر العباسي، مجلة التراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 80، جويلية 2000.
- عباس أرحيلة، ابن قتيبة والفكر الأرسطي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جامعة الماجد للثقافة والتراث، س5، العدد 19، نوفمبر 1997.
- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، إعداد: محمد همّام، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالي للفكر الإسلامي، س 6، العدد 20 ربيع 2000.
- عباس أرحيلة، التأثير الأرسطي من خلال كتاب التنبيهات لابن عميرة، مجلة المناهل، المغرب، العدد 54، السنة 22، مارس 1997.
- عباس أرحيلة، بين الكندي وأرسطو و كتاب الشعر، مقال ضمن كتاب: ندوة تكريم الأستاذ عبد الحق فاضل، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 1994.
- عباس أرحيلة ، حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 32، ديسمبر 2003.
- عباس أرحيلة، حول الاستشراق، مجلة الأمة، جامعة، قطر، العدد 45، س 4، جوان 1984.
- عباس أرحيلة، طه حسين والفكر اليوناني، مجلة المنهل السعودية، م 58، س 62، ع 535، أكتوبر 1996.
- عباس أرحيلة، كتاب الخطابة لأرسطو في الثقافة العربية، مجلة علامات، جدة، ج 29، م8، سبتمبر 1998.
- محمد زهير الباب، تأثير الحضارتين و اللغتين، اليونانية و السريانية، في العلوم العربية، مجلة التراث العربي، دمشق، العددان: 71، 72، السنة 18، جويلية، 1998.
- ياسر محمود الأقرع، أثر الفلسفة اليونانية في شعر المتنبي، مجلة آفاق الثقافة و التراث، العدد 56، الإمارات العربية المتحدة، جانفي 2007.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 01

تمهيد..... 05

الفصل الأول: النقد القديم بين التأصيل و الترجمة..... 09

المبحث الأول: النقد الأدبي عند العرب قبل القرن الثالث الهجري 10

المبحث الثاني: نبذة عن النقد اليوناني القديم 46

المبحث الثالث: تلقي العرب للنقد اليوناني و الموقف من مسألة التأثر..... 70

عرض وجهات النظر المختلفة حول مسألة التأثّر 105

الفصل الثاني: أهم قضايا النقد القديم بين العرب و أرسطو..... 118

المبحث الأول: ماهية الشعر

- أرسطو 120
- الجاحظ..... 132
- ابن طباطبا 150
- ابن سينا 156
- عبد القاهر الجرجاني 167

المبحث الثاني: خصائص اللغة الشعرية

- أرسطو 178
- الجاحظ..... 188
- ابن طباطبا 207
- ابن سينا 215
- عبد القاهر الجرجاني 222

المبحث الثالث: الواقع و الخيال

- أرسطو 237
- الجاحظ..... 245
- ابن طباطبا 253
- ابن سينا 259
- عبد القاهر الجرجاني 267

خاتمة..... 278

قائمة المصادر و المراجع..... 284

فهرس الموضوعات..... 291