الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: بلاغة ونقد أدبي

الأسس النّفسية لتلقي الشّعر في النقد العربي القديم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالبة:كريمة لعريبي **إشراف الأستاذ:أحمد حيدوش**

لجنة المناقشة:

أد/ سالم سعدون.....الرتبة أستاذ التعليم العالي.....جامعة البويرة.....رئيسًا

أد/ أحمد حيدوش.....الرتبة أستاذ التعليم العالي.....جامعة البويرة.....مشرفًا و مقرراً

د/ إسماعيل جبارة.....الرتبة أستاذ محاضر_أ_ .....جامعة البويرة.....عضوًا مناقشًا

د/ مصطفى ولد يوسف...الرتبة أستاذ محاضر_أ_ .....جامعة البويرة.....عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2017/2016

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله و أطال في عمرهما

إلى الزوج الكريم و كل عائلته

وإلى كل أفراد العائلة.

شكر و عرفان

إن الشكر لله وحده لا شريك له وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنني أجد نفسي عاجزة عن تقديم الشكر إلى أستاذي الفاضل الكريم أحمد حيدوش الذي لم يكن مشرفا فحسب بل كان نعم المرشد فإليه أقدم أسمى آيات الشكر والعرفان و التقدير عرفانا بجهده وإخلاصه في توجيهي ووقوفه إلى جانبي إلى غاية الفراغ من هذه الدراسة فلولا توجيهاته الحثيثة وسعة صدره لما كان لهذا العمل أن يتم ، فقد كنت ومازلت مثالا في إنسانيتك وعطائك تعلمت منك الكثير.

كما اشكر أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث المتواضع وسيثرونه إنشاء الله بنصائحهم القويمة و توجيهاتهم السديدة.

و أقدم شكري و امتناني إلى أسرة المكتبة وإلى زميلات و زملاء هذه الدفعة وإلى كل من مد لي يد العون لإنجاز هذا العمل.

مقدمة

هناك ظاهرة ارتبطت ارتباطًا عميقًا بالأدب عامّة وبالشّعر خاصة منذ القدم، وتتمثل في الجانب النّفسي الذي يعدّ عنصرا بارزا في كل خطوة من خطوات العمل الأدبي، فهو التعبير عن تجربة شعوريّة في صورة موحية، والعمل الأدبي هو استجابة معيّنة لمؤثرات خاصة فهو صادر عن مجموعة القوى النفسيّة ونشاط ممثل للحياة النفسية لصاحبه، وأمّا من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معيّنة في نفوس متلقيه، فصلة علم النّفس بالأدب والنقد صلة ممتدة الجذور في التراث العربي واليوناني، وهذا التراث واسع بحيث ضمّ عدد غير قليل من أسماء الفلاسفة والشعراء والنقاد والبلاغيين أمثال: أفلاطون في موقفه من الفن والأدب، وأرسطو في نظرية التطهير الشهيرة وسواهما، بالإضافة إلى مجهودات النقاد العرب القدماء الذين أحسّوا منذ البداية بصلة الأدب عامة والشعر خاصة بالنّفس، فقد تنبهوا مبكرا على تفاصيل هذه الصلة، فإذا رجعنا إلى موروثنا النقدي في هذا المجال وجدنا عدّة ملاحظات وإشارات قد كشفت عن خفايا النّفس المبدعة والنّفس المتلقية،بالإضافة إلى الكشف عن تأثيرات التجربة الشعريّة من خلال الانفعالات والعواطف التي تظهر في المتلقين ولاسيما النقاد المتذوقين النّص الشعري ونذكر منهم : "ابن قتيبة" الذي يعدّ من أهم النقاد الذين اهتموا ببحث عملية الإبداع الشعري ودوافعها النفسية وبالأثر النّفسي لأقسام النص الشّعري، و"القاضي الجرجاني" في كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه "، و"أبو هلال العسكري"، و"ابن رشيق"، و"عبد القاهر الجرجاني" من خلال كتابيه " دلائل الإعجاز " و"أسرار البلاغة " فقد تحدث فيهما عن الكثير من الأبعاد النفسية في الإبداع والتلقي فهو حاول تأسيس نظرية متكاملة الأبعاد للاتجاه النفسي في النقد العربي القديم ، و"حازم القرطاجني" وغيرهم.

فهؤلاء كان لهم الفضل في إرساء وترسيخ قواعد نظرية النّقد النفسي بصورة عامة ونظرية التلقي النّفسي للشعر بصورة خاصة، فمن أسباب ارتباط الإنسان بالشعر ذلك العنصر الذي يثير الحمية والحماسة ويبعث الرهبة والخوف، وقد ظل الشعر العربي يحفظ التوازن النّفسي بين الذات والموضوع كلّما تعرض هذا الاتزان للاهتزاز أو الاختلال.

وهذا ما جعلني أختار هذا الموضوع رغبة منّي في معرفة واكتشاف الأصول التراثية للمنهج النفسي من حيث الأسس النّفسية التي وضعها النّقاد كشروط لتلقي القصيدة العربية القديمة هذا من جهة، أمّا من جهة ثانية فإن مكونات هذه الأسس تعتبر ذات قيمة باعتبارها جهدا يحدد المرجعية التراثية للتلقي بصورة عامة، إذ يقدّم الفلاسفة المسلمون مادة عظيمة في هذا المجال ولا سيما في حديثهم عن الخيال والعلاقة القائمة بين المبدع والمتلقي، حيث يدفع الشاعر المتلقي لأقاويل مخيّلة بينها وبين السلوك المترجى علاقة نفسية قوية، بمعنى أنّ القصيدة تقدّم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصوّر تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المخزنة تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة مما يفرض على المتلقي حالة نفسية تجعله يقف ضد موضوع التخيّل الشعري أو معه، وبالتالي

يسلك إزاءه سلوكا معينا، فالكاتب أو الشاعر لا يكتب لنفسه بل إلى الآخرين وإلى القارئ بصفة خاصة، فالنّص الإبداعي بقدر ما هو ملك لصاحبه في الأصل هو ملك لقارئه الوارث الشرعي له بعد المبدع، وهذا النّص الإبداعي قامت عليه مجموعة من الدّراسات وذلك من عدّة زوايا نظر لمحاولة لفهمه، إمّا بربطه بصاحبه أو بالمحيط الذي أنتجه، وبالنظر إلى النّص باعتباره بناءا مغلقا أو علاقته بالقارئ الذي سيقرأ هذا النّص، وقد أشار إلى ذلك العالم النّمساوي "سيغموند فرويد" رائد التحليل النفسي، فالتحليل النفسي في الأدب و النقد ظهر مع هذا العالم النفساني الذي يرى بأن العمل الأدبي مكون من طبقات متراكمة من الدلالة يجب كشف أسراره و غوامضه، ومن خلال تحليل أعماله وبالنظر إلى مختلف المسالك التي تعرض من خلالها للمسائل الفنيّة يكشف لنا أنّه فتح مناحي أمام قارئ الأدب تهتم بشخصية المؤلف وبالأثر الأدبي في علاقته بلاوعي المؤلف وبالقراءة بوصفها كشفا للمعنى الرّمزي الخفي الكامن تحت المعنى الظاهر، أو بمعنى أخر وضع أسسا للكيفية التي يجب أن تكون عليها قراءة النّصوص الأدبية، وبالقارئ وهو يتجاوب مع الآثار الأدبية بلّذة ومتعة فنيّة ، لأن أية قراءة تطمح إلى اكتشاف كامن النّص وليست القراءة إلا اكتشاف وتأويل دائم لما يخفيه النّص من أسرار، وإذا كانت اللّغة هي الوسيلة الأساسية للقراءة واكتشاف ما هو خفي، فإن اللّغة لم تكن يوما وسيلة إيضاح بقدر ما هي وسيلة تمويه و إخفاء حين تعتمد الوسائل البيانية المتمثلة في المجاز والتشبيه والاستعارة ولم يكن النّص سوى ما تصنعه الحواس ولم تكن القراءة سوى اكتشاف ما للحواس من قدرة على صناعتها.

فكان الحديث كثيرا عند القدماء عن القصيدة العذبة والرشيقة وغير ذلك من الأوصاف الحسيّة التي غطّت صفحات من كتب نقدنا القديم، ولم يكن ذلك إلا لأن الكتابة أيضا حسيّة في معظمها، فكان لابد أن تكون القراءة حسيّة أيضا، ومن هنا فإن تلقي النّص يخضع بشكل أو بآخر إلى المنطق نفسه الذي أدى إلى إنتاجه، أو بمعنى آخر ينتج النّص وفق قانون معين ويتلقي وفق القانون نفسه، وتلقيه يقتضي من القارئ بلوغ اللّغة المتميّزة التي تحدث بها النّص.

ومن هنا كانت إشكالية البحث تدور في أسئلة تتمثل فيما يلي:

_ إلى أي مدى يمكن اعتبار الأصول التراثية مرجعية للمنهج النفسي الحديث بصورة عامة و نظرية التلقي في شقها النفسي بصورة خاصة؟

_ ما هو تصور النقاد العرب القدماء للعلاقة النفسية القائمة بين النص و صاحبه من جهة و النص و متلقيه من جهة ثانية؟

_ ما هي الأسس التي وضعها النقد العربي القديم كشروط لحصول التلقي الإيجابي من جهة و ما هي العناصر التي دعا إلى تجنبها حتى لا تكون استجابة القارئ للقصيدة من الناحية النفسية استجابة سلبية؟

فهذا البحث يطمح إلى إبراز أهمية التراث في وضع أسس التلقي النفسي و إظهار الأصول التي ارتكز عليها عند النقاد و البلاغيين و الفلاسفة القدامى، فكما هو معلوم أن العملية الإبداعية تقوم على طرفين أساسيين هما: المبدع(أو المرسل) و المرسل إليه (المتلقي القارئ أو السامع) وتصل بينهما قناة رفيعة يصعب على المبدع أحيانا المرور بها بسهولة لاعتبارات عديدة،اجتماعية سياسية، ثقافية، اقتصادية و نفسية، ولعلنا لن نبالغ إذا قلنا أن النقاد و النقاد البلاغيين القدماء، قد أولوا المتلقي عناية خاصة بتشديدهم الرقابة على هذه القناة ولم يسمحوا بمرور كل ما يبادر بقوله المبدع (المرسل)، ولكنهم حاولوا في المقابل أن ينصفوه باستحسان نتاجه و تفسيره بالاعتماد على ما يتركه من أثر نفسي يجعل المتلقي يتفاعل معه بمشاركة وجدانية تكسر قيود النقد و تخفف من عبء قوانين البلاغة و هذه عقبة تجاوزها المبدعون بعد طول عناء و لم يكن من سبيل أمام دعاة عمود الشعر سوى التسليم بالتفوق و الاستحسان للشعراء والمبدعين.

وإذا كان اهتمام القدماء بالحالة النّفسية للمتلقي أكثر من اهتمامهم بالمرسل، فهل هذا خلل في دراسة هؤلاء؟ و هل كانت النماذج المختارة تعكس اهتمامات أصحابها؟

وللإجابة عن الإشكالية الرئيسية و عن التساؤلات المتفرعة عنها تناولنا هذا البحث في فصلين وخاتمة، ففي الفصل الأول تحدثنا عن محاور التلقي المتمثلة في (المبدع، النص والمتلقي) والتي تشكل أركان العملية الإبداعية، وحاولنا الكشف عن طبيعة نظرة النقاد إلى العلاقة التي تربط بين هذه العناصر، بالإضافة إلى ذكر أهم شروط التلقي الايجابي التي فرضها نقادنا القدماء، فتوقفنا عند بعض العناصر ذات العلاقة الوطيدة في إيصال القناة بين المتلقي والمبدع. ونبدأ بشكل القصيدة، كالمواضع التي يجب على الشاعر الإحسان فيها والتي منها: الاستهلال و قد انتهى القدماء بتسميته براعة الاستهلال.

أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه الأسس النفسية للتلقي التي وضعها الفلاسفة المسلمون النقاد و البلاغيون، بحيث اخترنا من كل مجموعة عَلمًا من أعلامها، وهم: "ابن سينا"، "حازم القرطاجني"،" عبد القاهر الجرجاني". و سبب اختيارنا لهاته الشخصيات يعود لتميزها في النقد العربي.

فحازم القرطاجني" له مكانته المتميزة في تاريخ النقد العربي القديم، و ذلك أن كتابه"منهاج البلغاء و سراج الأدباء" يعدّ أنضج وأكمل محاولة لتأصيل مفهوم الشعر و التنظير له في التراث العربي، فهو يعدّ ثمرة للنضج الأخير الذي امتزجت فيه علوم العرب البيانية و علوم الأوائل التي عرضها شراح الفلسفة اليونانية و مترجموها، وقد اهتم بالشعر إبداعا و نصا و طريقة في التقبل.

و"عبد القاهر الجرجاني" هو الأخر له مكانته المتميزة في البلاغة العربية، فهو يمتلك تصورا خاصا لدراسة البناء الشعري ، و الصورة الشعرية ، يتميز به عن معاصريه و سابقيه و قد

عُني بتأثير العمل الأدبي في المتلقي، فكان فهمه للتجربة الشعريّة فهما نفسيا، فهو بحكم ثقافته وسعة معرفته البلاغية و النقدية، حاول أن يعلل العناصر الأصيلة في الشعر و كيفية تأثيرها في المتلقي، فدراسات "عبد القاهر الجرجاني" للنص في بنائه و نظمه و تركيبه، أو في طبيعة اتجاهه النقدي لتذوق النص الشعري و فهمه تمثل مرحلة تطور كبيرة في النقد و البلاغة العربية، فقد كشفت هذه الدراسات عن اتجاه جديد في فهم البيان العربي و تذوقه.

أمّا ابن سينا "الشيخ الرئيس" فهو أول الفلاسفة المسلمين إدراكا للعلاقة الجامعة بين الفن وظواهر علم النفس، إذ أنه تكلم في ظاهرة من ظواهر علم النفس الأدبي عند المسلمين فلا نجد أحدا من فلاسفة الإسلام فاض إفاضة ابن سينا في موضوع النفس، وهذا سبق يسجل لهذا العالم العظيم، فإدراكه للعلاقة الجامعة بين مباحث النفس و نقد الشعر دليل على عبقرية و ذكاء يقدران له.

وقد اعتمدنا في هذا كله على المنهج النفسي و منهج التلقي في جانبه النفسي أيضا، كما كان سندنا في هذا جملة المصادر التي أثرت الموضوع أهمها:

_ " منهاج البلغاء و سراج الأدباء" لحازم القرطاجني.

_ " أسرار البلاغة " و " دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني.

_ "البيان و التبيين" للجاحظ.

_ "العمدة " لابن رشيق.

بالإضافة إلى مراجع أخرى مختلفة منها:

_ " الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب" و "مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي" لجابر عصفور.

_ "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد" لألفت كمال الروبي.

_ "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" لسيد قطب.

الفصل الأول: محاور التلقي وشروطه:

I. محاور التلقي:

1. المبدع
2. النص
3. المتلقي

II. شروط التلقي:

1. عمود الشعر
2. التلاحم و الترابط
3. التعديل بين الأقسام
4. الأغراض الشعرية

لقد عرف العرب منذ القدم الكثير من فنون القول الشعريّة و النثريّة، بيد أن شهرتهم في الشعر هي التي فاقت كل الحدود، لأنه كان بمثابة السّجل الحقيقي لحياتهم العامّة و الخاصّة في العصر الجاهلي، فالباحث في النصوص الشعريّة التي وصلتنا من ذلك العصر يجد وصفا دقيقا للحياة العامة المتمثلة في مظاهر الطبيعة كالجبال و السهول و الوديان و الأشجار و النباتات والحيوانات...إلخ، بالإضافة إلى وصف الأحداث الكبرى مثل أيام العرب و حروبهم و ظروف معيشتهم في سلمهم، أمّا بالنسبة للحياة الخاصة فإن الشعر العربي الجاهلي يحمل نماذج رائعة من التعبير الصادق للأحاسيس و خلجات النفوس في ظروف الحياة المختلفة الهانئة والبائسة القاسية و هذا ما جعل الكثير من العلماء يعدّون الشعر العربي مصدرا هاما من مصادر التاريخ لتلك الحقبة الزمنية، وهذه ميزة يكاد ينفرد بها الشعر العربي عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، ولذلك اهتم النقد العربي بالشعر كثيرا، فكان مالئ حياة العرب على امتداد تاريخ أدبهم، حتى عدّ "الجاحظ" « فضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب»[1] ، فكانت له مكانة مرموقة.

وقد حفلت المصادر القديمة بالحديث عن منزلته في نفوس العرب وسيرورته فيهم واحتفائهم بالشاعر وفرحهم بولادته فيهم ، فنحن نعلم أن العرب كانت تحتفل بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها، وفي ذلك كله ربط بالأثر الذي يتركه في النفس وبالوظيفة التي يؤديها فكان ديوانهم الذي استودعوا فيه كل ما يتعلق بحياتهم ووجودهم وتاريخهم ، وكذا مصدرا معتمدا وحكما مقدما ، يقول "ابن رشيق":« كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، و صنعت الأطعمة، و اجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذبّ عن أحسابهم و تخليد لمآثرهم، و إشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج »[2]، وقد تمثل الاهتمام به في الجاهلية في إبداعه وحفظه وراويته ، ولكن في العصور اللاحقة فقد شكّل مادة خصبة لكل من النقاد واللغويين والمفسرين والبلاغيين، بحيث وُظف لخدمة النص القرآني لما يزخر به من مادة لغوية غزيرة وأخبار كثيرة ، ولم يقف الاهتمام بالشّعر عند هذا بل وجدنا النقاد ينبرون لدراسته ونقده وتقويمه والحكم عليه إمّا بالجودة أو الرداءة وذلك على وفق معايير وضعوها وسنن

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان،ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، ط2، مصر،1965م، ص74،75.

[2] أبوعلي الحسن بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده،ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، لبنان،1981م، ص 65.

رسموها واتخذوها فيما بعد شرائط صارمة يحكم بها على أي إبداع شعري ، فالشعر كان و لازال أرضًا خصبة لكثير من الدراسات و الأبحاث.

وقد كثرت أقوال الأدباء والنقاد في بيان مفهوم الشعر، لأنّ الشعر من الفنون الإنسانيّة اختلفت وتعددت الآراء في محاولات وضع الحدود الثابتة ، إذ أن للمشاعر والأحاسيس دخلا كبيرًا في التأثر بهذه الفنون وأن الأذواق تختلف في تقدير وجهات الإبداع وأسرار الإمتاع التي تكمن في الأعمال الشعرية ، ولذلك إذا حاولنا إعطاء تعريف للشعر وجب علينا العودة إلى تراثنا النقدي القديم ، حيث كانت هناك تعريفات عديدة ومختلفة لنقادنا القدماء الذين كان لهم الفضل الكبير في وضع الأسس الأولى لهذا الفن، وتقوم معظم هذه التعريفات على الإلمام ببعض الظواهر الشكلية والتأثيرات النفسية التي يحدثها الشعر في نفوس متلقيه.

فمن الصعب إذًا حصر الشّعر في تعريف محدد ولا نستطيع تقييده في موضوع معين أيضا فقد خاض في مختلف الموضوعات الواسعة ، ولكنه في كل الأحول فن يعبر تعبيرًا عميقا عمّا تعج به نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر منظمة تنظيما فنيا إنه « شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا»[1]، فالقول مبعثه نفس الشاعر وغايته الوصول والتأثير « بأسلوب يجري على سجيته وعلى سلامته ، حتى يخرج على غير صنعه ولا اجتلاب تأليف ، ولا التماس قافية، ولا تكلف لوزن»[2] .

لقد أدرك "الجاحظ" أن الشعر أوسع من أن تدركه كلمات محددة وتشمله تعريفات متباينة معبرة عن وجهات نظر مختلفة بحسب ما يراها قائلها ، فالمعجميون مثلا قيّدوه بالنظم والوزن والقافية ، قال "ابن منظور" في معجمه" لسان العرب": « الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية »[3]، و قال "فيروز أبادي": « و الشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن و القافية»[4].

أمّا الأدباء والنقاد واللغويون فأبحروا في بيان مفهوم الشعر بحسب غايات محددة خاصة بهم ، فاللغويون اهتموا به من أجل إثبات قاعدة نحوية أو لغوية وكذا الفلاسفة الذين عنوا بوظيفة الشعر الاجتماعية، فكان ديوان العرب ومعدن حكمتها وكنز أدبها، وحافظ أثارهم ومقيّد أحسابهم.

---

[1] الجاحظ ، البيان و التبيين ،ج 1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7، 1998م، ص 96.

[2] المصدر نفسه ، ج 3 ، ص 6.

[3] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة شعر، دار صادر، بيروت، د ت، ص410.

[4] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008م، ص866.

وهو عند "قدامة ابن جعفر" « قول موزون مقفى يدل على معنى »[1] و"ابن رشيق" هو الأخر يعرفه بقوله: « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، و الوزن، و المعنى، و القافية فهذا هو حدّ الشعر»[2]، الملاحظ في هذه التعريفات هو الإجماع على أهمية الوزن و تفرد الشعر به وقد عدّه "الجاحظ" الجانب المعجز فيه و ذلك في قوله: « والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حُوّل تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور»[3]، أمّا ابن طباطبا العلوي فقد ربطه بالنظم و بسمع المتلقي وذوقه حيث قال:«الشعر_ أسعدك الله_ كلام بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الّذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، و نظمه معلوم محدود»[4]، في حين ربطه "حازم القرطاجني" بالإضافة إلى الوزن والقافية ، بقصد الشاعر إلى التحبيب و التكريه ف «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقة أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها »[5].

نلاحظ في تعريف "القرطاجني" إشارة واضحة إلى وظيفة الشعر التي تحيل بصورة خاصة إلى التلقي النفسي، وذلك بربط مفهومه بالأثر الحاصل في النفس تحبيبا أم تكريها . و قد وصف "جابر عصفور" تعريف "القرطاجني" بالدقة حيث قال ويمكن أن نصف تعريف "حازم" بالدقة من حيث أدائه لمهمة محددة يتكشف فيها العنصر الشكلي من ناحية وزنه وقافيته ، كما يتكشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب ، ويباعده بينه وبين التقليد الساذج وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي من زاوية التخيل وما ينطوي عليه من أبعاد نفسية» [6] ومع هذه

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، د ت، ص 64 .

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص66.

[3] الجاحظ ، الحيوان ج1، ص75.

[4] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1982 ، ص 9.

[5] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب ابن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط3 ، بيروت ، لبنان، ص71.

[6] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2003 م، ص193.

المكانة الجليلة للشعر ازدهر التلقي وتوسعت دائرته لأنه محرك النفوس وباعث انفعالها، فالشعر كلام جميل ذو إيقاع يؤثر في المتلقي ويحقق لذته النفسية ومتعته الجمالية لحظة تلقيه ، ويمتد هذا الأثر إلى جعل النفس تتخذ لها موقفا أثناء عملية التلقي من حيث الاستحسان والقبول، وطلب المزيد منه أو الهرب والنفور نتيجة استهجانه ، وهنا تكمن أهمية التلقي النفسي الذي يعتبر روحا أخرى للشعر بأنها روح مختلفة بها نتذوق الشعر ونشم رائحته، أكيد أنه يوجد شعر دون تلقي، لكنه وجود كسيح لا يسافر لا في الزمان ولا في المكان، فما فائدة العمل الشعري إذ لم يوجد بجانبه المتلقي الذي يمنحه الوجود الفعلي.

إنّ موضوع التلقي قديم قدم التجربة لدى الإنسان، فمنذ أن ألقي على المستمع كلاما وأحس بتمتعه من خلال ذلك الكلام عبّر عن إحساسه بإصدار حكم على ما قيل، أو التعبير عن ما ينبغي أن يكون، فالنقد العربي القديم كان قائما على الإحساس بأثر الشعر في النفس و على مقدار وقع الكلام عند الناقد، فحكم الناقد بالإيجاب أو السلب كان مرتبط بهذا الإحساس قوةً و ضعفًا فهو لم يكن يملك مقاييس أو معايير واضحة يستند عليها في مفاضلته بين الشعراء، بل كان يعتمد على ذوقه و على سليقته، فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من فنون القول و إلى المبرّر من الشعراء، ومن أمثلة هذا الاتجاه التأثري الشعوري ما تنقله كتب الأدب من أحكام النابغة الذبياني في شعر الأعشى و الخنساء و حسان بن ثابت، و تفضيله للأعشى على الخنساء ثم بعدهما حسان فقال للخنساء: لولا أن أبا بصير_ يعني الأعشى_ أنشدني، لقلت أنك أشعر الجن و الإنس[1].

إنّ حكم النابغة لم يتعد الذوق إلى التعليل فهو نابع من اللحظة الشعورية، ففي ضوء الإثارة والاستجابة يكون الاستحسان و الاستهجان، و هكذا كان حكم الناقد في بدايات النقد العربي يقوم على تذوق محض لا يتجاوز التأثرية البحتة بحيث كان الناقد يسمع « البيت من الشعر أو الأبيات فيمنحها إعجابه، أو يقابلها باستهجانه، ثم لا يزيد شيئا، و قد شغلت هذه المرحلة أيام الجاهلية كلها و صدر الإسلام»[2].

من هنا يبدو واضحا من الناحية التاريخية ، أن مسألة التلقي ومسألة العلاقة بين النص المتلقي (القارئ أو المستمع) ليست جديدة، إذا أخذنا بالتلازم الموجود بين الكتابة والقراءة، فالتماس الأثر في الأعمال الفنية شغل المتلقين منذ بدء الوعي بخصوصية الكلام الإبداعي ، حين ذهب المتلقي يقيم فروقا مائزة بين لغته العادية المتداولة يوميا ، وبين النصوص الإبداعية التي تباين في المظهر و الجوهر لغة الاستعمال اليومي، فالعلاقة بين الأدب و التأثير« لم تكن جديدة ، فمنذ أن

---

[1] ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 2006م، ص 18_23.

[2] سيد قطب، أصوله و مناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، مصر، 2003م، ص134.

دُرس الأدب دُرس جانبه التأثيري، إذ لا يتحقق للأدب وجوده إلا بتأثيره في النفوس ، وتحقق الأدب هو خروجه إلى الناس و إذاعته و نشره »[1]. لأن غاية العمل الأدبي مهما كان نوعه هي التأثير في نفوس المتلقين.

وقد كان "الجاحظ" من أوائل النقاد الذين أدركوا صلة الشعر بالنفس و انفعالاتها، إذ أنه اتجه إلى البحث في طبيعة الصناعة الشعرية و خصائصها المميزة، قاصدا في ذلك تحديد تأثير النص في المتلقي فينقل عن "عامر بن عبد قيس" قوله:« الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الأذان»[2]، لقد أحسّ "الجاحظ" بأن هذه العبارة تمثل اتجاها شائعا يحتاج إلى إثبات، أي أنّ الشعر يرتبط بانفعالات الإنسان لأن مصدره القلب و يتجه إلى القلب، فهذه العبارة نفسها التي اقتبسها "الجاحظ"، تكشف عن رغبته في تفنيد الاتجاه الذي لا يقرّ بأصول الشّعر النّفسية، "فالجاحظ" يقرّ بأصول الشعر النفسية، وعلى هذا الأساس يقوم بتمييز الشعر الجيد من الرديء، كما أنه معني أيضا بفهم طبيعة الشعر، وماهيته الحقيقية و كيفية عمله، و لهذا نجده في كتابه" البيان و التبيين" يشير إلى صلة الشعر بالنفس الإنسانية و ذلك عندما يتعرض لفن الرثاء، إذ ينقل رأي أحد الأعراب في هذا الفن بقوله:« قيل لأعرابي ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنا نقول و أكبادنا تحترق».[3]

ففي هذه العبارة التي ذكرها "الجاحظ" نلاحظ بأن عملية إبداع الشعر ترتبط ارتباطًا وثيقا بانفعالات و توترات تفرض سيطرتها على الشعراء، و قد تكون هذه التوترات و الانفعالات هي السبب المباشر للإبداع كما قد تكون أيضا سببا في جذب المتلقي، ففهم "الجاحظ" للدوافع النفسية للشعر أو لطبيعته النفسية لم تكن مقصورة على المنحى النفسي لدوافع الإبداع، بل أثار أيضا مسائل مهمة تخص تأثير النصوص الشعريّة الجميلة في السّامع أو القاري، و في هذا السياق يقول:« فإذا كان المعنى شريفًا و اللّفظ بليغًا و كان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه و منزهًا عن الاختلال مصونًا عن التّكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[4]، "فالجاحظ" يقصد في عبارته(صنع الغيث في التربة الكريمة) تحديد ما للشعر من تأثير في النّفس، و محاولة توضيح ذلك بأسلوب وصفي ونفسي، و قد كان لهذا الأسلوب أثره الكبير في لاحقيه من النقاد الذين عدّوا ملاحظات الجاحظ مقبولة، لأنها تنسجم مع غاية الأدب التأثيرية ، فحديث الجاحظ عن الأثر النفسي للنص الشعري كان له تأثير كبير فيهم، و خاصة في الخصائص النفسية التي ينبغي

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1999م، ص35.

[2] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص83، 84.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص32.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص83.

أن تتوافر في العمل الإبداعي، بالإضافة إلى بناء الأسلوب الشعريّ لكي يبعث الأريحية و النشاط في المتلقي، و كتاب "أسرار البلاغة" "لعبد القاهر الجرجاني" أكبر دليل على تأثره بمنطلقات "الجاحظ" النفسيّة إذ بناه على أساس نظرية نفسانية واضحة[1].

و لذلك « يعسر اعتبار العلاقة المنعقدة بين القارئ و النص في التراث النقدي قائمة على الصدفة أو على هوى المبدع و ميله، وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي»[2]، لأن العناية بأثر النص في نفوس المتلقين كانت منذ زمن بعيد، شغلت النقاد العرب و سيطرت على مذاهبهم النقدية، التي عنيت بإظهار جمالية النص الشعري، فمعظم الاهتمام كان منصبا أو موجها إلى هذا الغرض، بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات القديمة، و طبيعة وظيفة الشاعر التي كانت قريبة من وظيفة الخطيب في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، وكل هذه المواقف تستدعي العناية بالشعر في نفوس الآخرين أكثر من العناية بخصائص القائل النفسية أو بواعثه الإبداعية [3].

وقد تجلّت ملامح قضية التلقي واضحة عند النقاد من خلال اهتمامهم بأركان العملية الإبداعية المتمثلة في : المبدع، والنص، والمتلقي ، فالظاهرة الأدبية ينظر إليها عادة من ثلاث زوايا وليس من زاوية واحدة لأن ذلك لن يسعفنا في فهم أبعاد النص كلها مادامت ترتكز على بعد واحد فيه « فالنص ولد ليتلقى ويتداول لا ليكون لعبة لغوية فارغة أو مجموعة من العلاقات بين الدال والمدلول كما حددت ذلك اللسانيات »[4] فهو باختلاف جنسه ما وُجد إلا ليذاع وسط القراء ويعرض على فهمهم لتذوقه وبث الرأي فيه .

وقد ظهر الاهتمام بالمتلقي جليا عند النقاد العرب من أمثال : "ابن طباطبا" (ت 322) و"عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ) ، وحازم القرطاجني (684هـ) وكذلك الفلاسفة المسلمين الفارابي (ت 339هـ) ، و"ابن سينا" (ت 428هـ) ، و"ابن رشد" (ت 595 هـ) ، هؤلاء اهتموا بقطب هام وحاسم في عملية الإبداع ، فالمتلقي عند النقاد العرب يمثل السامع الذي يتلذذ بالعمل الإبداعي ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته .

---

[1] أحمد محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، جامعة الدولة العربية، القاهرة، مصر، 1970م، ص36.

[2] شكري المبخوت، جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب و الفنون، بيت الحكمة، تونس 1993م، ص13.

[3] ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله و مناهجه، ص 232.

[4] محمد بنلحسن بن التجاني ، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، 2011م، ص 526.

أمّا المبدع والذي كان الاهتمام منصبا عليه منذ القدم واستغرق زمنا طويلا، حتى اعتبر المؤلف أو الكاتب أحيانا مركز العملية الإبداعية أيضا، فقد تناوله النقاد القدماء من خلال ما أسموه بالمتكلم والقائل وهو ما تم التعبير عنه بشكل واضح من خلال الشاعر والخطيب و الكاتب.

فهم تناولوا إشكالية العملية الإبداعية كما أسلفنا الذكر من خلال عناصرها الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي، ولكل عنصر من هذه العناصر دوره الفعال في تحقيق اللذة والمتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي، ولم يكتف النقاد فقط بدراسة هذه الأركان وإنما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع و المتلقي وعلاقتهما بالنص الأدبي.

1_ محاور التلقي:

1_1 المبدع: وهو الشخص الذي يمتلك المقدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متعددة ومتنوعة هدفها التأثير والإثارة، وهو « الشخص الذي يمتلك موهبة متميزة وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء».[1]

وقد أدرك النقاد القدماء طبيعة الدور المهم الذي يقوم به المبدع في العملية الإبداعية ، فقد رأوا فيه الشاعر والخطيب والكاتب ، ولهذا فقد ركز النقاد القدماء على تناول شخصية المبدع من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته وثقافته وبيئته وقدرته على الإبداع والتأثير، فهو ركن أساسي ومهم في العملية الإبداعية فبفضله يكون العمل الإبداعي على اختلاف جنسه والذي يمثل ثمرة عقله وخياله وتجاربه ، ومن خلال الآراء والأفكار العديدة التي نجدها عند النقاد القدماء حول شخصية المبدع يمكن القول أنهم تناولوا المبدع من خلال علاقته بالنص والمتلقي معا ولم يتناولوه بشكل منفصل عن هذين الركنين الهامين في العملية الإبداعية .

فلا يمكن تناول أركان العملية الإبداعية بشكل منفصل عن بعضها البعض ، لأن العلاقة بين هذه الأركان علاقة تكاملية قوية ووثيقة ، فوجود المبدع يكمله وجود النص أو العمل الإبداعي الذي ينتجه ووجود هذا العمل الإبداعي لا يكتمل إلا بوجود المتلقي الذي يستقبله ويتأثر به فالعملية الإبداعية لا تتم ولا تكتمل إلا بتوافر عناصرها الثلاثة ، ولا يتحقق هدفها وغايتها إذا غاب عنصر من هذه العناصر « فدراسة النص الأدبي من زاوية واحدة فقط تقصير في حق هذا النص ، وإهدار لطاقاته الخلاقة»[2].

وقد أشار "ابن رشيق" في كتابه "العمدة" إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخُلقية والخلْقية ، وذلك ما يساعد على التأثير في المتلقي وشدّ انتباهه إلى المبدع ، وكذلك إلى النص

---

[1] عبد الستار إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 15، ع4، 1985م، ص960.

[2] محمد بنلحسن بن التجاني ،التلقي لدى حازم القرطاجني، ص525.

الذي يحاول المبدع من خلاله إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية ، يقول :« من حكم الشاعر أن يكون حُلو الشمائل ، حسن الأخلاق، طلْق الوجه ، مأمون الجانب ، سهل الناحية ، وطئ الأكناف، فإن ذلك ما يحببه إلى الناس ، ويزيّنه في عيونهم ، ويقربه من قلوبهم ، وليكن مع ذلك شريف النّفس ، لطيف الحسن ،عزُوف الهمة ، نظيف البزة ، أنفا لتهابه العامّة ، ويدخل في جملة الخاصّة ».[1]

فشخصية المبدع لابد أن تكون مرنة قادرة على أن تتكيف وتتعامل مع جميع الأحوال والمناسبات التي يعيشها ويتعرض لها حتى يستطيع أن يوصل الأغراض والمعاني والأفكار التي يريد إلى المتلقي ، إذ أن غاية المبدع هو صناعة العمل الأدبي وتوصيله إلى المتلقي ليتقاسمه ويشاركه في تجربته وهمومه .

ولتحقيق غايته لابد أن يأخذ بعين الاعتبار لحظة إبداعه مجموعة من الشروط والأحكام والاعتبارات والسنن حتى يضمن إقبال المتلقي على منتوجه الأدبي وتلقيه، فالنقاد القدماء تحدثوا عن الشعر على أنه صناعة كغيره من الصناعات ، فشرحوا الأسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين، إذ للشعر خصائص تميّزه عن صنوف القول الأخرى ، فله شرائط ومعايير تميّز الجيد من المتوسط من الرديء ، وهذه الشرائط تشمل اللفظ والمعنى والتركيب ، كما تشتمل الوزن والقافية زد على ذلك شكل القصيدة وهندستها والتئام أجزائها، وضمن هذا كله نجد ما ينبغي للشاعر إتباعه من نعوت ، وما يجدر به اجتنابه من عيوب، فالشاعر الذي يتبع هذه الشروط يكون إبداعه حائزا على مراتب الشرف ، و الشعر الجيد في عرف النقاد القدامى يقوم على مدى مراعاة عناصر عمود الشعر التي تعد أساس الشعر الجيد وبقدر مراعاتها وتمثلها تحصل الجودة[2].

وقد حدد "المرزوقي" هذه العناصر وحصرها في سبعة عناصر ، تشمل ما هو لفظي ومعنوي ، وما هو تركيبي وإيقاعي وتخيلي " وهي [3]: شرف المعنى وصحته ، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه ، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه والمستعار له ، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فالشاعر يحرص دوما على أن يخرج إبداعه في صورة مكتملة ما استطاع إلى ذلك سبيلا حتى يضمن للنص شعريته و من ثم جودته، وبطبيعة الحال لا يتحقق ذلك إلا بإتباع السنن المتعارف عليها والابتعاد عما نهي عنه من عيوب لفظية وتركيبية ، معنوية وإيقاعية.

---

[1] إبن رشيق ، العمدة، ج1 ، ص196.

[2] ينظر: سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه و جماليات تلقيه، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 2013م، ص 5.

[3] أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، تح: أحمد أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة و النشر، القاهرة، مصر،1951م، ص 9.

وهذا كله يدخل ضمن علاقة المبدع بالنص ، وقد حظيت هذه العلاقة باهتمام النقاد العرب، فقد تناولوا أهمية النظم والتنسيق لكلام المبدع الذي يساعد المتلقي على إدراك المعاني والأغراض التي يرمى إليها المبدع في النص ، و« ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه فيلائم بينهما لتنتظم له معانيه ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع الذي يسوق إليه القول»[1] فالكلام إذا كان :« قد أتقن نظمه وأحسن سبكه لذّ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه ، وعذب النطق به وحلي في فم سامعه»[2].

فالمبدع يبعث من خلال نصه رسالة يحدد فيها غايته وهدفه ، ويسعى على الدوام إلى إرضاء متلقي إبداعه بالإضافة إلى التأثير فيه ، ولكي تكون رسالته واضحة ومقبولة لدى السامع وجب عليه تجنب ما يمكن أن يصرف عنه الأسماع ، وعلى هذا ينصح النقاد الشاعر تجنب الإغراب والتعقيد وحشي الكلام...الخ، وذلك حتى لا يصدم المتلقي أو يخيب توقعه ، فالشاعر عليه أن يوضح الرموز والمعاني التي يسوقها إلى المتلقي لكي تؤثر فيه وتقنعه وتمتعه وتجذبه وتجعله يشارك الشاعر تجربته الإبداعية مشاركة فنية وجمالية لأن المبدع يحاول دوما : « إيقاظ استجابات معينة من خلال النص في المتلقي»[3]، وحتى ينجح في إيقاظ هذه الاستجابات لدى المتلقي عليه أن يضعه نصب عينيه ، فيراعي ظروفه وأحواله الاجتماعية ، الثقافية ولاسيما النفسية منها.

لأن التعامل مع القول الأدبي كما قال "شكري المبخوت": « يتطلب منا البحث في شروط التقبل وظروفه ، فمباشرة النصوص مشافهة أو كتابة تفترض زاوية للنظر وتحكمها مبدئيا عوامل للاجتماع البشري فيها نصيب وللحال النفسية التي يكون عليها المتقبّل نصيب ، وللعقائد وثقافة المتقبل نصيب»[4]، فالعناية بالمتلقي جعلت القدماء يضعون شروطا وقواعد وضوابط ، ينبغي للشاعر أن يلتزم بها لتبليغ رسالته ، ومن ذلك بيان "الجاحظ" الذي يقول فيه :« لا يكلّم سيّد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السّوقة ، ويكون في قوّاه فضل التصرف في كل طبقة ، ولا يدقق المعاني كل التدقيق ، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح ، ولا يصفيها كل التصفية ، ولا يهذبها غاية التهذيب ، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيما أو فيلسوفا عليما»[5].

---

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، ص129.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 257.

[3] حسن احمد عيسى، الإبداع في الفن و العلم، سلسلة عالم المعرفة، ع24، الكويت، 1979م، ص 34.

[4] شكري المبحوت ، جمالية الألفة ، النص و متقبله في التراث النقدي، ص67.

[5] الجاحظ، البيان و التبيين ، ج 1، ص92.

ويبدوا واضحا من هذا الكلام مدى اهتمام "الجاحظ" بالشروط الاجتماعية ، فهو يرى أن المبدع عليه أن يراعي المقام الاجتماعي للمخاطب ويتصرف على وفق هذا المقام على أن لا يبعده ذلك عن الصياغة اللغوية الجيدة ، فمخاطبة الفيلسوف تختلف عن مخاطبة السوقي ، لكن في كلتا الحالتين على المبدع الاهتمام باللغة من حيث معانيها وألفاظها .

والمهم من هذا كله أن طبقات الكلام مقسومة على طبقات الناس « فيخاطب السوقي بكلام السوقة والبدوي بكلام البدوي حتى لا تذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب»[1]، فالمبدع عليه مراعاة مراتب المتلقين لأنهم ليسوا على مرتبة واحدة ولعل هذا الحرص على تصنيف القراء بحسب انتمائهم الاجتماعي يرجع إلى ضمان أكثر ما يمكن من أسباب النجاح لعملية التواصل .

ويعد الاهتمام بالظروف الاجتماعية المحيطة بعملية التلقي، شرطا من الشروط الأوفر حظا في تحاليل القدامى لتلقي التجربة الجمالية لدى القراء، إذ نجد لها دورا مهما وأساسيا في تقبل العمل الأدبي وفي الإحساس باللذة والمتعة والنشوة والراحة التي يسعى المبدع إلى تحقيقها في نفوس المتلقين والتي يجب أن تراعى على الدوام « وإنّما مدار الشّرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال ، وكذلك الفظ العاميّ و الخاصيّ، فان أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك ، و بلاغة قلمك ، و لطف مداخلك ، و اقتدارك على نفسك ، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة و تكسوها الألفاظ الواسطة»[2].

فعلى المبدع أن يراعي المقام وحال المتلقي واستعداده فضلا عن التوافق بين قوله ومناسبة القول ، فموافقة الحال عند "ابن طباطبا" سبب من أسباب حسن الشعر و قبول فهمه حيث يقول:«ولحسن الشعر و قبول الفهم إيّاه علّة أخرى و هي موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة، و حضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهاجى، و الحط منه حيث ينكى في استماعه، و كالمراثي في حال جزع المصاب، و تذكُّر مناقب المفقود عند تأبينه، و التعزية عنه، و كالاعتذار و التنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه، و كالتحريض على القتال عند التقاء الأقران و طلب المغالبة، و كالغزل و النسيب عند شكوى العاشق، و اهتياج شوقه و حنينه إلى من يهواه»[3].

وممّا أورده "الجاحظ" أيضا في هذا السياق أن يوسف ابن عمر (ابن عم الحجاج) لما بعث برأس زيد بن علي بن الحسين، ونصر بن خزيمة مع شبّه بن عقال، وكلّف آل أبي طالب أن

---

[1] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين ، الكتابة و الشعر ، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2008م، ص29.

[2] الجاحظ، البيان و التبيين ،ج 1، ص 136.

[3] ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص 22.

يتبرؤوا من زيد، ويقوم خطباؤهم بذلك فأول من قام عبد الله بن الحسن فأوجز في كلامه ثم جلس،ثم قام عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر فأطنب في كلامه وكان شاعرا بينا وخطيبا لسنا، فانصرف الناس وهم يقولون: ابن الطيّار أخطب الناس ؟ فقيل لعبد الله بن الحسن في ذلك فقال: لو شئت أن أقول لقلت ، ولكن لم يكن مقام سرور ، فأعجب الناس ذلك منه[1].

من هنا يتضح جليا أن مراعاة المقام ضرورة ملحة تفرض نفسها على المبدع ، فعبد الله بن الحسن تكلم أوجز في كلامه وابتعد عن الإطالة لأن المقام كان مقام حزن لا تجب فيه الإطالة والإطناب لأن ذلك يصرف الناس عن سماعه ، كما حدث مع عبد الله بن معاوية على الرغم من أنه كان شاعرا بيّنا وخطيبا لسنا ، إلا أن ذلك لم يشفع له لأن الناس كانوا في مقام حزن ولم يكن لهم الاستعداد التام واللازم للإطالة في الإصغاء ، فالمتكلم ينبغي« أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2].

وأمّا الاستعداد كما عرفه صاحب المنهاج :«هو أن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدّة موافقته لتلك الحال والهوى»[3]، فمن شروط نجاح التواصل الأدبي أن تكون نفس المتلقي مستعدة لقبول الأقاويل الشعرية حتى تتأثر لها، أمّا إذا كان هذا الاستعداد غائبا فإنه يبطل فاعلية الشعر، ولذلك النقاد القدماء كما لم يغفلوا عن حاجة المبدع إلى أوقات يعمل فيها الشعر « لم يغفلوا أيضا عما قد يكون للنفس من أطوار تتراوح بين الانبساط والانخفاض، تؤثر أيّما تأثير في تكييف تفاعل المتقبل مع ما يسمع أو يقرأ من أدب »[4].

فلنتأمل ما يقوله أيضا "ابن طباطبا" عن ذلك :« النفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق عمّا يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت »[5].

و لاشك في أنّ التّأثير في نفس المتلقي وتحريك عواطفه ومشاعره والتذاذه بالشعر مرتبط ارتباطا وثيقا « بتهيؤ نفس المتقبل واستعداده للدّخول في لعبة نفسيّة تجعل إستراتيجيّة الكتابة كامنة في التّأثير النّفسي وإستراتيجيّة القراءة في الاستجابة لذلك التّأثير».[6]

---

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1 ، ص211.

[2] المصدر نفسه، ص 138، 139.

[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 121.

[4] شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، النص و متقبله في التراث النقدي ، ص69.

[5] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 21.

[6] شكري المبخوت ، جمالية الألفة ، النص و متقبله في التراث النقدي ، ص 69.

فالمبدع يسعى دومًا إلى نيل رضي المتلقي بالقبول والاستحسان، بالإضافة إلى إمتاعه والتّأثير فيه إيجابًا وسلبًا بحسب طبيعة موضوعه أو غرضه ، ولكي تتحقق هذه الغاية لابد من الربط بين الغاية والوسيلة كما قال "الجاحظ" وذلك من خلال تجنب كل ما يؤدي إلى فساد الشعر،والتزام كل ما يؤدي إلى جودته .

وتحقق الجودة لا يتم فقط بالتزام ضوابط الكتابة وقواعدها التي استنّها الأسلاف بل يتعدى ذلك إلى استحضار دائم للمتلقي في جميع مراحل العملية الإبداعية بحيث « يحضر في لحظات الإبداع ، و يحضر بعدها ليستقبل المراسلة الشعرية و يتحقق و يفحص و يؤول و يفسر»[1]. فالمبدع أو الشاعر الحاذق هو ما يجعل المتقبل لإبداعه نصب عينيه ويسعى على الدوام إلى إرضائه وطلب ودّه.

هكذا يمكن القول أن النقاد القدماء نظروا إلى الشاعر في علاقته بالمتلقي، وأنهم فرضوا عليه قيودا وشروطا لا لشيء إلا لمراعاة المتلقي ، وقد وصل بهم الأمر أحيانا إلى فرض سلوكيات معينة على شخصيته كما فعل "ابن رشيق" ، و رغم هذه الشروط و القيود و الحدود التي يلتزم بها المبدع و التي تحد من حريته و تجعلها مقيدة، فهي تشكل حوله طوقا و سياجا و حصارا، إلّا انه يبقى مالكا لأسلحة فتاكة قوامها الاحتيال و التمويه و الاستلطاف وهو ما يمكنه من إخراج المعاني في معارض حسنة ، و بالتالي تحقيق غايته و تبليغ رسالته إلا إن العلاقة بين المبدع والمتلقي لا تتحقق بدون وسيط وهذا الوسيط يتمثل في النص الذي يحمل رسالة المبدع .

1-2 النــص :

ويولد النص أو يخلق بفعل مؤلف مبدع ويوّجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه ويتفاعلون معه سلبا أو إيجابا، بل ويشاركون المبدع من خلال نقدهم وتذوقهم في عملية إبداع النص وخلقه فالنـص هو« محور التلاقي بـين المرسـل (القائل أو الشاعـر) والمرسل إليـه (المتلقي)،ولكي يحقق النص الأدبي دوره المؤثر في المتلقي لابد أن يكتب ويصاغ بلغة أدبية جيّدة تعبر عن جمال فني يجعل منه نصا أدبيا يختلف عن كلام الناس العاديين في مخاطباتهم اليومية»[2].

فالنص هو لغة قبل كل شيء، يتشكل عبر اللغة، و الجمال الفني فيه و خاصة الشعر يتحقق عبر اللغة و بواسطتها، فاللغة ليست غاية في حد ذاتها بل أداة توصل إلى الجمال المبتغى وقد عرفها "ابن جني" بقوله: « أنها أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم »[3]، فهي «الوسيلة

---

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2003م، ص 33.

[2] شكري عياد ، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية ، القاهرة، 1986 م، ص 124.

[3] أبو الفتح عثمان بن جني ،الخصائص،ج1 ، تح: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، 2001م، ص87.

التي يستطيع المتكلم بها تحويل الأغراض، والشيء المضمر في دخيلة ذاته إلى علامات صوتية،يمكن أن تصل إلى متلق يستطيع أن يعرف من خلال قراءتها هذه الأغراض أو الأشياء التي تجيش بها نفس المتكلم»[1] ، فالمتكلم « يتوجه نحو هذا المتلقي بالكلام فيسعى إلى توصيل محتوى النفس هذا إليه، فمن العبث إرسال رسالة إلى مخاطب دون هذا الهدف»[2] إذ يعبر من خلال نصه الذي يتكون من المادة اللغوية، عن ما يجول في خاطره و نفسه و مخيلته بواسطة اللغة التي هي وسيلة للخلق والإبداع تتكون من أسماء وأفعال وحروف قادرة على نقل الأفكار،فتجعل منها مادة مفهومة لدى المتلقي، فهذا النص الذي ينتجه المبدع يعبر عن عالمه الداخلي ويجسد مشاعره وأفكاره ، والمتلقي حين يتلقاه يتفاعل معه ويتأثر به بحسب درجة إبداعه فيشاركه مشاعره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعية .

وقد اهتم النقاد القدماء بالنص من خلال بنيته اللغوية المكونة من المعاني والألفاظ ، وهي قضية قديمة قدم النقد اختلف بشأنها النقاد مابين منتصر للفظ على المعنى أو منتصر للمعنى على اللفظ أو المساواة بينهما ، فقد أثارت مقولة "الجاحظ" المشهورة: « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ ، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير»[3]، ضجة كبيرة في الدرس النقدي، وتركت أثرا واضحا وبارزا عند النقاد العرب اللذين جاؤوا من بعده حتى إذا وصلنا إلى زمن عبد "القاهر الجرجاني" ، وجدناه قد ثار على هذه القضية وأحل محلها نظرية النظم الداعية إلى الترابط بين المعاني والألفاظ لبناء نص أدبي محكم نسجا وسبكا، فالجرجاني تجاوز آراء النقاد السابقين التي تميل بعضها إلى إبراز أهمية اللفظ دون المعنى أو المعنى دون اللفظ، فهو نظر إلى اللفظ و المعنى من خلال حسن النظم والتأليف، ولم تقتصر قضية التآلف و التناسق بين الألفاظ و المعاني في النص على الجرجاني،بل نجد أيضا "القرطاجني" وقد آمن بالوحدة العضوية ودعا إلى ترابط المبنى بالمعنى المسوق إليه وضرورة اتصالهما ببعضهما البعض ، وإلى الربط بينهما والحالة الشعورية التي تتفجر في العمل الإبداعي ، فالغزل غير الفخر أو المدح وأطلق على ذلك تسمية المنازع الشعرية حيث قال :« إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عند كيفيات مآخذ الشعراء لأغراضهم وإنماء اعتماد اتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه ، حتى يحصل بذلك الكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها»[4] .

---

[1] لسيزا قاسم، القارئ و النص ، من السميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، م 23،ع 3، 1955م، ص277

[2] المرجع نفسه، ص277.

[3] الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131، 132.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 364.

"فالقرطاجني" في هذا القول يشير إلى المتلقي الذي يستقبل هذا العمل الإبداعي ، وهذا دليل على أن النقاد الذين جاؤوا من بعد "الجاحظ" ربطوا قضية اللفظ والمعنى بالنص من حيث علاقته بالمتلقي ، و ذلك لأهمية الألفاظ و المعاني في تلقي الشعر إذ أنها تؤثر في نفس المتلقي فالألفاظ وضعت في الأصل لتعبر عن المعاني المقصود إرسالها للمتلقي و التأثير فيه، ويفصح لنا "حازم القرطاجني" عن موقع الألفاظ من صناعة البلاغة بقوله:« يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته و دلالته، و من جهة ما تكون عليه من تلك الصور الذهنية في أنفسها»[1] ، فعلم البلاغة لا يكتفي بدراسة اللفظ من جهة ما يكون عليه في نفسه و إنما يهتم أيضا بدراسته من جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته و دلالته.

فاهتمام "القرطاجني" بموقع الألفاظ في النفوس من جهة هيأتها و دلالاتها، انشغال أولا بوضعها في القصيدة الشعرية ، و هو وضع ينبغي أن يكون بمقتضى رؤية "حازم القرطاجني" النقدية للشعر و مقاصده المتصلة بالتلقي خاصة ملائما و مناسبا حتى يثير المتلقي و يحركه لمعاني الشعر، و نظرا لقيمة الألفاظ في عملية الإبداع و التلقي معا،وجب على الشاعر العارف المتمكن صياغتها و نظمها على الوجه الحسن وفي هذا السياق يقول "القرطاجني":« ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام و الدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة و يبدل صيغة مكان صيغة حتى يتألف له مراده و ينال من كمال المعنى بغيته»[2]، ومن الشروط الهامّة التي دعا القرطاجني الشعراء التزامها عند صياغة ألفاظ الشعر، أن يكون اللفظ مستعذبا حيث يقول: « كما أنّ اللفظ المستعذب و إن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه، ما يتصل به من سائر العبارة»[3] و يقول في موضع أخر: « فأمّا الاختتام(...) ينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا»[4]، إن استعمال اللفظ المستعذب في الشعر له أثر بالغ في المتلقي، فالعلاقة الوثيقة بين اللفظ المستعذب و الجمال الشّعري تنعكس إيجابا على التلقي، و بما أن اللفظ لا يقوم إلاّ بالمعنى يجب أيضا الاهتمام بالمعاني من حيث ملاءمتها للنفوس المتلقية أو من منافرتها لها، وقد منح "حازم القرطاجني" المعاني مكانة سامية بين قضايا النقد في كتابه "منهاج البلغاء و سراج الأدباء" بحيث خصصها بقسم مستقل، فحازم في سائر أجزاء نقده ينظر إلى قضاياه من زاوية نفسية تتوخى الأثر في نفس المتلقي، وهذا دليل على

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص84.

وعي "القرطاجني" بوجوب دراسة الظاهرة الأدبية من جميع زواياها من مرحلة الإبداع و إنتهاء بمرحلة التلقي.

ويقول حازم في بداية قسم المعاني :« المنهج الأول في الإبانة عن ماهيات المعاني وأنحاء وجودها و مواقعها، والتعريف بضروب هيأتها و جهات التصرف فيها و ما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك، من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها»[1]، يتبين لنا من قول القرطاجني أن المعاني سواء في ماهيتها أو في أنحاء وجودها و مواقعها و سائر أحوالها، ما يهم فيها هو أثرها في النفس و مقدار التأثير الذي تحققه.

وكذلك يبين للشعراء كيفية تحقيق جودة التصرف في المعاني في قوله:« يجب على من أراد جودة التّصرّف في المعاني و حسن المذهب في اجتلابها و الحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أنّ للشّعراء أغراضا أُوّل هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنّفوس لكون تلك الأمور مما يناسبها و يبسطها أو ينافرها و يقبضها أو لاجتماع البسط و القبض و المناسبة و المنافرة في الأمر من وجهين»[2]، فالشاعر يجب عليه أن يجتهد في جودة التصرف وحسن الاجتلاب و الحذق بتأليف المعاني من أجل إيصال المعنى للمتلقي على صورة تحدث لديه انفعالا لمقتضى الكلام، وما دامت غاية الشاعر إحداث الأثر في السامع المتلقي فواجب إذا أن تدور المعاني حول هذا المتلقي و تراعي ذوقه و ميوله و معارفه.

و قد كان "حازم" يؤكد على وجوب تعبير المعاني عن أغراض الجمهور المتلقي لتكون مألوفة و حسنة الاستعمال و قد اشترط في هذه المعاني شرطين أساسيين: أن تكون معروفة فمنها « ما يصلح أن تورد أوائل و ثواني وهي ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه أو يكترثوا له(...) والتي لا يصلح أن تورد أوائل و تورد ثواني هي ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعم معرفته جميع الجمهور»[3] ، ثانيا: أن تكون مما يتأثر به وله وهذا الشرط(الأثر) يلّح عليه "حازم"، لأن هناك بعض المعاني حتى وإن كانت معروفة لدى فئة من الناس إلاّ أنها غير مؤثرة كالمعاني العلمية و الصناعية مثلا، و "القرطاجني" يقول أسباب وجوب عدم إيرادها« واعلم أنّ من المعاني المعروفة عند الجمهور ما لا يحسن إيراده في الشعر وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لضعتها فإن غالب عباراتهم لا يحسن أن تستعار ويعبّر بها عن معاني تشبهها لأنها مزيلة لطلاوة الكلام و حسن موقعه من النفس»[4] ، ومن هذا

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

[4] المصدر نفسه، ص 28.

نستنتج بأن "حازم" يركز على أثر المعاني فهو لا يعتبرها بالنظر إلى دلالاتها المعروفة « وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية(...) إذن المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته و حقيقته»[1]

و يُرجع حازم بعض أسباب رفضه المعاني العلمية في النصوص الشعرية إلى بعدها عن الحس، فهو يبتعد عن المعاني المتعلقة بإدراك الذهن و في هذا السياق يقول:« وليس الأمر في ما ذكرته كالأمر في المسائل العلمية فإن أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إيّاها، مع أن أحدهم إذا أمكن تعريفه إيّاها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنها العريقة في طريقة الشعر،لكون تلك المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس الحسن و القبح و الغرابة واضحا فيها وضوحه فيما يتعلق بالحس و أيضا فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحسّ هي التي تدور عليها مقاصد الشعر»[2]، ويقول أيضا في علّة أخرى تُخرج تلك المعاني المتعلقة بالذهن من دائرة الاستعمال:« المسائل العلمية يستبرد إيرادها في الشعر أكثر الناس و لا يستقطب وقوعها فيه إلاّ من صار من شدة ولوعه بعلم ما، بحيث يتشوف إلى ذكر مسائل ذلك العلم»[3]، إنّ مفاضلة "القرطاجني" بين معاني الحسّ و الذهن يعود بالأساس إلى علاقتهما بالمتلقي و التلقي، فهو يرفض معاني الذهن لغموض الحسن و القبح و الغرابة فيها، لأن المتلقي إذا لم يستطع تلمس هذه العناصر التي تعتبر مقومات الجمال في القول الشعري عند تلقيه للقول، فإن عملية التلقي برمتها سيحكم عليها بالفشل.

ولذا وجب على الشّاعر في نصه الشّعري استخدام و توظيف المعاني القريبة من إدراك المتلقي وذلك لا لشيء سوى لأجل تحقيق الهزّة و التحريك المرجوين، فالقصيدة الشعرية في نظر "القرطاجني" ينبغي أن تكون شفافة في لغتها و معانيها، حتى يتم التواصل المنشود بين مبدع القصيدة و متلقيها، ولهذا « المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها، أو ينظر حكم في تلك بحكم في هذه فيكون التمثيل و التنظير فيهما من قبيل تمثيل الأشهر بالأخفى و تنظير الأظهر بالأخفى وهذا الحال في التمثيل و التنظير مناقضة للمقصود بهما ، إذ المقصود بهما محاكاة الشيء بما النفوس له أشد انفعالا حيث يقصد بسطها نحو الشيء أو قبضها عنها»[4].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 30،29.

و باعتبار الألفاظ و المعاني عنصرًا واحدا داخل اللغة التي تؤلف بينها، وجب الاهتمام بهما معا، لأن اللغة مشكلة من ثنائية الألفاظ و المعاني دون تمييز بينهما، والتعبير بأسلوب فني جميل يكون من خلال اللفظ و المعنى معا في النص الأدبي« فينبغي أن يُنظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلمُ إخبارًا و أمرًا و نهيًا واستخبارًا و تعجبا و تؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضمّ كلمة إلى كلمة، و بناء لفظة إلى لفظة»[1] و كذلك « أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة»[2]، وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها « في ملاءمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها و ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ»[3]، فاللفظ هو المعبر عن المعنى والمعنى لا يبرز إلاّ باللفظ، ف« المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم، فصار للمعنى وجود أخر من جهة دلالة الألفاظ»[4]. و في هذا السياق أيضا تقول فاطمة الوهيبي:« بتحليل النص، يمكن القول إن اللفظ يصنع هيئة ما تتشكل من الدال و المدلول لمعنى ما، ليوصل صورة ذلك المعنى، و ينقله من الذهن إلى الخارج، وعلى ذلك يتقرر ما يلي: أن الصورة أمر يتعلق بالمعنى في الداخل، والهيئة صورة المعنى و قد نقلت باللفظ و العبارة إلى الخارج»[5].

فالنص الجيّد هو ما كانت أفكاره ومعانيه وألفاظه جيّدة مقبولة في النفس، وكان أسلوبه جميلا مؤثرا، وإن الاهتمام باللفظ من دون المعنى يصيبه الخلل ويخرجه عن دائرة التأثير، وكذلك الاهتمام بالمعنى من دون اللفظ يفقده جماله وتأثيره، « واعلم أن المنحى الشعري نسيبا كان أو مدحا أو غير ذلك فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ و المعاني كاللآلئ و الوزن كالسلك، و المنحى الذي هو مناط الكلام و به اعتلاقه كالجيد له»[6].

والعلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة حياة ، اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح ،لا يمكن الفصل بينهما أو تفضيل أحدهما على الآخر ، « وهذه الثنائية (الجسد والروح) يمكن استثمارها

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2004م، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص 46.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 18،19.

[5] فاطمة الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 52.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص342.

في البحث عن تجليات هذه العلاقة في مفهوم العرب للشعر (النص) بوصفه إنسانا فهي تتكرر باستمرار، فالألفاظ تبدو بصورة جلية في كتاباتهم على أنها لباس للجسد (النص) المحتوي للروح (المعنى) ، ومن ثمة فإن الاهتمام بالروح ومحاولة التوفيق بينهما يعني محاولة التوفيق بين مطالب الجسد ومطالب الروح »[1].

فالصلة القوية بين المعنى واللفظ هي التي تؤلف العمل الأدبي بفعل قدرة الشاعر على حسن النظم والتأليف، لأن « الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه »[2].

وقد قال العتابي :« الألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، وإنما نراها بعيون القلوب فإذا قدّمت منها مؤخرا ، أو أخرت منها مقدما، أفسدت الصورة وغيّرت المعنى ، كما لو حوّل رأس إلى موضع يد ، أو يد في موضع رجل ، لتحوّلت الخلقة، وتغيرت الحلية »[3].

لابد أن تكون الألفاظ ملازمة للمعاني، فالشاعر إن بذل جهدا في تحسين الألفاظ عليه أن يبذل الجهد نفسه مع المعاني، لأن اللغة تنهض على التحام تام بين اللفظ و المعنى لتحقيق الغرض الأهم المتمثل في التأثير.

فاللفظ والمعنى لهما دور هام في استمالة النفوس إلى الكلام الموّجه إليها ، وهذا هو مبتغى المبدع، ولتحقيقه إذا عليه الإجادة في تخيّر اللفظ والمعنى معا حتى يضمن إثارة المتلقي واستحسانه، لأن الوضع المؤثر في المتلقي لن يتحقق إلا بحصول التوافق بين الألفاظ و المعاني بالإضافة إلى حسن النظم والتأليف في النص يحقق الغاية من العملية الإبداعية المتمثلة في إيصال النص إلى المتلقي ليتفاعل معه ويشارك المبدع تجربته الإبداعية، يقول "الجرجاني": « لأنه إذا كان النظم سويًّا، والتأليف مستقيمًا، كان وصولُ المعنى إلى قلبك ، تلوَ وُصول اللفظ إلى سمعك»[4]، فصياغة النص لغة ومعنى هو الذي يساعد على شد المتلقي إليه وتفاعله معه ، وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا و شرحا يظهر ذلك من خلال النظم والصياغة لا من خلال التفاضل بين اللفظ والمعنى، « فإذا كان المعنى وسطا، و رصف الكلام جيدا، كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا، فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعا في المرأى وإن لم يكن مرتفعا جليلا، وإن اختلّ نظمه فضمت الحبة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين إن كان فايقا ثمينا، و حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، و تمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها

---

[1] أحمد حيدوش، إغراءات المنهج و تمنع الخطاب، دار الأوطان، بن عكنون، الجزائر، 2009م، ص17.

[2] ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص17.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص129.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص271.

التقديم و التأخير و الحذف و الزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام و لا يعمي المعنى و يضم كل لفظة منها إلى شكلها و تضاف إلى لفقها، و سوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها و صرفها عن وجوهها و تغيير صيغتها و مخالفة الاستعمال في نظمها»[1].

فلابد إذن من حسن التأليف و جودة التركيب ومن المواءمة بين مادة اللغة من حيث المعاني و الألفاظ و طرق تشكيلها وصياغتها و بين المتلقي الذي ينفعل و يتأثر بالقيم الجمالية التي تضفيها اللغة على العمل الأدبي، فالمبدع عليه دوما أن يبذل جهدا خاصا من أجل تحسين لغة عمله الإبداعي لكي تؤثر في المتلقي استجابة و انفعالا و اندهاشا جماليا، وهذا يستدعي منه الإبداع و التجديد فيجب أن يكون مبدعا مجددا في لغته و طرق تشكيلها و صياغتها، يقول "القرطاجني":« وأعني بالاستجداد الجهدّ في ألا يواطىء من قبله في مجموع عبارة أو جملة أو معنى، و بالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع أجزاء العبارات و المعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك، فإن العبارة إذا استجدّت مادتها و تأنّق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع وكذلك في المعاني»[2].

كذلك تنبه النقاد العرب القدماء إلى علاقة المتلقي ببناء النص سواءا من حيث الطول والإيجاز أو من حيث الافتتاح (افتتاح القصائد):

فالشاعر عليه دوما أن يراعي أحوال المتلقين وفي هذا يقول "حازم القرطاجني" :« فإنّ الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النّفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له»[3]. وأن «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره »[4]، ومن ثمة فعلى الشاعر أن لا يطيل القول إلاّ في موضعه، لأن الإطالة في غير موضعها قد تؤدي إلى الملل والسّأم وتُتعب النّفس وتُزيل عنها الأريحيّة، في حين أن الإيجاز مع إدراك المقاصد يجعله مرغوبا محببا إلى النفوس، فلكل مقام مقال. « و قد قيل لبعض المحدثين مالك لا تزيد على أربعة و إثنين، قال: هن بالقلوب أوقع، وإلى الحفظ أسرع، و بالألسن أعلق، و للمعاني أجمع و صاحبها أبلغ و أوجز»[5].

أمّا فيما يخص افتتاح القصائد فإن لها دورا هاما في جذب المتلقي وشد انتباهه ،لأنه أول ما يقع في السمع من القصيدة و الدال على ما بعدها، و قد ركز عليه القدماء كثيرا فكانوا يعدونه أحسن شيء في صناعة الشعر ، على حد قول "حازم القرطاجني" ، لذلك أوجبوا على الشاعر تجنب كل ما يتطير منه السامع كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، و نعي الشباب، وذمّ

---

(1) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص129.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 215،216.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) الجاحظ ، البيان و التبيين ،ج1، ص 83.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص137، 138.

الزمان...الخ وطالبوه بحسن الافتتاح، فحسن الافتتاح كما قال "ابن رشيق" داعية الانشراح ومطية النجاح ، فالافتتاح بالنسيب مثلا وبما لا يتطيّر منه المتلقي يشده إلى سماع النص والتفاعل معه فلابد أن يكون هناك إغراء و مجاذبة بين المبدع و المتلقي، وعن ذلك يقول "ابن طباطبا":« ومن أحسن المعاني و الحكايات في الشعر و أشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، و قبل توسط العبارة عنه، و التعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما»[1].

ويفسر "ابن قتيبة" الاهتمام بالمتلقين من خلال عناية الشعراء بمقدمات قصائدهم التي تتضمن ما يجذب المتلقي، وقد ذهب إلى أن الشاعر كان يقدم لغرضه في المديح بمقدمات طللية و غزلية، و هو بذلك يحضر المتلقي تحضيرا نفسيا لاستقبال الغرض الأساسي ، وفي هذا السياق يقول : « و سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن والآثار، فبكى و شكا و خاطب الربع، و استوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كان نازلة العمد في الحلول و الظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ،لانتقالهم عن ماء إلى ماء و انتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق و فرط الصبابة و الشوق، ليميل نحوه القلوب ، و يصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع عليه ،لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل و إلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب و ضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، و ذمامة التّأميل، و قرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح و فضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل».[2] ويؤكد "ابن رشيق" هذا أيضا في موضع آخر فيقول: « وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، و الميل إلى اللهو و النساء، و إن ذلك استدراج إلى ما بعده ».[3]

ومن ثمّة جاءت دعوة النقاد إلى ضرورة الاعتناء بالابتداء بحيث يكون « حلوًا سهلاً وفخمًا جزلاً».[4]

---

[1] ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص23.

[2] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ، تح: أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، د ت، ص75،76.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، ص225.

[4] المصدر نفسه، ص218.

1_ 3 المتلقــي:

يعدّ المتلقي القطب المستهدف في العملية الإبداعية وأحد أركانها الرئيسية إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية إذ لا تكتمل صياغتها بدونه، فالمتلقي هو الذي يتلقى النص يحلله ويصدر عليه حكمه بالجودة أو الرداءة على وفق تأثره النفسي به وتفاعله معه انطلاقا من ثقافته وهذه الأمور وسواها هي التي تساعده على تقييم العمل الإبداعي.

يقول "الجاحظ" :« فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة أو ألفت رسالة ، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك ، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيه ، ولكن أعرضه على العلماء في عرض الرسائل أو أشعار أو خطب فإن رأيت الأسماع تصغي له ، والعيون تحدج إليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية فخذ غير هذه الصناعة »[1].

ومن الواضح أن "الجاحظ" في تركيزه على العلاقة بين إنتاج المبدع والجمهور المتلقي،يولي المتلقي اهتماما خاصا وعناية فائقة وجهت النقاد إلى ضرورة الاهتمام بالمتلقي فأنتجت هذه الفكرة مجموعة من النصائح والتوجيهات قدمها هؤلاء للشاعر وطالبوه بضرورة مراعاتها مثل: ضرورة مراعاة أحوال المتلقي النفسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة ، وضرورة مراعاة افتتاحيات القصائد ...الخ،لأن المتلقي هو الذي يحضن النص بعد ولادته لذلك وجب على المبدع الاهتمام به حتى يضمن حضنا يرعى مولوده الأدبي .

فنقدنا القديم قد تناول المتلقي في كل مراحل عملية خلق القصيدة وبنائها فهو الهدف والغاية من عملية الإبداع الشعريّ، وغيابه عنها يؤثر سلبا ويُفقد العمل الإبداعي الشيء الكثير ممالا لو كان حاضرا ، لأن الشعر كما قال الجاحظ ، لا يُفهم ولا يُدرك مالا لم يكن ناجما عن مشاركة تواصلية انفعالية بين الشاعر والنص والجمهور المتلقي ، فهناك تكامل وتداخل بين هذه الأركان، فلا يمكن الحديث عن ركن من هذه الأركان دون ذكر الركنين الآخرين، لأن النص هو الوسيلة و المتلقي هو الغاية.

والنص المتكامل البليغ المتضمن لأدوات الشاعر هو الّذي يحضى بإثارة المتلقي و يلقى إعجابه و استحسانه و يهز مكامن السرور و الفرحة والبهجة فيه، وتتفاوت نسب ذلك حسب طبيعة المتلقي و محموله الثقافي والاجتماعي ، فإذا كان من أهل الذوق و المعرفة و الدراية حكم على القصيدة حكما يفتح به أفاق التلقي سلبا أو إيجابا، ومن هنا شدّد النقاد الرقابة على هذه القناة ولم يسمحوا بمرور كل ما يبادر بقوله المبدع، و ركزوا على أهمية تناسب اللغة الإبداعية و بساطة

---

[1] الجاحظ ، البيان و التبيين ، ج1، ص203.

الأفكار و سهولة عرضها مع مستوى المتلقي لكي تتحقق غاية العملية الإبداعية ، فمستوى المتلقي الثقافي والفكري له دور كبير في فهم معاني النص و كشف أسراره، لأن قيمة النص تتأثر وتتباين بحسب مستوى القارئ أو المتلقي، فالقراءات تختلف باختلاف مراتب القرّاء ودرجاتهم وغاياتهم، فما غاية النحويين كما يرى "الجاحظ" :« إلا كل شعر فيه إعراب، و لم أر غاية رواة الأشعار إلا كل فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد و المثل، و رأيت عامتهم فقد طالت مشاهدتي لهم_ لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة الديباجة الكريمة».[1]

إنّ مبدأ التمييز بين القرّاء و قراءاتهم قائم في النصوص النقدية القديمة ، فقراءة النص لا يستوي فيها العامّة و الخاصّة إلاّ في مجال التّذوق العام، أمّا من يضطلع بمهمة الكشف واستجلاء غوامض النص فهو المتلقي صاحب الخبرة الفنية والذوق الجمالي، أو هم الصّفوة من العلماء والنقاد المتمرّسين بفن الأساليب العربية ، ولهم فطنة لماحة و نظر ثاقب في استحسان الجيد واستهجان الرديء، وهؤلاء يعوّل عليهم "الجاحظ" في قبول النص أو رفضه بل يجعل استحسانهم لنص من النصوص أو استخفافهم به دليلا لا يقبل المناقشة، و على الأدبي أن يترك الحكم على نتاجه لخبرة هؤلاء الصّفوة و ذوقهم.[2]

إنّ هذا التصنيف الذي يقدمه لنا القدماء في نصوصهم دون أن ينظّروا له التنظير الكافي على حد تعبير "شكري المبخوت" ليخفي تصنيفا نوعيا للمتقبلين فثمة : متقبلون سلبيون ، يتلقون النص طيبا فيتأثرون له و يعبرون ارتجالا عن تأثرهم، ذاك لأن أقصى مرادهم اللّذة و الطرب دون تروية الفكر في مأتي الحسن و مصادر الالتذاذ، ونجد في الحد المقابل المتقبلين الايجابيين الذين يعيدون صياغة النص بالكشف عن أسرار بلاغته و دلائل إعجازه[3].

فالقارئ الحاذق عند "عبد القاهر الجرجاني" هو ذلك الّذي يتوغل في التفاصيل ، و يقلّب النظر في الجمل حتى يظفر بمواقع الحسن و مكامن المزيّة، وهو ذلك الّذي يقوم بدور فعّال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة و خبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى و لطفه ، فهو يشبه الغواص الماهر الّذي يكدّ ويتعب في البحث عن الأصداف، انه قادر على أن يشقها للوصول إلى الجواهر لأن « هذا الضرب من المعاني ، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، و كالعزيز المحتجب

---

[1] الجاحظ، البيان و التبيين ،ج4، ص15.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1996م، ص96، 97.

[3] ينظر: شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص و متقبله في التراث النقدي، ص66.

لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، و يكون في ذلك من أهل المعرفة كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له»[1].

لأن مهمة المتلقي ليست مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان ، بل تتعدى ذلك إلى البحث و التنقيب و إعمال الفكر ، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عمّا اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق ،لأن التعامل مع النص الشعري ليس سهلا، فهو يحتاج إلى ثقافة متنوعة، فكل قارئ ينظر إلى النص الأدبي من منظور خاص ينطلق فيه من ثقافته و استعداده النفسي وقدراته الفنية .

إنّ العملية الإبداعية لا تتحقق غايتها و لا تتم فاعليتها و حضورها دون توافر أركانها الثلاثة: الشاعر، القصيدة، المتلقي، على شروط تتآزر لتحقق المتعة و اللذة و الرضي لدى المتلقي و باجتماعها تتولد عنها علاقة تبادل و تفاعل و تكامل، « إن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي و نحوها وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين : من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ أبعاد جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثّر في القارئ وتأثر به على حد سواء»[2] هناك علاقة جدلية بين النص و المتلقي تتبلور في لحظتين اثنتين:[3]

أ_ في اللحظة الأولى يثار الأثر بواسطة النص الّذي يحرك قدرات المتلقي لكي تبني وجهات نظر مختلفة، هذا الذي يعني أن النص يفتح المجال لصياغة شيء جديد.

ب _لكن هذا الأثر لا يتفجر إلا عندما تخترق الذات التجريبية المعنى المضمر في النص وبذلك يكتمل الإجراء الدلالي الذي يظل عالقا، حيث يقيم رد فعل المتلقي الظروف الأساسية لكي ينتج النص أثره في اللحظة الثانية.

فالعملية الإبداعية إذن هي مشاركة حقيقية بين المنشئ للنص (المبدع) وكذلك القارئ لهذا العمل الإبداعي (المتلقي)، إذ أن أثر العمل الفني لا ينحصر في دور النص أو في دور المتلقي، وإنما في فرضية التداخل والالتحام بينهما، أي بفضل التفاعل الذي يتم بواسطة اكتشاف

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،1991م، ص119،120.

[2] محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1989م، ص37، 38.

[3] نوال بنبراهيم، أثر التلقي، طوب بريس الرباط ،2015 م ، ص48،49.

دلالة النص أو نسج دلالات جديدة[1]، لأن عملية التلقي « ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي ، تفتح أمامنا أفاقا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع ، بل إننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا عملية الإبداع»[2]. و لهذا يمكن القول بأن الدراسات النقدية اهتمت بكل أركان العملية الإبداعية، بحيث اهتمت بالمبدع أولا فنقبت عن الظروف التي تتحكم فيه و بحثت في الشروط التي توجه إبداعه و تنظمه، ثم انتقلت ثانيا إلى النص ذاته بحيث كان موضوع مساءلة نقدية، و أخيرا حولت مجرى اهتمامها إلى المتلقي أي ظاهرة التلقي التي تخرج الإبداع من حالته الافتراضية إلى الوجود الفعلي.

2_ شروط التلقي:

من بين الشروط الأساسية التي وضعها النقاد القدماء للقصيدة حتى يكون التلقي في أحسن صوره عمود الشعر، فلا شك في أنّ الشاعر بعد أن ينظم قصيدته يُخرجها ليتداولها القارئ المتلقي،وعندها يحكم عليها بالجودة أو الرداءة ، ولا شك في أن هذا الحكم سيكون مبنيا على معايير وسنن وشروط متعارف عليها تعود عليها المبدع وألفها المتلقي الذي يتفاعل مع هذه القصيدة أو تلك، وقد تجلى هذا التفاعل في أشكال مختلفة وحمل على وجوه متنافرة إلى حد التناقض أحيانا والذي يرد هذا عموما إلى صلة المتقبل بأفق الانتظار :« هو نظام من الإحالات يتخطى النص المفرد المنجز إلى سنّة في الكتابة مخصوصة تشكّل ما ينتظر القارئ وجوده في النص من النصوص لحظة تقبله »[3]. إذ توجد علاقة بين أفق انتظار النص وأفق انتظار المتلقي فتفاعل الأفقين ينتج لنا أشكالا علائقية مختلفة منها: التطابق، التوجيه، التخييب، الانزياح، وهذه الأنواع العلائقية تمارس أثارا على الحالة النفسية للمتلقي التي تختلف حسب كل علاقة.

فالشعور مثلا بالرضا و الارتياح يكون نتيجة علاقة التطابق: حيث يتطابق أفق النص مع أفق المتلقي و هو ما يسمح بانبثاق فعل انسجام بين الأفقين و ذلك عندما تستجيب اتصالات النص إلى انتظار المتلقي و تأتلف مع معايير انتظاره الجمالية[4].

والشاعر بواسطة هذه المعايير والسنن يحاول أن يجعل قصيدته الشعرية تتطابق مع أفق انتظار القارئ المتلقي الذي ألف هذه التقاليد الشعريّة التي حرص عليها العرب قديما في نظم قصائدهم، وهذه التقاليد الشعرية تجسّدت في مجموعة من القيم الفنية عرفت بعمود الشعر فالشعر

---

[1] ينظر: نوال بنبراهيم، أثر التلقي، ص107.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1994م، ص237.

[3] شكري المبخوت، جمالية الألفة ، النص و متقبله في التراث النقدي، ص 77.

[4] ينظر: نوال بنبراهيم، أثر التلقي، ص 91،93.

عندهم له خصائصه وشروطه وضوابطه التي تميّزه عن صنوف القول الأخرى، وتشمل اللفظ والمعنى والتركيب كما تشمل الوزن والقافية، زد على ذلك شكل القصيدة وهندستها والتئام أجزائها،وبطبيعة الحال هذه المعايير والشروط والسنن سنّها نقادنا القدماء ونصحوا، بل ألزموا الشعراء بضرورة إتباعها والتقيد بها حتى ينال شعره رضى المتلقي ويحوز على مراتب الشرف،والاقتراب من درجات الكمال النوعي وبالتالي يتقبله من يتلقاه ويستحسنه ويتأثر به، أما إذا فعل العكس وتمرد على هذه التقاليد الشعرية فسيكون شعره في مهاوي الرداءة والغثاثة ، ويجر وراءه سخط الناقدين والقارئين ويحكم على إبداعه بالفشل لأنه وبكل بساطة خرج على ما تعارفت عليه العرب في نظمها وإبداعها، لذا ينبغي أن يلتزم بهذه المعايير ويتقيد بها ويبتعد عن كل ما نهي عنه من عيوب لفظية وتركيبية ، ومعنوية وإيقاعية وهذا كله حتى يضمن القبول الحسن لدى من يتلقى إبداعه .

2_1 عمود الشعر:

ويعدّ عمود الشعر من أهم شروط الجودة الداخلية للقصيدة ،احتل مكانة هامة في تراثنا النقدي فعناصر عمود الشعر تعد أسا قام عليها الشعر الجيد عندهم وبقدر مراعاتها وتمثلها تحصل الجودة وهذه العناصر قد حصرها المرزوقي في سبعة عناصر تمس اللفظ والمعنى، الوزن والقافية،البناء والنظم وهي [1]:

1_شرف المعنى وصحته .

2_جزالة اللفظ واستقامته .

3_ الإصابة في الوصف .

4_المقارنة في التشبيه .

5_التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .

6_مناسبة المستعار منه للمستعار له .

7_مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا مناظرة بينهما .

ويحدد "المرزوقي" هذه العناصر بقوله :« إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، و مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر» .

و جعل لكل واحد من هذه العناصر السبعة عيارا يمكن أن يحتكم إليه:

---

[1] ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص8.

_ فعيار المعنى هو: العقل الصحيح والفهم الثاقب.

_ عيار اللفظ: الطبع والرواية والاستعمال.

_ عيار الإصابة في الوصف : الذكاء وحسن التمييز .

_ عيار المقارنة في التشبيه: الفطنة وحسن التقدير.

_ عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن: الطبع واللسان.

_ عيار الاستعارة: الذهن والفطنة وملاك الأمر التشبيه في الأصل.

_ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية : طول الدربة ودوام المدارسة

وهذه العناصر صاغها أحد النقاد المعاصرين في أربع سنن: سنّة اللفظ وسنّة النظم وسنّة المعنى وسنّة الصّورة الشعريّة.

- **فسنة اللفظ** : تشترط توافر الجزالة والاستقامة فيه وللجزالة ثلاثة شروط هي:

_ أن يكون اللفظ مما جرى استعماله في العرف الأدبي ولا يتحقق ذلك إلا بإتباع الأقدمين في استعمالاتهم والانقياد غلى مجاري كلامهم الذي ارتاحت له النفس وألفته .

_ أن تكون هيئة اللفظ وبنيته الصوتية مألوفتين في الأذن لا كراهة فيه عند النطق به .

_ أن يطابق اللفظ الجزل الأغراض والمعاني التي يعبر عنها فتكون بذلك أي الألفاظ خادمة للمعاني.

أمّا بالنسبة للاستقامة فنجدها ذات مستويين أحدهما "مورفولوجي " عماده صحة اللفظة صيغة وتوخيها القواعد والضوابط القياسية القائمة وإتباعها للهيئات الدالة على معنى عند التغلب بالحروف ، وثانيها دلالي يتطلب إبانة اللفظ عن المعنى دون زيغ عن القصد فلا يقصر تقصيرا يعطل الدلالة ولا يتزيد تزيّدا يؤدي إلى الحشو ولا يلبس تلبيسا يفضي إلى الإحالة[1]، فاللفظ ينبغي أن تتوافر فيه الجزالة والاستقامة بالإضافة إلى موقعه من النظم بمحاذاة جاره وهذا كله متى يحسن وقعه في السمع وتخف حركته في النطق .

- **سنّة النظم:** يجمع النظم أو يربط بين اللفظ والمعنى وبين الوزن والقافية وبالتالي تضم سنة النظم مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، وبالتالي يتم التركيز هنا على مستويين اثنين : مستوى اللفظ ومستوى الوزن.

أ_ مستوى اللفظ: الذي يحب أن يختاره الشاعر على وقف الغرض والمعنى الذي يعبر عنه ويقول فيه فللمدح معجمه وللفخر معجمه...الخ. فالألفاظ خدم للمعاني وأمّا القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه واللفظ بقسطه، وإلاّ كانت

[1] ينظر: شكري المبخوت ، جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، ص85، 86.

قلقة في مقرها، مجتلبة عنها.

ب_ مستوى الوزن: قيل على تخيّر من لذيذ الوزن لأن الشاعر يجب أن يختار لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازحه بصفائه ، وعليه أن يتجنّب الإفراط في «الجوازات التي سمح بها العلماء في باب التّزحيف»[1].

فإيقاع الوزن له دور مهم في جذب المتلقي والتأثير فيه فهو(المتلقي) يعدّ سنن الوزن من شروط الفضل والإحسان، فالتّشاكل الحاصل « بين اللّفظ والمعنى والوزن داخل الشعر جنسا ونمطا هو سنّة من سُنن القراءة ومظهر من المظاهر التي ينتظرها القارئ حتى يحتفل بالنّص ويدخله في رحاب الأدب الرّفيع»[2]، إذ النظم يُشترط فيه الالتحام والالتئام والمشاكلة فالشعر الجيّد هو ذلك الشعر الذي يكون متلائم الأجزاء سهل المخارج وذلك ما يجعل المتلقي يعلم أنه « قد أُفرغ إفراغًا واحدًا ، وسُبك سبكًا واحدًا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[3]

- **سنّة المعنى:** ويشترط فيه الشرف والصّحة، وشرف المعنى يقوم على ثلاثة خصائص وشروط وهي:[4]

_ أن يكون مبتكرًا فيحوز بذلك المقام الرفيع من الشرف.

_ أن يطابق المعنى الغرض فللمدح معانيه وللهجاء معانيه.

_ أن يكون المعنى مسبوكًا على نحو مؤثّر في السّامع نافذا إلى وهمه.

والشّرف لا ينحصر في ذكر الخصال الممدوحة دون المذمومة أو الفضائل دون الرذائل،فالشّرف رهين وضع المعنى في المحل المناسب والحال الملائمة،أمّا الصّحة فهي فرع من الشرف، بحيث يتفرّع عن المعنى الشّريف مفهوم المعنى الصّحيح.

فالشاعر ينبغي أن تكون معانيه صحيحة واضحة بعيدة عن الإغراب والإغراق الذي يؤدي إلى عدم تمكن المتلقي من المعنى في ذهنه يقول الجاحظ : « المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصّة وكذلك ليس يتّضع بأن يكون معاني العامّة، وإنما مدار الشرف مع الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال »[5].

- **سنّة الصورة الشعريّة:** وتجمع هذه السنة: الوصف والتشبيه والاستعارة وشرط كل عنصر على التوالي : الإصابة، المقاربة والمناسبة، ويعود سبب جمع هذه العناصر الثلاثة في

---

[1] شكري المبخوت، جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] الجاحظ، البيان و التبيين،ج1، ص67.

[4] شكري المبخوت، جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، ص88.

[5] الجاحظ، البيان و التبيين،ج1 ، ص 136.

عنصر واحد إلى« الصلة العميقة بينها في تصور القدامى ، فالاستعارة عندهم مشتقة من التشبيه وكلاهما عمدة الوصف والتصوير »[1].

زد على ذلك مابين شروطها من تقارب فالإصابة والمقاربة والمناسبة تصب كلها في عدم الإغراق والغلو المفرط الذي يمكن أن يعرقل الفهم والتقبل.

مما سبق يتبين لنا أنّ عمود الشّعر عند العرب يخدم المبدع والمتلقي معا فهو في بعده العميق نظام معياريّ « يحدّد للكتابة سننها الواجبة الإتباع ، وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النص أو إساءته.وهذا ما يجعل عمود الشعر أفق انتظار يستنبطه الشعراء فيرسم لهم السّياج الذي يتحرّك فيه إبداعهم و يتّخذه النقاد عيارا للحكم على النّص بحسب وفائه للعقد الأدبي»[2].

وبقدر استجابة الشاعر لعناصره (عمود الشعر) بقدر ما يحصل على الحسن أو الإساءة يقول "المرزوقي" :« هذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظّم ، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سمعته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»[3] .

فالشاعر المفلق المعظّم والمحسن هو من يضمن كل هذه العناصر في بناء شعره فيكون ذا جودة وذا مرتبة عالية الشرف بالإضافة إلى تطابقه مع أفق انتظار السامع أو المتلقي فعمود الشعر يمثل « عقد ضمني يوّجه إدراك المتقبل ويخط له سبل الفهم ويدله على أقوال مسالك القراءة وتقبل النص الأدبي وتذوّقه لا يكون إلا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية والجمالية المعبر عنها مفهوميا في عمود الشعر أي أفق الانتظار الشعري»[4].

2_2 **التلاحم والترابط** : يعدّ أيضا من أهم أركان جودة الشّعر فالنقاد القدماء دعوا إلى ضرورة التلاحم والترابط والانسجام بين أجزاء القصيدة وأبياتها، فالقصيدة إذا فقدت التلاحم والترابط فقدت الوحدة بين كل أجزائها فهي « مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحدا عن الأخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفى معالم جماله»[5].

فالتلاحم يتم بين حروف البيت الواحد وألفاظه ومعانيه وبين البيت الشعري والذي يليه فالشاعر يجب أن يقول البيت وأخاه وليس البيت ابن عمه، ومن المؤكد أن التلاحم لا يتحقق إلاّ بتضافر ما هو لفظي وما هو معنوي وما هو تركيبي بما هو إيقاعي بحيث تكون أجزاء القصيدة

---

[1] شكري المبخوت ، جمالية الألفة، النص و متقبله في التراث النقدي، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11.

[4] شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص و متقبله في التراث النقدي، ص83.

[5] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص117.

«أخذا بعضها برقاب بعض منتظمة في خيط ناظم لا تنفرط حبّاته ولا تحس وأنت تقرأها بانقطاع أو خلل أو طفرة أو بتر ، بل سلاسة و انسيابية وهذا من علائم الشعر الحائز على درجة الجودة»[1] والشعر الحائز على درجة الجودة يحوز بطبيعة الحال على حسن القبول لدى السامع المتلقي ، فغاية نقادنا القدماء هي وصول القصيدة إلى أذهان المتلقي وكأنه كتلة واحدة أو لحمة واحدة فيكون البيت بأسره كلمة واحدة والكلمة بأسرها حرف واحد، فكلما تحقق الانسجام والتناسق بين أجزاء القصيدة سهل على السامع إدراكها والتلذذ بها وحفظها .

يقول "ابن رشيق" إنّ الشعر إذا كان على الشاكلة أو الأسلوب الذي ذكره "الجاحظ" في قوله (متلاحم الأجزاء سهل المخارج) « لذّ سماعه وخف محتمله وقرب فهمه وعذب النطق به وحلي في فم سامعه»[2] أما إذا كان خلاف هذا أي متنافر متباين « عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به ، ومجّته الأسماع فلم يستقر منه شيء»[3].

فالشاعر يجب أن يحرص دوما على أن تكون أجزاء قصيدته مترابطة متلاحمة، متناسقة ومنسجمة مع بعضها البعض حتى يضمن على الأقل استقرارها في سمع المتلقي وذهنه ويقربها من إدراكه.

2_3 **التعديل بين الأقسام** : الشاعر المجيد في عرف نقادنا العرب هو من عدّل بين أقسام قصيدته « فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيملّ السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[4] فالإجادة تتطلب من الشاعر المبدع تعاملا خاصا وذكيا مع قضية التعديل بين أقسام القصيدة و « التعديل في حقيقته لا يعني المساواة العددية بين الأبيات في غرض معين ، بقدر ما يعني عدم طغيان قسم على أخر بحيث يكون شكل القصيدة ومحتواها بادي الخلل منعدم التناسق »[5].

على الشاعر أن يحسن بناء قصيدته فلا يطيل في قسم أكثر من اللازم حتى يملّ ولا يحرم قسم أخر قد يكون السّامع يرغب فيه أكثر ،عليه دوما أن يضع السّامع المتلقي نُصبّ عينيه وهذا ما يحرص عليه النقاد العرب القدماء في بناء القصيدة العربية لأن المتلقي يلعب دورا مهما في حكمه على القصيدة .

2_4 **الأغراض الشعرية** : على الشاعر أن يراعي الاختلافات القائمة بين سائر الأغراض، ويتمثل الضوابط الحاكمة لكل عرض لحظة إبداعه ، ذلك أن كل غرض شعري له شروط وضوابط تحكمه

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 257.

[2] المصدر نفسه، ص257.

[3] المصدر نفسه، ص257.

[4] ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء، ص76.

[5] سعيد بكور، النص الشعري القديم، بين آليات إنتاجه و جماليات تلقيه، ص 13.

وتميّزه عن الأغراض الأخرى ، كما أن لكل غرض معجمه الخاص وأوزانه الخاصة التي يسلس النظم عليها .

فمثلا في غرض **المديح** الذي يدور حوله أغلب الشعر العربي القديم، يوصي النقاد الشاعر إن مدح ملكا أن يسلك: « طريقة الإيضاح والإشادة بذكر الممدوح، وأن يجعل معانية جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويحتسب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل لأن للملك سآمة وضجرا»[1]، فالنقاد بينوا للشاعر طرق و أساليب تحقيق المدح الجيد،و حذروه من مغبة الخلط بين مدح السوقة و الخاصة ، فطريقة المدح تختلف باختلاف الممدوح فما يمدح به الملك ليس ما هو ما يمدح به واحدا من العامة ، وما يمدح به القاضي يختلف عن ما يمدح به القائد أو الخليفة ومن ثمة تفرض شخصية الممدوح نفسها على الشاعر وقصيدته.

ومن الأمور التي ينبغي التطرق إليها عند المدح: تبيان الفضائل وإشهار للمناقب وقد حددت في أربع فضائل نفسية هي : العقل والشجاعة والعدل والعفة، ولكل فضيلة من هذه الفضائل أقسام كثيرة، تتركب فيما بينها لحظة المدح[2] . ويمكن تلخيص شروط المدح الجيّد في:[3]

_ سلوك طريقة الإيضاح، وذلك بإبراز وجوه المعاني، فالبحتري كان إذ مدح الخليفة يقل الأبيات ويبرز وجوه المعاني.

_ الإشادة بذكر الممدوح، وإشهار مناقبه وتشريف مقامه.

_ عدم الإطالة في الأبيات ، حتى لا ينسى أوّلها ويحفظ أخرها وقد أوصى جرير ابنه بعدم الإطالة حين قال : يا بني ، إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، فإنه ينسى أوّلها ، ولا يحفظ أخرها .

_ اجتناب التقصير والتجاوز الطويل.

_ استخدام المعاني الجزلة والألفاظ النقية، والابتعاد عن المبتذلة السوقية.

أمّا **الرثاء** فمن ضوابطه:« أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام ، وإن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا»[4] ، و جرت العادة عند الشعراء القدماء « ألا يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح و الهجاء»[5]،إلا ما وقع نادرا.

وحق **النسيب** الذي برع في مجاله شعراء كثر، أن يكون « حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها غير كزّ ولا غامض، وأن يختار من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الإيثار،

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 128.

(2) ينظر: قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص 96_98 .

(3) ينظر: العمدة، ج2، ص128.

(4) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص147.

(5) المصدر نفسه، ص 151.

رطب المكسر، شفّاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرّصين»[1]، وعلى الشاعر أن يجعل«اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، ويكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق ولوعة الفراق»[2]

ومع كل هذا وجب على الشاعر أيضا أن يحرص كل الحرص على **مبدأ ومخرج ونهاية** قصيدته لأن : « حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح ، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها فإن حسنت حسن،وإن قبحت قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم»[3].

فحسن الافتتاح كما أسلفنا له دور مهم في إنجاح القصيدة لأنه أوّل ما يطرق سمع السامع المتلقي، فكلما أفلح الشاعر في صوغ افتتاح بديع رنان يتماشى مع الغرض الرئيسي للقصيدة «دخل من الباب ووضع رجله في الركاب»[4] ولأن الشعر عندهم « قفل أوله مفتاحه »[5]، فكلما كان الابتداء حسنا بديعا، و مليحا رشيقا، كان الانجذاب اكبر لاستماع ما يجيء بعده من الكلام[6].

أمّا الخروج وهو في عرف النقاد « أن يخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه»[7]، وعلى الشاعر في الخروج أن يراعي الاتصال بما سبق من الكلام حتى لا يقع في الطفر والانقطاع ، وأخيرا الانتهاء الذي يعد « قاعدة القصيدة وأخر ما يبقى منها في الأسماع وسيلة أن يكون محكما ولا يأتي بعده أحسن منه »[8]، وقد حذّر النقاد من مغبة ختم القصيدة « والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله خاتمة»[9].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص 217.

(4) سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه و جماليات تلقيه، ص31.

(5) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص218.

(6) ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 342.

(7) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 234.

(8) المصدر نفسه، ج1، ص239.

(9) المصدر نفسه، ج1، ص 240.

فإن فعل هذا هدم كل ما بناه في ابتدائه وخروجه:« فالشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء »[1].

ومن خلال هذه الشروط والنصائح والوصايا يتبين لنا جليّا أن نقادنا القدماء قد أولوا اهتماما كبيرا للمتلقي السامع وحرصوا على أن تكون القصيدة التي ينتجها الشاعر، في أكمل صورة وفي غاية الجودة حتى تلقى الإعجاب والقبول الحسن لدى المتلقي ، فالشاعر ينبغي أن يكون كلامه جميلا مفعما بالمشاعر والأحاسيس الصادقة التي تتجه مباشرة إلى قلب السامع فتؤثر في نفسه وتحرّك عواطفه لأن « الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللّسان لم تتجاوز الأذان »[2].

فالشاعر ينبغي أن يقصد النعوت والتوجيهات والسنن والشروط، وأن يتجنب العيوب التي تقلل من جودة شعره، و تمس هذه العيوب كل مكونات القصيدة الشعرية بلا استثناء، فمن عيوب اللفظ أن يكون ملحونًا، وجاريًا على غير سبيل الإعراب و اللغة، وأن يكون حوشيًا لا يستعمل ولا يتكلم به إلاّ شاذا[3]، بالإضافة إلى «المعاظلة و هي مداخلة الشيء في الشيء»[4]، و هي من سوء النظم، « وقد مدح عمر بن الخطاب رضي الله عنه زهيرا لمجانبتها، فقال: كان لا يعاظل بين الكلام»[5].

و من عيوب الوزن أن يخرج عن العروض، إضافة إلى التخليع، و هو أن يكون قبيح الوزن كثير الزحافات[6]، فالشعر إن جرى هذا المجرى كان « ناقص الطلاوة قليل الحلاوة »[7] ومن عيوب القافية: التجميع « وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ، لأن تكون قافية أخر البيت فتأتي بخلافه »[8]، والإقواء « وهو أن يختلف إعراب القوافي فتكون مثلا قافية مرفوعة و أخرى مخفوضة »[9]، و الإيطاء « هو أن يتكرر لفظ القافية و معناها

---

(1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتبني و خصومه، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، لبنان ، 2006م، ص51.

(2) الجاحظ ، البيان و التبيين، ج1 ، ص 83،84.

(3) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص172.

(4) المصدر نفسه: ص 174.

(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 129.

(6) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 178.

(7) المصدر نفسه، ص178.

(8) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص181.

(9) المصدر نفسه، ص182.

واحد»[1]، والسناد أنواع كثيرة منها و هو المشهور « أن يختلف الحذو، وهو حركة ما قبل الردف فيدخل شرط الألف و هي الفتحة على الياء و الواو»[2]، والإكفاء هو الإقواء بعينه عند معظم العلماء، والتضمين « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[3].

ومن عيوب المعاني:[4] فساد الأقسام، فساد المقابلات، فساد التفسير، الاستحالة والتناقض، مخالفة العرف و الإتيان بما ليس في العادة و الطبع.

فكل ما نهى عنه النقاد وجب الابتعاد عنه و تجنبه إن أراد الشاعر تحقيق الجودة وامتلاك أذن السامع والسيطرة على عقله وقلبه وأحاسيسه ومشاعره.

ولذلك على الشاعر أن يسعى على الدوام إلى إرضاء المتلقي وإمتاعه والتأثير فيه وطلب ودّه، لأن هذا المتلقي على اختلاف مراتبه وأحواله التي يجب أن تراع _ هو الحكم الفيصل في قبول الشعر أو رفضه _ فهو الذي يحكم بجودته أو رداءته ، وهو الذي يبث فيه الروح من جديد فالعمل الإبداعي عامة قد يموت مباشرة بعد ولادته إذا لم يلق صدرا رحبا يحضنه، بعد أن يثيره ويجذبه إليه وينفذ إلى عقله وقلبه بسهولة ويسر، فالعرب قوم لا يحفظون من القول إلّا « ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم ، واتصل بعقولهم من غير تكلف و لا قصد، و لا تحفظ ولا طلب»[5].

_ لذة المتلقي النّفسية ومتعته:

بعد أن يتم الشاعر بناء قصيدته ويخرجها في أكمل صورة لها يستقبلها المتلقي يتأثر بها ويتفاعل معها، وتعمل فيه عمل السحر إن توافرت فيها طبعا الشروط اللّفظية والمعنوية والإيقاعية والتخيلية ، يقول صاحب عيار الشعر:« فإذا ورد عليك الشعر اللّطيف المعنى ، الحلو اللّفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبًا من الرقى وأشد إطرابًا من الغناء»[6].

فالشاعر من خلال كلامه الجميل ذي الإيقاع المؤثر في النّفس يحاول الولوج إلى روح المتلقي ومخيلته ومشاعره ، لأنّ الشّعر في الأصل وجد ليطرب وليحقق المتعة واللّذة لدى المتلقي،فاللذة هي نتيجة الشعر و غايته المباشرة، فضلاً عن أنها تجعل من الشعر شعرًا وتمنحه

---

[1] ابن رشيق، العمدة ج1، ص169.

[2] المصدر نفسه،ج1، ص 167.

[3] المصدر نفسه،ج1، ص171.

[4] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص192_203.

[5] الجاحظ، البيان و التبيين، ج 3 ، ص28 .

[6] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص22 .

خصوصية كعمل فني جمالي ، يتشكل وينمو بفعل طاقة إبداعية خلاقة تتفجر عند الشاعر عبر لوحة فنية شعرية ، موّجهة إلى المتلقي الذي يقرأ النص ويسمعه فينفعل عند ذلك وينتشي طربا [1].

فاللّذة هي جوهر النص الأدبي ورسالته، فهي تضمن حقيقة النص الأدبي و تشكل فيه قوة هائلة و طاقة متجددة ، حسب تعبير"رولان بارت" ، وأكيد أن مقدار اللّذة والشعور بالمتعة الجمالية يختلف باختلاف ثقافة المتلقي ومعرفته ، ويقول في هذا السياق :« كلما ازداد حجم الثقافة ، كلما كبرت اللّذة وتنوعت»[2].

واللّذة نقيض الألم ويتجسد ذلك في مجموعة من الموضوعات والأشياء « وكان أحق تلك الأشياء بأن يميل الناس إليها أو ينفروا عنها الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو حصل لها ذلك بالاعتياد»[3] ولاشك في أن : « أحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللّذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة »[4].

واللّذة عند" ابن طباطبا" تتحقق وتصل أقصاها عبر الإدراك الجمالي المنوط بالعقل يقول: « وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم المركبة الخفيفة التركيب اللّذيذة المذاق، و كالأراييح الفائحة المختلفة الطيب و النسيم و كالنقوش الملونة التقاسيم و الأصباغ و كالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللّذيذة ، الشهية الحسن فهي تلائمه إذا وردت عليه،أعني الأشعار الحسنة للفهم، فيلتذّها ويقبلها »[5].

يجعل "ابن طباطبا" اللّذة كالطعام والشراب ويلّح على حدوثها عند المتلقي الذي يجعله يشتهي الشعر كما يشتهي الطعام اللّذيذ المذاق ، كما أنه ربط بين المجاز الشعري واللمحات الفنيّة التي تجبر القارئ أو المتلقي على الانجذاب والتفاعل مع الشعر ، وتستفز ذهنه وأحاسيسه معا ، إذ ذكر أن التعريض الخفي والإيحاءات غير المباشرة هي أشدّ تأثيرا في المتلقي ، وتحدث لدية لذّة واستفزاز لإدراك سر جمالها الخفي .

فغاية الشعر والشاعر هي توصيل اللّذة والمتعة إلى المتلقي وتحقيقها في نفسه ، لأن إحداث اللّذة في نفس المتلقي من أهم وظائف الشعر الأساسية ، وقد أشار النقاد العرب والفلاسفة المسلمين في مؤلفاتهم إلى هذه الوظيفة المهمة والأساسية وقد اختلفت تسمياتها فعبروا عن

---

[1] ينظر: محمود درابسة، التلقي و الإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2010م، ص92.

[2] رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، فرنسا، 1992م، ص 53.

[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص 21.

[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

مصطلح اللّذة الفنيّة بكلمات مترادفة تحمل المعنى نفسه منها : العجب والتعجب ، والهزّة والأريحية والطرب ...الخ.

يقول "ابن سينا" : « فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال ، والثاني للعجب فقط »[1]، وإذا كان العجب مرادفا لمصطلح اللّذة بشكل من الأشكال ، فإنه يحدث لدى المتلقي نوعا من اللّذة الناتجة عن إثارة القصيدة لمكامن الإعجاب، ومن أهم وأبرز المسببات التي تعمل على خلق اللّذة واستفزاز المتلقي،الغموض فهو يعطي اللّذة مفهوما جديدا من خلال الطاقة الكامنة في الشعر والمتكونة من المجاز والاستعارة والتشبيه .

يقول "الجرجاني" : « وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب »[2].

ويقول في موضع أخر :« ومن المركوز في الطبع أن الشيء ، إذا نيل بعد الطلب أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكان به أضن وأشغف وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»[3].

وقد بيّن "عبد القاهر الجرجاني" أن التباعد بين التشبيهات يكون أكثر جمالا وإثارة ودهشة بالنسبة للمتلقي كلّما زاد تباعد ويرى أيضا أن التنافر والائتلاف في ضروب المجاز تحدث إثارة عميقة في نفس المتلقي من حيث اللّذة والدهشة والمفاجأة ، فالجرجاني يعد من أعظم النقاد العرب القدماء الذين فهموا الشعر على أساس مدى قدرته وطاقته الخلاّقة في الكشف والإضاءة وخلق الهزّة في نفس المتلقي ومخيلته .

وقد قدّم "حازم القرطاجني" الذي استفاد من "أرسطو" في هذا الإطار الشيء الكثير للنقد العربي في بحثه عن الأسس النفسية للتلقي متأثرا بأقوال "أرسطو" الذي يرى أن الناس يجدون اللّذة في المحاكاة لأن المحاكاة نوع من المعرفة ، وحب المعرفة والاستطلاع والاكتشاف غريزة في الإنسان لذلك يجد لذة في المحاكاة من أجل الحصول على لذّة المعرفة « فالمحاكاة غريزة في

---

[1] أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تح:عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953م، ص170.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص122.

[3] المصدر نفسه، ص،118.

الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ...وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأوليّة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة»[1]

تعددت مرادفات اللّذة ومسمياتها ولكن الأمر الأكيد والثابت هو أن اللّذة يشعر بها المتلقي الذي يمثل أهم أركان العملية الإبداعية ، بحيث يسعى المبدع والنص إلى إثارته وإحداث اللّذة والمتعة عنده ، والشعور بهاته اللّذة والمتعة الجمالية لهذا العمل يختلف من متلق إلى آخر حسب الثقافة والمعرفة والحالة النفسية والذهنية التي يكون عليها أثناء تلقي هذا العمل ،فهذا المتلقي يتأثر وينفعل مع النص الأدبي إما بالإيجاب حيث تكون هناك لذة ومتعة ونشوة واستحسان وقبول أو بالسلب بحيث يرفض هذا النص ويستهجنه ، فيحدث عنده خلخلة وعدم أريحية . ويرى "ابن طباطبا" أن من أسباب التأثير النفسي للنص الشعري الجيد في المتلقين والتي تضاف على حسن ترابط أجزائه و تنامي معانيه و حسن نظمه و تأليفه و سلامته من الخطأ و القصور، ما هو كامن في نفس المتلقي[2]، وفي هذا السياق يقول:« علّة كل حسن مقبول الاعتدال كما أن علّة كل قبيح منفي الاضطراب، والنّفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف بها،فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[3].

فالجيد من الشعر هو ما تجد له « من الرّوْح والخفّة و من الإيناس والبهجة »[4]، مما يحدث التلقي الايجابي الذي يتمثل في الارتياح والاهتزاز والاستحسان والأنس، أمّا الرديء فيترك عند المتلقي رد فعل سلبي من قبيل الاستقباح والاستيراد ، ومرد ذلك بالأساس لما يجد له « من الثّقل على النفس ومن التنغيص والتكدير».[5]

ومن هذا استخلص أن اللذة التي يحدثها النص الشعري دليل على جودته، فقيمة العمل الفني تكمن في قدرته على التأثير النفسي وعلى إحداث اللّذة لدى المتلقي، والشعر بسحر صياغته اللغوية وجمال صوّره و أخيلته يجعل نفس المتلقي متعلقة به ويفعل في متلقيه فعل السحر ، كما أنه يثير مشاعره النبيلة الخيّرة فيحمل نفسه على الطرب للفضيلة ، والانقباض من الرذيلة ثم يتعدى هذا إلى سلوك عملي ومواقف فعليه ، يحمل فيها المتلقي على نقيض ما كان عليه من دنايا وانحطاط فيسخى بعد الشح ويشجع بعد جبن . و لهذا قرن "ابن طباطبا" لذة الشعر و ما يحدثه في

---

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر(مع الترجمة القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ص12.

[2] ينظر: ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص21.

[4] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 47.

[5] المصدر نفسه، ص 47.

نفس المتلقي بالسّحر، حيث يقول:« إذا ورد عليك الشعر اللّطيف المعنى ، الحلو اللّفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازح الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى وأشدّ إطرابا من الغناء فسلّ السخائم ، وحلل العقدة ، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزّه وإثارته. وقد قال النبي(صلى الله عليه وسلم): إن من البيان لسحرا »[1]و إذا تم للنص « الدخول بهذه الأوصاف الجمالية والفكرية إلى وعي المتلقي أحدث التأثير، والتأثير هو إحداث التغيير في المتلقي فتزداد فضائله ويسمو بهذه الفضائل و هذا ما يمكن أن نطلق عليه بالمقاومة »[2].

قد كان "ابن طباطبا" من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بالبحث في طبيعة التّأثير النّفسي للنصوص الشعرية، وشغلوا بوضع أسس نفسية واضحة تعين على تذوق النص الشعري و إجلاء قيمته الفنية و الشعورية، فربط بين حسن الشعر بنظمه و بنائه، وصوره الشعريّة و الآثار الوجدانية التي تظهر أو تصاحب المتلقي عند عرض البناء الشعري عليه.

مما سبق يتبيّن لنا أن المتلقي ينفعل ويتأثر بالشعر إحساسا وسلوكا ، فاللّذة عنده لا تتوقف عند المتعة والنشوة فحسب بل تتعدى ذلك إلى البعد المعرفي والتربوي ، لأن الشعر له وظائف عدّة تختلف بحسب العصور والثقافات ولأن الفن عامة نافع ولذيذ في الوقت نفسه .

فكيف استجاب النقد العربي تطبيقيا لهذه اللّذة والمتعة التي تحدث عنها النقاد من الناحية النظرية؟ ذلك ما سيكون مدار الفصـل الثـــــــاني.

---

[1] ابن طباطبا ، عيار الشعر، ص22 .

[2] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص79.

الفصل الثاني: الأسس النفسية عند الفلاسفة و البلاغيين و النقاد

1. ابن سينا و لذة المتخيل
2. عبد القاهر الجرجاني والبحث عن تأثير الصورة الذهنية
3. حازم القرطاجني والتخييل

ابن سينا * ولذة المتخيل:

لقد كان الشّعر عند الفلاسفة المسلمين مرتبطا ارتباطا وثيقا بالبناء الفلسفي، و كان هذا الارتباط هو السبب الرئيسي أو الأساسي في أن تشكل أقوالهم و تصوراتهم المتفرقة عن الشعر نسقا متكاملا مترابط الأجزاء، فحديثهم عن الشعر رغم تناثره و تفرقه في مؤلفاتهم الفلسفية، إلاّ أنه يحدد مفهومهم للشعر و لطبيعته و وظيفته و أداته، و« نظرتهم إلى الشعر على أنه فرع من فروع المنطق يعدّ نقطة البدء في تحديد هذا النسق، حيث يحدد بداية مهمة الشعر المعرفية التي تؤهله لها طبيعته الخاصة التي ترتدّ إلى القوة النفسانية المسؤولة عن إبداعه»[1].

ففي مجال التلقي تعتبر النّفس المحرك الأساسي له، فهي تتبوأ مكانة سامية ومرموقة في هذا المجال باعتبارها أولا ذاتا مبدعة، وثانيا ذاتا متلقية، وكذا ذاتا معبرة عن أثار التلقي من جهة ثالثة، فعالم الأدب يستمد وجوده و مادته من النفس، و العملية الإبداعية في حدّ ذاتها عملية نفسية ذهنية، وكما هو معلوم أنّ العلم الذي يحوي هذه النّفس هو "علم النفس" وهو علم يبحث في أغوار النفس الإنسانية ليستقريء مكنوناتها، وذلك بتحليل مختلف الدواعي و العوامل الداخلية التي ينبثق منها السلوك الإنساني، و مظاهر الحياة العقلية الشعورية واللاشعورية، كما أنه العلم الأكثر احتواء و تفسيرا للظاهرة الأدبية، و هو علم قديم قدم الفلسفة اليونانية ممثلة في أبرز روّادها "أرسطو" الذي

---

* هو أبو الحسن ابن عبد اللّه بن علي ابن سينا الملّقب بالشيخ الرئيس ، ولد عام 370هـ الموافق ل980م، في قرية أفشنة على مقربة من بخاري فنشأ وترعرع في بيت ثروة وجاه ، نبغ في الطب والفلسفة فكان من أشهر أطباء العرب ومن أعظم فلاسفتهم ، كما كان له إلمام واسع بعلم الفلك والطبيعة والموسيقى . استهوته الفلسفة فانصرف إليها قدر طاقته، اطلع على ما كتبه الفارابي و تأثر به إلى حد كبير، فتتلمذ على الفارابي في كتبه و بخاصة كتاب "أغراض ما بعد الطبيعة" ، واليه يعود الفضل في تنظيم الفلسفة في الإسلام على نحو ما فعل أرسطو، و لا نجد أحدا من فلاسفة الإسلام فاض إفاضة ابن سينا في موضوع النفس.

توفي في السابعة و الخمسين من عمره أي عام 428هـ الموافق ل 1037م.

من أهم كتبه: كتاب الشفاء: ينقسم إلى أربعة أقسام المنطق، الطبيعيات ، الرياضيات، الإلهيات، و هو في ثمانية عشر مجلدا.

_ كتاب النجاة: وهو مختصر الشفاء وقد طبع في روما مع كتاب القانون في الطب عام 1093م وطبع كذلك في مصر.

_ كتاب الإشارات و التنبيهات: وهو يلخص أبواب المنطق في عشرة مناهج، و مسائل الحكمة في عشرة أنماط.(ينظر: محمد أبو الريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، مصر 1992م، ص277. ومحمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام، دراسة شاملة عن حياتهم و أعمالهم و نقد تحليلي عن أرائهم، هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر،2012 م، ص71).

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص 8.

اهتم بشكل كبير بفلسفة التلقي، فهو صاحب قضية الأثر والتلقي لأن مفهوم التطهير الذي جاء به إنما شكّل عمدة للمتلقي خاصة وأن « كل التفسيرات التي فسّر بها مصطلح التطهير تلتفت إلى جانب المتلقي (المخاطب، المشاهد) وما تمارسه التراجيديا عليه من تأثير، من هنا ارتبط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيرات النفسية والروحية»[1].

والتلقي كما أسلفنا مرتبط أساسا بالأثر الذي يُخلّفه أو يُحدثه الإبداع في نفس المتلقي،وأكيد أنّ الشعر الذي يخلو من التأثير لا يعتبر أبدا شعرا، فقضية البحث في أسباب تأثير النّص الشّعري في المتلقي من بين القضايا النقدية التي ظهرت منذ زمن بعيد، « وقضية الأثر النّفسي للشعر قديمة الجذور تعرّض لها أرسطو وابن سينا وتأثر حازم بابن سينا كثيرا»[2].

لقد طوّر "ابن سينا" الأفكار التي أخذها عن "أرسطو" حول المحاكاة، و استطاع أن يطور مفهوم التخييل كما وصل إليه عن طريق "الفارابي" الذي « مهد الطريق لمن تلاه من الفلاسفة، ثم بدأت كلمة التخييل و مشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي، ثم يتدعم وجودها شيئا فشيئا مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة و الوضوح عند حازم في القرن السابع»[3]، و بذلك توصل "ابن سينا" إلى صياغة نظرية في التلقي الشعري، وفي هذا السياق يقول "جابر عصفور" واصفا جهود الفلاسفة المسلمين:« لقد تقبل الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم مصطلح المحاكاة الأرسطي، إلاّ أنهم ربطوا المصطلح ربطا وثيقا بعلم النفس القديم فاستطاعوا بعد أن كيفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر، أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقي»[4].

و "ابن سينا" من بين هؤلاء الفلاسفة الذين ينطبق عليهم هذا الكلام لبصماته الواضحة وابتداعه الأصيل في هذا المجال، فهو يعتبر من أهم فلاسفة المسلمين الذين عنوا بعلم النفس، إذ كان أول الفلاسفة المسلمين إدراكا للعلاقة الجامعة بين الفن وظواهر علم النفس ف « تأكيده على صفة التخييل في الشعر يعني أنه أول فلاسفة المسلمين إدراكا للعلاقة بين الفن وظواهر علم النفس، وأنه بذلك أبرز من وّظف المبحث النفسي_ نعني مبحث الخيال والتخييل_ في خدمة قضيّة فنيّة هي قضية مفهوم الشعر وطبيعة الفن الشعري أو هو بعبارة أخرى: أبرز من تكلم في قضية

---

[1] عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، 1999 م، ص209.

[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دت، ص184.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2003م ، ص26.

[4] المرجع نفسه، ص65.

يمكن أن تعد من قضايا علم النفس الأدبي من المسلمين»[1]، إذ ذاك يعدّ التخييل المدخل الرئيس للتلقي عند "ابن سينا" لأنّ هذا المصطلح حسب "ألفت الروبي" « يشير عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وما يترتّب عليه من سلوك، ويمكن القول بعبارة أخرى إنه يشير باختصار إلى عملية التلقي في العملية الشعرية»[2].

فابن سينا كغيره من الفلاسفة المسلمين الذين فهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية تمت في رعاية العقل، واهتموا بالآثار التخييلية التي يُحدثها الشعر في نفس المتلقي وما يترتّب عليها (أي الآثار) من نزوع أو سلوك، قبض أو انبساط، فالشعر عند "ابن سينا" « كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، والمخيل الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية و فكر واختيار، و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري»[3]، يقول "سعد مصلوح":« يرى ابن سينا أن الشعر كلام مخيل، وأن سبيله إلى التخييل هي المحاكاة بمعنى التمثيل و التشبيه، فمجال الشاعر هو النفس و ليس العقل و عمله فيها هو التأثير، و طريقه إلى هذا التأثير هو التخييل، و معنى التخييل هنا مخاطبة القوة المتخيلة في النفس»[4]. فجوهر التلقي و ماهيته يتمثلان في التخييل الشعري، و هو العنصر الذي اشتهر به "ابن سينا"، ولفهم طبيعة العمل الشعري و تأثيره لابد أن نشير إلى نظرية "ابن سينا" في قوى النفس.

إنّ النّفس الإنسانية هي التي تبدع و هي التي تتلقى، تؤثر و تتأثر، و يفترض فلاسفة الإسلام و بخاصة "الفارابي" و "ابن سينا" وجود قوتين للنفس: قوة محركة وأخرى مدركة وتنقسم القوة المدركة بدورها إلى قسمين:

1_ قوة تُدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة إنفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس، و تسمى عند بعضهم المشاعر.

2_ و قوة تُدرك من داخل و تنقسم إلى خمس قوى باطنة تناظر الحواس الظاهرة في العدد و تختلف عنها في طبيعة الوظيفة التي تؤديها، فالحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية و لا تدرك صور المحسوسات إلاّ عند حضور المحسوسات ذاتها، أمّا الحواس الباطنة فتنفعل عن مؤثرات داخلية، و تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة. و تتمثل هذه القوى في: الحّس المشترك، المصورة أو الخيال، المتخيلة، الوهم، و الحافظة، و تتوالى هذه القوى

---

[1] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص 121 .

[2] ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 113.

[3] ابن سينا، فن الشعر، تح: عبد الرحمان بدوي، ص 161.

[4] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص121.

مكانيا في الدماغ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها، و قد فصّل "ابن سينا" الحديث في عمل هذه القوى ووظائفها.

2_1_الحّس المشترك: أولى هذه القوى الباطنة، وهي قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الخمس، يقول جابر عصفور:« إن الحس المشترك هو آلة الإدراك التي تصل مابين الحس الظاهر و الباطن»[1].

2_2_ قوة الخيال أو المصورة: و وظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة.

2_3_ القوة المتخيلة: وهي التي تركب ما اجتمع في قوة الخيال من الصور و تفرق بينها،أي أنها تركب بعض ما في الخيال مع بعض و تفصل بعضه عن بعض حسب الاختيار،فهي تستعيد صور المحسوسات المختزنة في الخيال، ووظيفتها كما قال "جابر عصفور" لا تقتصر على الاستعادة فحسب « و إنّما تتعدّى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة، بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزنة في الخيال، و تعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل»[2]، وقد حُظيت هذه القوة « في علم النفس السينوي بمكانة خاصة بين قوى الإدراك السابقة لها و اللاحقة عليها»[3].

2_4 _ القوة الوهمية: و تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية.

2_5_ القوة الحافظة أو الذاكرة: وهي التي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية.

أمّا المحركة فتنقسم أيضا إلى قسمين: إمّا محركة بأنها باعثة، و إمّا محركة بأنها فاعلة،والمحركة بأنها باعثة هي قوة النزوع و الشوق، وتتحرك هذه القوة عندما ترتسم في المخيلة صورة مطلوبة أو مهروب عنها عندئذ تتحرك إحدى شعبتي هذه القوة: الشعبة الشهوانية التي تتحرك طلبا للذة و المنفعة في حالة ما إذا كانت الأشياء المتخيلة مطلوبة و الشعبة الغضبية في حالة ما إذا كانت الأشياء المتخيلة منفرة مهروب عنها.و أمّا المحركة على أنها فاعلة فهي القوة التي تتبعث في الأعصاب و العضلات لتدفعها إلى الحركة.

و تجمع هذه القوى علاقة تبادل تربط بعضها ببعض، بحيث أن كل قوة من هذه القوى لا تعمل بمعزل عن الأخرى، وهكذا بعد أن أشرنا باختصار إلى هذه القوى نستطيع الحديث عن التخييل الشعري عند "ابن سينا" و طبيعة تأثيره في المتلقي.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص 120.

لأن التخييل يخاطب ويثير القوّة المتخيّلة في المتلقي ، إذ تعد هذه القوّة (المتخيّلة) مركزا أساسيا يتشكل فيها الأثر لينطلق نحو إحداث الاهتزاز والتحرّك عند المتلقي، فلا ينتهي عملها إلاّ بإثارة القوة النزوعية التي تدفع الإنسان نحو الانفعال للشعر.

و"جابر عصفور" في كتابه " الصورة الفنيّة " يفسر ذلك و يوّضح لنا خطوات العملية فيقول:« وكأّن الشاعر يأخذ من المتخيّلة والوهم مادته الجزئية ، ثم يعرضها على عقله ويدع له وحده مسؤولية التصرف فيها، وعن طريق ممارسة العقل لدوره في ضبط قوّة التخيّل عند الشاعر وتوجيهها فإنه يمكن للشعر أن يؤّثر في القوّة المتخيّلة للمتلقي، وتلك بدورها تثير القوّة النزوعية*عند ذلك المتلقي فتبعثها على التحريك نوعا ما، لأن القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها ، ومن ثمّ ينتهي الأمر بالمتلقي إلى اتّخاذ وقفة سلوكية خاصة، تتجلّى في فعل أو انفعال، قادتهّ إليه مخيلته التي تأثرت بالتخيّيل الشعري واستجابت له»[1].

فالتخييل يرتبط بالانفعالات التي تعتري نفس المتلقي، ولهذا كان "ابن سينا" يرى أنّ «التخييل هو انفعال من تعجّب أو تعظيم ، أو تهوين أو تصغير،أو غمّ، أو نشاط»[2]، والانفعال الذي يترتب عن التخييل الشّعري هو انفعال نفساني يتمّ من غير روية وفكر، فاقتران الشعر بالتخييل يعني أن يتكون من كلام مخيّل و بالتالي تنفعل له النفس المتلقية انفعالا غير فكري،فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية و اختيار، إذ أن الشاعر في إبداعه يستمد من المتخيلة و الوهم الصور التي يريد استعمالها، ثم ينتقي منها ما يناسب و يلائم و ذلك بعرض تلك الصور المستمدة على عقله، و بعد ذلك يوصل الشاعر عمله للمتلقي عن طريق إثارة قوته المتخيلة التي تعمل على استفزاز القوة النزوعية فتدفعها إلى الاستجابة لمقتضى الكلام الشّعري بالانبساط أو الانقباض، و« ليس التخييل الشعري بهذا الفهم سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، و تحاول أن تحرك قواه غير العاقلة و تثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدّر قواه العقلية و تغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر و يستجيب لمخيلاته»[3] .

---

* النزوعية :هي مجموع الغرائز والانفعالات المحرّكة لسلوك الإنسان عامة، يقول الفارابي : والنزوعية هي التي يكون بها النزوع الإنساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه ويشتاقه ويكرهه ويؤثره أو يجتنبه ، وبها يكون البغضة والمحبة والصداقة والعداوة والخوف والأمن والرضا والقسوة والرحمة وسائر عوارض النفس "(الفارابي ، السياسة المدنية ، ص33 ، ضمن التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 158).

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 65.

[2] ابن سينا، المجموع، القسم الخاص، ص 15، ضمن جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ، ص65.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص66.

فالتخيّيل إذن هو جوهر وأساس الشعر وهو أصل البراعة الشعرية عند "ابن سينا"، الذي يختزل فاعلية التخييل في ذوات المتلقين في كون المخيلات « تؤّثر في النفس تأثيرا عجيبا من قبض وبسط»[1]، والفضل الأوّل في هذا التأثير الذي يحدثه الشعر في نفوس المتلقين على حدّ تعبير الأخضر جمعي يكمن « في هذا الانفعال الذي ينتاب النفس ويتملّكها من جرائه اندهاش وانقياد شعورية في معزل عن صرامة الاعتقاد وضوابط العقل ، ولكن هذه الفعالية لا تُختزل في مجرد الانفعال النفسي بل تترجم إلى موقف تجاه الأمر المخيّل»[2].

والمراد في الشعر عند "ابن سينا" هو « التخييّل لا إفادة الآراء » [3]، ويقول أيضا:«المخيّلات هي مقدمات ليست تقال ليصدق بها بل لتخيّل شيئا على أنه شيء آخر وعلى سبيل المحاكاة ، ويتبعه في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه»[4] .

إنّ الصورة التي ترتسم في القوّة المتخيلة لدى المتلقي هي التي تحرك القوّة النزوعية لديه التي تخدمها بالائتمار لها« وذلك إمّا بالشعبة الشهوانية التي تتحرك طلبا للذة والمنفعة، إذا ارتسمت في القوّة المتخيّلة صور ما هو مطلوب، وإمّا بالشعبة الغضبية التي تتحرك طلبا للغاية إذا ارتسمت في القوّة المتخيّلة صور ما هو مهروب عنه » [5].

يتبيّن لنا من هذا أن بسط أو قبض النفوس يكون بحسب الصور التي تطبعها الخصائص أو الخواص التصويرية للمحاكيات الشّعرية في ذهن المتلقي فهي التي تتوفر على شروط بعث هذا الانفعال.

يرى "سعد مصلوح" بأنّ الشعر الجيّد عند "ابن سينا" إنّما يتحقق بأن يعمد الشاعر عن طريق المحاكاة إلى تركيب صور مناظرة لصوّر المدركات الحسيّة التي تحفظها قوّة الخيال أو القوة المتصورة أو إلى تركيب معان جزئية مما تدركه قوة الوهم و تحتفظ به قوة الذاكرة ، و هذه التراكيب تصل إلى القوة المتخيلة عن طريق الرمز اللغوي فتؤثر فيها بالبسط أو القبض.

ويضيف "ابن سينا" إلى هذا الرمز اللّغوي أي الكلام المحاكى المخيّل الوزن واللّحن حتى يكون التأثير في النفوس في أعلى درجاته ، فهو يرى أنّ المحاكاة في الشعر لا تكون في اللفظ فقط وإنما تكون من في : الكلام و اللحن و الوزن ، و ربما تكون من قبل الكلام و الوزن ، وربما

---

[1] ابن سينا، قسم المنطق من الإشارات، ص 198, ضمن الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص117.

[2] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 117.

[3] ابن سينا، فن الشعر، ص183.

[4] ابن سينا، قسم المنطق من النجاة، ص 100، ضمن ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 118.

[5] سعد مصلوح ، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل ، ص 118،119.

تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، أوقد تقتصر على الإيقاع وحده كما هو الحال في الرقص، وفي هذا يقول « والشعر من جهة ما يخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللّحن الذي يتنغّم به،فإن اللّحن يؤثّر في النفس تأثيرا لا يرتاب به ، ولكلّ غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسّطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك ، وبالكلام نفسه إذا كان مخيّلا ومحاكيا، وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش و منها ما يوقّر، وربما اجتمعت هذه كلّها وربما انفرد الوزن والكلام المخيّل، فان هذه الأشياء قد يقترن بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف و المزاهر، و اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة، والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، و لذلك فان الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس»[1]. إنّ اللحن له أثر انفعالي في النفس يتمثل في الحزن أو الغضب،وقد قرن ابن سينا غاية الشعر بغاية اللحن (الموسيقى) من حيث التأثير النفساني الذي هو غاية التخييل، كما أنه تنبه إلى ما يملكه الرقص من قدرة التأثير في النفس بما يشتمل عليه من إيقاع سواء أكان مجردا من اللحن أو مقترنا به، إلا أنه لم يستنبط من ذلك أن اشتراك الشعر مع الرقص والموسيقى في التأثير النفساني يتيح له أن ينهج منهجهما في محاكاة المشاعر الداخلية دون الاقتصار على محاكاة الظاهر[2].

فاللّحن في الشعر هو الذي « يعدّ النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللّحن هو الذي يفيد النّفس لقبول خيال الشيء الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه»[3]، اللّحن إذن له دور في تهيئة القوّة المتخيّلة لدى المتلقي لقبول الشيء المخيّل .

إنّ التخيّيل كما أسلفنا هو جوهر الشعر عند الفلاسفة المسلمين لكن هذا لا يعني أنهم أهملوا الدّور الذي يقوم به الوزن والإيقاع واللّحن في الشعر، فالتخيّيل عندهم عملية مرتبطة بالوزن والإيقاع « بمعنى أن وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخيّيل عن طريق إيقاعاته التي تساعد بدورها في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولّدها دلالات الكلمات ، أو صور الشعر في ذهن المتلقي»[4]. فأثر الوزن الشعري في المتلقي سر تفضيل الشعر على النثر ولهذا قيل:« كل منظوم أحسن من كل منثور جنسه من، ألا ترى أن الدّر_ وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يقاس وبه يشبه_ إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، فإذا نظم كان ، أظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إن كان منثورا تبدد في الأسماع، فإذا أخذه سلك الوزن و عقدة القافية، و إزدوجت فوائده وبناته،فصار

---

(1) ابن سينا، فن الشعر، ص 168.

(2) عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم، ص 80.

(3) المرجع نفسه ، ص 209.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 150،151.

قرطة الأذان و قلائد الأعناق و أمالي النفوس، يقلب في الألسن و يخبأ في القلوب، مصونا باللب ممنوعا من السرقة و الغصب»[1].

"فابن سينا" يرى أنّ الشعر « لا يتّم إلاّ بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ، ليكون أسرع تأثيرا في النّفوس»[2]، وقد اعتبر الوزن جزءا من التخييل « فكأن المحاكاة ينبغي أن تحقق أثرها النفساني بوسيلة موسيقية هي الوزن الذي عرفه هو نفسه بأنه عدد إيقاعي ، ولا ريب أن من شأن هذه الملاحظة إعلاء الجانب الموسيقي في الشعر بكل ما ينطوي عليه من إيحاء رمزي يمس صميم المشاعر، و هكذا فان كان ابن سينا قد أغفل مقارنة الشعر بالموسيقى ، فانه مزجه بها وجعله تخييلا موسيقيا»[3].

لقد ربط "ابن سينا" الشعر بالوزن و التخييل معا، و ذلك حتى يكون تأثيره في النّفوس أسرع وهذا هو الأهم لأن غاية الشعر التي يلّح عليها هي « تحقيق إثارة تخيلية تفضي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية خاصة ، فإذا تحقق ذلك حقّق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته بغض النظر عن أي اعتبار آخر »[4].

وأكيد أن هذه الغاية يسعى إلى تحقيقها كل شاعر مبدع من خلال قصيدته التي يجب أن تكون مؤثرة في من يتلقاها بخصائصها التخييلية التي تتحقّق بالأقاويل المحاكية أو الخيالية وذلك أنّ الأقاويل الشعريّة « هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إمّا جمالا، أو قبحا، أو جلالة، أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه، ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية، عند التخييل الذي يقع عنها، في أنفسنا،شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خُيّل لنا،فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه »[5] فالإنسان إذن كثيرا ما يتّبع انفعاله تخيّلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه ، فيكون سلوكه بحسب تخيّله لا بحسب ظنّه أو علمه ، وهذه حقيقة مؤكدة في علم النّفس الأرسطي لأّن

---

[1] ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص73،74.

[2] ابن سينا، كتاب المجموع، ص 20، ضمن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 155.

[3] عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 80،81.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 155.

[5] أبو نصر الفارابي ، إحصاء العلوم، تح: علي بو ملحم، دار و مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996م، ص 42.

الانفعال الناتج عن التخيّيل الشعري هو انفعال نفساني يتم من غير رويّة وفكر ، بحيث تتم الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي على مستوى "اللاوعي" دون أن يتدخل العقل فيها[1]. والشعر باعتباره عملية تخييل عند الفلاسفة المسلمين فإن "ابن سينا" يرى « أن النّاس أطوع لتخيّيل منهم للتصديق ، وكثير منهم، إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها ، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأنّ الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير متلفت إليه»[2]. لذلك كان « القول الصادق إذا حرف عن العادة، وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق و التخييل معا، و ربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[3].

فالنّفس تنفعل للكلام المخيّل « انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق، فإن كونه مصدّقا غير كونه مخيّلا أو غير مخيّل»[4].

ممّا سبق يتبيّن لنا أنّ التخيّيل يمكن أن يكون في خدمة الصدق كما قد يكون في خدمة الكذب، فمادته (أي التخيّيل) يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة ، لكن هذا ليس هو المهم وإنّما الهام والأهم هو ما يحدثه التخيّيل من إثارة في نفس المتلقي، فهو في كلتا الحالتين إنما يخاطب قوّة النزوع والشوق يجذبها إلى ما تحب ويطردها عمّا تكره، وهذا كلّه يعود إلى عبقرية الشاعر وبراعته في القول والتعبير لأن « التخيّيل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخيّيل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه »[5].

ينبغي للقصيدة سواءا كانت كاذبة أو صادقة أن يكون لها تأثير في انفعالات المتلقي وأن تكون لها القدرة على توجيه سلوكه ، مادام الغرض النهائي من الشعر هو التأثير الموّجة للسلوك .

وقد ميّز "الفارابي" و"ابن سينا" بين التخيّيل والتصديق على أساس « أنّ التصديق يراد به دلالة الكلام على حقيقة الشيء الموجود ، وينظر فيه إلى مطابقة الكلام لحال المقول فيه، أمّا التخيّيل فإنه لا يقصد منه إلى التأثير النفسي للقول ذاته ، دون النظر إلى مطابقة ذلك القول لشيء خارج عنه»[6]. كما أنّ التخييل يخاطب النّفس و التصديق يخاطب العقل.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 65.

[2] ابن سينا ، فن الشعر، ص 162.

[3] المصدر نفسه، ص162.

[4] المصدر نفسه، ص161.

[5] المصدر نفسه ، ص 162.

[6] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 79.

إنّ الشعر يقبل الحقيقة ويقبل الكذب فالأهم فيه هو التخيّيل ، وقد يكون التخيّيل في الأمور الكاذبة أبعث على التأثير لأن الناس أطوع للتخيّيل منهم للتصديق، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق.

فالشعر أصلا قول مخيل والقول المخيّل لا يشترط فيه صدق أو كذب، المهم هو أن يحدث هذا الكلام المخيّل انفعالا في النفس البشرية، فطبيعة الشعر تغلب عليها الأقوال الكاذبة وهذا لا يعني ابتعاد الشعر عن الصدق ، و لكنه يعني أنه إذا توفر عنصر التخييل لم يعد مهما أن يكون المضمون صادقا أم كاذبا، لذلك ينبغي للشعر أن يسلك سبيل التخييل لكي يؤدي غايته في الوصول إلى نفس المتلقي سواءا كان بعد ذلك صادقا أم كاذبا.

واضح إذن أنّ التخييل هو جوهر الشعر، بيد أن قيمة هذا التخييل لا ترجع إلى القائل وإنما إلى ما يخلفه في السّامع من انفعال نفساني محض لا صلة له بالعقل، فالشاعر لا يخاطب العقل و لكنه يخاطب الشعور، وهو إنما يفعل ذلك بما فيه من قوة المحاكاة من جهة و بما في النفس الإنسانية من ميل فطري إلى المحاكاة من جهة ثانية أمّا وسيلة الشعر في ذلك فهي تجريد النفس من عنصر الإرادة و الاختيار بتخييل الشيء للجانب الانفعالي فيها، فكأنه ينبغي أن يصل الشعر إلى النفس على نحو مباشر لا يقتضي و جود اختيار عقلي أو روية فكرية، بالنظر أصلا إلى أن الشعر قول مخيل لا يشترط فيه صدق أم كذب[1] .

وقد صنف الفلاسفة المسلمين الشعر ضمن ضروب القياس الخمسة وهي: البرهان، الجدل السفسطة، الخطابة والشعر، وكل ضرب من هذه الضروب له نوع معين من المعرفة يقوم بإيصالها إلى المتلقي.

يقول "ابن سينا" :« فمنهما ما يوقع اليقين وهو البرهاني ، منها ما يوقع شبه اليقين وهو إمّا القياس الجدلي وإمّا القياس السوفسطائي المغالطي ومنها ما يقنع فيوقع ظنا غالبا و هو القياس الخطابي ، و أمّا الشعري فلا يوقع تصديقا، ولكن يوقع تخيّلا محركا للنفس إلى انقباض وانبساط بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة»[2]، إنّ الشّعر عند "ابن سينا" له تأثيره المباشر في السلوك والأفعال الإنسانية وذلك باعتماده على التخيّيل والمحاكاة التي إمّا أن تكون تحسينا أو تقبيحا ، فهذا التحسين أو التقبيح يثير انفعالا لدى المتلقي والذي تترتّب أو تنتج عنه (الانفعال) ردّة فعل تؤدي إلى بسط أو قبض ، إقبال أو نفور ، وبهذا يمكن للشعر في رأي "ابن سينا" وغيره من الفلاسفة "كابن رشد" ، أن يقوم بتقويم النفس الإنسانيّة وتهذيبها وتوجيهها إلى الخير وذلك بأن « يبعدها عن

---

[1] ينظر:عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوريا،1996م، ص75، 76.

[2] ابن سينا، البرهان من الشفاء، ص 51، 52، ضمن لأخضر الجمعي، نظرية الشعر عن الفلاسفة الإسلاميين، ص 32.

الأفعال القبيحة أو الرذائل بتصويرها بشكل مقزز منفر ، في الوقت الذي يحبب فيه الفضائل ويقربها إلى نفوس النّاس ويغرسها فيها بإظهارها في أحسن الصوّر»[1].

ويرجع هذا التفوّق للتخيّيل الشّعري في التّأثير في النفس إلى « ما تكون عليه المقدّمات الشعرية من هيئة وتأليف يقتضيان تأثر النّفس عنها لما فيها من المحاكاة أو غيرها »[2].

فالتخيّيل الشعري أشدّ تأثيرا وتحريكا للنفس من التصديق « ربما سمع المرء الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبح كان يعرفه قبيحا ، وكان التصديق لا يحرك منه شيـئا، فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيّله، فـانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيّله طاعـة للتخيّل لا للصـدق » [3].

فالشّعر بطبيعته التخييلية يهدف إلى التخيّيل أو التأثير، ولذلك يبعد "ابن سينا " أن يكون الغرض من الإنشاد الشعري أو الشعر إيقاع اعتقاد أو تصديق، ذلك لأن الصناعة الشعرية لأجل التخيّيل لا لأجل التصديق[4]، "فابن سينا" يصّر و يلّح و يحرص أشدّ الحرص على الإشارة إلى أن الشعر كلام مخيل باعتبار التخييل هو الفيصل بين الشعر و الأقاويل البرهانية، يقول:« إن الشّعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أول للشعر...وقولنا من ألفاظ مخيلة فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية»[5]و يقول أيضا: « إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة»[6].

ويقول "الفارابي" مفرقا بين جودة التخيّيل وجودة الإقناع :« جودة التخيّيل هي غير جودة الإقناع، والفرق بينهما، أن جودة التخيّيل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيّل والهرب عنه أو النزاع إليه والكراهة له، وإن لم يقع به تصديق»[7].

فعملية إيهام المتلقي لا تقوم على لغة الإقناع كما هو الشأن مثلا في الخطابة، لأن الإقناع يستخدم الألفاظ المباشرة لدفع السّامع للاقتناع بما يراد الاقتناع له، أمّا الشعر، فالبنية اللغوية الخاصة به هي التي تساهم في تحقيق عملية الإيهام، و يمكن أن نقول أنها العلة الفاعلة وراء العملية لأن لغة الشعر بطبيعتها لغة مجازية تقوم على علاقات و إقترانات، والخصائص المجازية

---

(1) ألفت الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 146.

(2) أبو علي بن سينا، الإشارات والتنبيهات ج1، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 462، 463.

(3) ابن سينا القياس من كتاب الشفاء، ص 5، ضمن : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين لألفت كمال الروبي.

(4) ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 120.

(5) المرجع نفسه، ص91.

(6) المرجع نفسه، ص 92.

(7) الفارابي، فصول المدني، ص 134، 135، ضمن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، لألفت كمال الروبي، ص 120.

للغة الشعر هي أوضح صلة بعملية الإيهام، ولذلك تستعمل في أغلب الأحيان الكلمة في غير ما وضعت له في الأصل على عكس اللغة العادية التي تعتمد اللفظ كما جاء في الأصل، و تستعمل الكلمة فيما وضعت له في الأصل، إنّ وظيفة التوهيم تقتضي مواجهة المتلقي بسلسلة من الاستعمالات غير المألوفة والتي تكسر أفق انتظاره بما تخلفه من مفاجأة، ولذلك نجد « إنفراد الشعر بالاستعارة و التشبيه، باعتبارهما أصلا فيه دون سواه، يضعنا في قلب عملية الإيهام، من حيث قدرة التخييل الشعري على التحسين و التقبيح، بالربط الموهم بين الموضوعات، بإيراد مثل الشيء في الحسن أو القبح »[1]

ولأجل هذا ينبغي للغة الشعر أو اللغة الشعرية كما يفهما الفلاسفة المسلمون أن تتجاوز مستوى الإفهام في البرهان إلى مستوى أخر هو اللّذة أو التعجب. فالشعر عند ابن سينا يقوم بوظيفتين هامتين هما: اللذة و الفائدة، فالشعر عنده قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية، وفي هذا السياق يقول :« و الشعر قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية،وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية و الأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة أعني: المشورية و المشاجرية و المنافرية»[2] و يقصد بالتعجيب أو العجب، « الدهشة و اللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي، و تشير الأغراض المدنية عند ابن سينا إلى الغاية التربوية والأخلاقية والاجتماعية للشعر»[3] فهو يرى أنّ الشعر له تأثيره المباشر على السلوك الإنساني و الأخلاقي، إذ يقوم بتربية الأفراد و توجيههم إمّا بالحث على عمل بعض الأعمال أو الردع عن بعضها، و أكيد أن الحث مرتبط بالفضائل و الردع مرتبط بالرذائل، وفي كلتا الحالتين يقوم الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل و النفور من الفعل القبيح.[4]

إنّ "ابن سينا" يقدر الجانب الممتع في الشعر و في الفن عموما، ذلك أن المتعة التي تحققها المحاكاة هي التي تجذب المتلقي وتجعله يقبل على هذا الفن و يفضله على الواقع رغم بعده و اختلافه عن هذا الواقع و يضيف "ابن سينا" إلى أن المتلقي قد يستقبح شيئا موجودا في الواقع و بالمقابل يسر بتأمل صورته ، وهذا دليل واضح على التذاذ الناس بالمحاكاة و يتضح ذلك في قوله: « و الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة و المتقذر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت، و لهذا السبب صار التعليم لذيذا لا إلى

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص200.

[2] ابن سينا، فن الشعر، ص162.

[3] ينظر: ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 129.

[4] المرجع نفسه، ص 141 .

الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور، لما في التعليم من المحاكاة ، لأن التعليم تصوير ما للأمر في رقعة النفس و لهذا يكون سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها فان لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم ، بل أنهم يلتذون قريبا ما يلتذون من نفس النقش في كيفيته ووضعه و ما يجري مجراه »[1]، وهذا معناه أن المحاكاة لذيذة في حد ذاتها حتى و إن كان موضوعها قبيحا لأنها تقدم صور الواقع بشكل مختلف بعد تعديلها، من أجل ذلك استعملت المحاكاة في التعليم و بها صار التعليم لذيذا بالنسبة لمتلقي الشعر.

و"الفارابي" هو الأخر يذهب إلى أن الشعر نافع ولذيذ ، ولهذا تتحدد قيمته عنده في كونه مفيد وممتع ، ويتجلى ذلك بوضوح في قوله: « والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللّعب ، وأمور الجدّ التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى إكمال المقصودات الإنسانية وذلك هو السعادة القصوى »[2].

"الفارابي" يذكر صراحة أن الشعر يستخدم في أمور الجدّ وأمور اللّعب ونصه هذه يوضح أن الشعر نافع وممتع ، فهو نافع لأنه يسهم في الارتقاء بالإنسان من جلال التأثير في سلوكه وتوجيه أفعاله لتحقيق الغاية القصوى من وجوده وهي السعادة التي أكمل المقصودات الإنسانية،وبالمقابل يحقق غاية أخرى تقابل الأمور الجادة هي اللّعب، فالشعر عند "الفارابي" يحقق نوعين من الاستجابة لدى المتلقي وهما : التّأثير في سلوكه من أجل توجيه أفعاله والشعور باللّذة .

وإذا كان هدفه تحقيق اللّذة أصبح وسيلة لتحقيق الراحة النّفسية التي تقصد لذّاتها من أجل الالتذاذ بها وهي راحة ينشدها الإنسان وفي هذا السياق يقول "الفارابي": « كذلك هاهنا معارف أخر تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة ن قد يتشوقها الإنسان ويقتصر منها على علمها وإدراكها فقط ، وعلى اللّذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار النّاي وأخبار الأمم إنما يستعملها الإنسان ويسمعها ليتفرح بها فقط ، فإنه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الإنسان راحة ولذّة فقط وكذلك النظر إلى المحاكين وسماع الأقاويل التي يحاكى بها أيضا، وسماع الأشعار ومرور الإنسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات التي يتحدث بها ويقرؤها هي أمور إنما يستعملها المتفرح بها والمستريح إليها للالتذاذ بما يفهمه منها فقط ، وكل ما كان إدراكه لما يدركه أتقن كانت لذته أكمل ،وكل ما كان المدرك أفضل وأكمل في نفسه كان الالتذاذ بإدراكه أكمل وأتم ، فهذه أيضا معارف و ادراكات إنما لوقف منها على الإدراك فقط وعند الالتذاذ فقط بالإدراك »[3].

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 131.

[2] المرجع نفسه، ص، 137.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص، 138.

إنّ وعي الفلاسفة بالطبيعة التخييلية للشعر دفعهم كما قالت "ألفت الروبي" إلى أن يجعلوا الشعر وسيلة لتعليم الجمهور والعوام وتهذيبهم وتأديبهم وتوجيه أفعالهم والتحكم في سلوكهم، فالشّعر إذا نافع ولذيذ في الوقت نفسه وهذه حقيقة لم يختلف حولها الفلاسفة المسلمون فقد « تبيّن أنّ التخيّيل الشعري عند الفلاسفة بمعنى الاستجابة النفسية غير الواعية التي يترتب عليها سلوك المتلقي إزاء الشيء المخيّل ، إمّا أن يقتصر على التأثير الانفعالي ، فيصبح مجرد شعور باللّذة أو التعجب أو الدهشة ، وإمّا أن يصحب ذلك الشعور سلوك ما »[1] .

لقد كانت أقوال الفلاسفة المسلمون وتصوّراتهم ، والتي كانت مرتبطة بالفلسفة ومتأثرة بالثقافة اليونانية ، من أهم الأسس الثابتة التي اعتمدها من بعدهم النّقاد والبلاغيّون في تكوين أو بناء المفاهيم النظرية للشعر ومن بينهم على سبيل المثال الجرجاني والقرطاجني .

[1] المصدر نفسه، ص 125.

2_عبد القاهر الجرجاني* و البحث عن تأثير الصور ا لذهنية :

لم يكن الدرس البلاغي و النقدي بمعزل عن منهج الفلاسفة، فقد تشبثت مجموعة من دارسي البلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج، و أثاروا قضايا هي من ثمرات هذا التأثر منها: قضايا اللفظ و المعنى، الصدق و الكذب، الخبر و الإشارة، وأدخلوا التخييل في قوالب المنطق، و يتجلى هذا التأثير بصورة أوضح عند عند "حازم القرطاجني" في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وعند "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "أسرار البلاغة" حيث كان اهتمامه فيه موجه إلى الكشف عن الجانب النفسي في النص الأدبي من جهة و دور الصور البيانية من جهة أخرى، كما أن دراسة معنى المعنى عند الجرجاني «هي التي أحفزته لوضع كتاب "أسرار البلاغة" حيث درس التشبيه و التمثيل و الاستعارة، وألمح إلى أن معنى المعنى يقوم على مستويات متفاوتة في الدلالة و التأثير معا»[1].

فالفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب "أسرار البلاغة" والتي يمكن أن نعتبرها نظرية "عبد القاهر الجرجاني" في الأدب هي « أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها" فنجاح الأدب يكون بقدر نفاذه إلى عقول سامعيه و قلوبهم »[2]، و هي أيضا الفكرة الرئيسية للرسالة النفسية الذوقية، فهذا الكتاب يعتبر على حد تعبير "محمد خلف الله" « رسالة نفسيّة ذوقيّة في نواحي التأثير الأدبي»[3].

لقد حاول "الجرجاني" تأسيس نظرية متكاملة الأبعاد للاتجاه النّفسي في النقد العربي القديم بعد أن استفاد من عبارات ونصوص سالفيه التي لا تخلو من ملاحظات نفسية وتأثيرات استحسنوها، إذ تناولوا كيفية بناء القصيدة من كل جوانبها، الاستهلال، حسن التخلص بين المعاني و الأغراض...الخ.

---

* هو عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، فارسي الأصل، جرجاني الدار، ولد في جرجان وعاش فيها حتى توفي سنة479هـ، نشأ فقيرا في أسرة رقيقة الحال، كان مولعا بالعلم و النحو و الأدب فأخذ العلم عن خاله الشيخ أبي علي الفارسي، كما أخذ الأدب عن القاضي الجرجاني وقرأ كتابه" الوساطة بين المتنبي وخصومه"، كما تتلمذ أيضا على أثار الشيوخ والعلماء الكبار الذين أنجبتهم العربيّة ففي كتبه ينقل عن الجاحظ، ابن قتيبة، قدامة بن جعفر، الآمدي، القاضي الجرجاني.

وقد ترك أثارا مهمة في الشعر و الأدب و النحو و علوم القرآن، من ذلك ديوان من الشعر وكتب عدة في النحو والصرف منها: كتاب " الإيضاح في النحو"، كتاب" الجمل"، أمّا في الأدب وعلوم القرآن فكان له " إعجاز القرآن"و"دلائل الإعجاز"و" أسرار البلاغة".(ينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003م، ص 442،443.)

[1] قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه و أعلامه، ص442.

[2] سيد قطب، النقد لأدبي، أصوله و مناهجه، ص 226.

[3] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، ص 154.

وقد أجمعوا على ضرورة العناية بهذه العناصر وإعطائها حقها من الاهتمام و التأنّق حتى يظهر النص الشعري في أحسن صورة ويظهر بأحسن حلّة، وبالتالي يحدث تأثيره المناسب في المتلقي.

فالنّقاد العرب كانت لهم عناية بالأبعاد النفسية لأقسام النص الشعري التي كان لها الدور النّفسي في التّأثير في نفس المتلقي ، بحيث طالبوا الشعراء بالتزام كل شروط بناء القصيدة ، حتى تكون معبرة عن دلالات نفسية تضمن نجاحها و حسن تأثيرها في سامعيها و متلقيها.

وتعتبر دراسات "عبد القاهر الجرجاني" للنص الشعري في بنائه و نظمه وتركيبه و تذوقه وفهمه من أهم الدراسات التي لعبت دورا كبيرا و عظيما في تطور النقد والبلاغة العربية، إذ أنها كشفت عن اتجاه جديد في فهم البيان العربي و تذوقه يتمثل في البحث في منافذه في الأذهان والقلوب وطرائق تأثيره فيها [1].

وقد كان هذا الاتجاه يمثل أهم عناصر القضية الأساسية التي تناولها في كتابه "دلائل الإعجاز"و" أسرار البلاغة "، وهي التفرقة بين مستويات الكلام المعجز، و منه كذلك الكلام الأدبي والشعر خاصة.

وانطلق "الجرجاني" من النّص القرآني لتوضيح عناصر قضيته و اعتمد في ذلك على حقيقة أساسية مفادها« أنّ إعجاز الكلام كامن في النّص نفسه، وهو يعني بذلك بالدرجة الأولى النص القرآني ثم عكس ذلك على الشعر والعلم به والتفريق بين جيّده ورديئه»[2] ، والذي يهمّنا في دراسة "عبد القاهر" هو رأيه في بناء نظرية متكاملة للاتجاه النفسي وليس نظريته في نظم الكلام وصناعته فهي لا تعنينا بقدر ما يعنينا رأيه في تعليل قدرة النصوص على إحداث تأثيرات نفسية في المتلقي ودلالاتها النّفسية.

فالنظرة التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب (أسرار البلاغة) كله بطابعه، فالجرجاني « لا يفتأ يدعوك بين لحظة و أخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني) وذلك أن تقرأ الشعر، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها»[3].

يقول في كتابه " دلائل الإعجاز" « تأمّل أنك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية مما كانت وعندما ظهرت»[4] إنه يدعو المتلقي (قارئا ، سامعا) إلى تأمل حال

---

[1] سعيد حسون العنكبي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنيّة دار دجلة ،عمان ، الأردن، 2010م، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص 101.

[3] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، ص 226.

[4] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح ، محمود محمد شاكر، ص 125.

نفسه عند إنشاء أو قراءة الشعر الجيّد، يدعوه إلى تأمل ما يعتريها من الهزّة والارتياح والطرب والاستحسان ، كما يطلب منه أيضا البحث عن مصادر هذه الأحاسيس وأسبابها، وهو بهذا المنطق يضع منهجية تسمح للمتلقي أن يقيس حالات نفسية مع كلّ صورة شعرية، لأن لكل صورة شعرية حالة نفسية تختلف عن الأخرى .

فالتعويل على التأمّل الباطني أو فحص المرء نفسه يستعمله "عبد القاهر" استعمالا مرفقا في شرح نظرياته في النظم في كتابه " دلائل الإعجاز"، وهو إن كان متبعا في ذلك "القاضي الجرجاني" ، فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق وهو يبني كتابه "أسرار البلاغة" على أساس نظرية نفسانيّة واضحة[1] يُقرها في فاتحة الكتاب كما يلي:« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف و إلى ظاهر الوضع اللغويّ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، و فضل يقتدحه العقلُ من زناده»[2]، ثم يطبقها في أبواب ببلاغية مختلفة: كباب الجناس، و أبواب التشبيه و التمثيل و الاستعارة ، فهو مثلا يرجع سر تأثير التمثيل إلى علل و أسباب نفسية، فيقول:« فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جليّ، و تأتيها بصريح العبارة بعد مكنى، وأن تزد من الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء أخر هي بشأنه أعلم لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع و على حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر و الفكر في القوة والاستحكام»[3].

كذلك اهتّم "الجرجاني" بالذّوق الفني الذي أولاه أهميّة خاصة بالإضافة إلى الثقافة الفنيّة التي يجب أن يتمتّع بها المتلقي ، وهذا كما أسلفنا شرط أساسي ومهم في كلّ عمليّة تذوّق في مجال التلقي الشعريّ، فالجرجاني كان « حريصا على وضع مكانة خاصة للذوق و الطبع و الحس الفني في المتعة الأدبية»[4]لأن اكتشاف المتعة الأدبية عنده «لا يبين إلّا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النّفس في النّفس»[5].

و يقول في التفرقة بين الحقيقة و المجاز:« وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة، وذقته بالحاسّة المهيأة لمعرفة طعمه، لم تشك في أن الأمر على ما أشرت لك

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 224.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص5،6.

[3] ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله و مناهجه، ص 224.

[4] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص226.

[5] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص 283.

إليه»[1]،ويشير أيضا إلى هذا في "دلائل الإعجاز" فيقول في حسن الاستعارة و التشبيه:« وهذا موضع لا يتبين سره إلاّ من كان ملتهب الطبع حاد القريحة»[2].

إذن على المتلقي حسب نظرية التلقي النفسية عند "الجرجاني" أن يستحضر كل استعداداته النفسية « لأن الكلام حينما يعرض عليه يستدعي منه أن ينظر بقلبه ويستحضر في الجملة فهمه»[3] فانظر إليه ماذا يقول في موضع آخر : « لأنّ المزايا تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية و معان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبّه السّامع لها، وتحدث له علما بها حتى يكون مهيئا لإدراكها، و تكون فيه طبيعة قابلة لها، و يكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه و الفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة»[4].

إنّ النص الشّعري الناجح كما يرى "عبد القاهر الجرجاني" يتضمن الدلالة اللغوية بمستويها: مستوى الدلالة المعنى الظاهر، و مستوى كثيف مصدره المبدع الشاعر، فهو يمثل مستواه النّفسي في الصورة الشعريّة، ويرى أن مزية الكلام وجودته لا تتحصل من دلالة المعنى العام، بل أنّ مزيته وجودته تستمد من النظم، أو المعنى الخاص، أي الدلالة الجديدة التي يصنعها الشعر[5] و هي في نظر "الجرجاني" دلالة ذات تأثير كبير في نفس المتلقي و تكشف عن علاقة المبدع بالنص الشعري، من حيث جوانبه النفسية و الشعورية[6]، لقد فهم "الجرجاني" المعنى الشّعري أو الصورة الشعريّة فهما خاصا ووجده يؤدي وظيفة أساسية يكشف به الشّاعر عن تجربته الخاصة بدلالات تشخيصيّة تجسيميّة حسيّة، « فالمعنى أو الصورة الشعريّة الحسيّة عند عبد القاهر هو أكثر غنى وتأثيرا، لأنه خلق ذاتي للخيال الشعري»[7].

فالصورة الشعرية بمستويها المعنوي و النفسي لها أهمية كبيرة عند "الجرجاني" فهي تعني عنده جوهر الشعر،أو الشكل الجمالي الذي يقرره تأليف الكلام، فتتلاحم المعاني بالألفاظ، وتقوم بمهمة تخييلية قائمة على التصوير لأن « سبيل الكلام سبيل التصوير و الصياغة، و إن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير و الصوغ فيه»[8]، وقد أشار في عرضه

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 307.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 446.

(3) المصدر نفسه ، ص 283.

(4) المصدر نفسه ، ص 499.

(5) ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط7، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص176.

(6) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي، ص 316.

(7) سعيد حسون العنكبي، الشعر في تأويلاته النفسية و الفنية، ص 105.

(8) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 56.

لنظرية النظم و الأسلوب إلى أهمية الإثارة التي تحدثها الصورة في المتلقي و ذلك انطلاقا من قدرتها على توصيل تجربة الشاعر الخاصة، بالإضافة إلى أنها تضفي جمالا فنيا رائعا على القول الشعري لأن الكلام الشعري لا يوصف بالحسن إلا« بحسن الدلالة و تمامها فيما له كانت دلالة، ثم يترجمها في صورة هي أبهى و أزين و أنقى وأعجب و أحق بأن تستولي على هوى النفس و تنال الحظ الأوفر من ميل القلوب»[1] فتفاضل الأقوال، أو المعاني، أو الصور الشعرية عند "الجرجاني" يتوقف على مسألة « ترتيب خاص في صياغة المعاني، وهذا الترتيب يحدث أثرا ما عند قارئه أو سامعه»[2].

وقد كان "عبد القاهر الجرجاني" أكثر سابقيه قدرة على فهم علاقة التشخيص أو التجسيد في العرض الحسّي للشعر، إذ كان له فهمه الخاص لعلاقة الشعر بالعناصر الأصيلة في الفنون كالرسم، فبلاغة التشبيه و الاستعارة و التمثيل عنده ترتبط « بقدرتها على التصوير و التجسيم أو التقديم الحسي للمعنى»[3]، ولذلك كان فيما يتصل بالتشبيه أميل إلى أن يعدّ« القسم الذي يؤخذ فيه الشبه من الأشياء المحسوسة المشاهدة و المدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة بمثابة الأصل و ما عداه فروع »[4]، أمّا الاستعارة فإنه يقول عن أهميتها و قيمتها الفنية« فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، و الأعجم فصيحا و الأجسام الخُرس مُبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة(...) إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون»[5]، أمّا التمثيل فإنه يفعل نفس الشيء فيقول« وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين،حتى يختصر بعد ما بين المشرق و المغرب، و يجمع ما بين المشئم و المعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالوهام شبها في الأشخاص المماثلة، و الأشباح القائمة و ينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة و الموت مجموعين، و الماء و النار مجتمعين»[6] وهذا بالإضافة إلى الأثر النفسي الذي يخلفه في نفس المتلقي يقول "الجرجاني"« واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت باختصار في معرضه، كساها أبهة، و ضاعف قواها في تحريك النفوس إليها و استثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة و كلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 92.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 3.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 276.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 61،62.

[5] المصدر نفسه، ص 43.

[6] المصدر نفسه، ص 147،148.

وشغفا»[1] ، إذن قيمة وأهمية الصورة البيانية عند الجرجاني لا تقتصر فقط على توضيح المعنى وإبرازه في صورة حسية، بل تتعدى ذلك إلى تشخيص و تجسيد المعنى وإضفاء بعض الصفات الإنسانية عليه.

إنّ عناية "عبد القاهر الجرجاني" بالعناصر الأصيلة في الشعر أو بمكوناته الفنية والجمالية، وبنواحي تأثيرها في النفوس جعلته يدرك علاقة التشابه الموجودة بين الشعر و بقية الفنون في إحداث التأثيرات المناسبة في المتلقي، فتركيز "عبد القاهر" على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسّي للمعنى في التصوير الشّعري_كما قال "جابر عصفور"_ جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام،«على أساس أن الاحتفال و الصنعة في التصويرات و التخييلات الشعرية، تفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذّاق من الرّسامين أو المصّورين»[2]، فالّرسام الحاذق الذي يعجب المتلقي المشاهد بتصاويره، إنّما يدخل الإعجاب والسرور في نفسه من مشاهدة « حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور و يشكله من البدع و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب و المبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»[3]،فالرسم والشعر قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها« لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة و طريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس»[4]، إنّ "الجرجاني" تعامل مع مفهوم الصورة الشعريّة أو المعنى المشخص من خلال فهمه لطبيعة التقديم الفني و التصويري لكل من الشّعر و الرّسم و الفنون الأخرى، فهذه الفنون تتماثل في القدرة على التّأثير النّفسي في المتلقي الذي يشاهد و يدرك الصور المنتجة في الشّعر، فالشاعر بواسطة الأشكال البلاغية المعروفة، كالتشبيه، والتمثيل، والاستعارة يُحدث تأثيرا خاصا في نفوس متلقيه، شأنه في ذلك شأن الرّسام الذي يحدث من خلال طريقته الحسيّة في التقديم وتأنقه في الصياغة التصويرية تأثيرا نفسيا خاصا في المتلقي.

إنّ الصورة الشعريّة خصّيصة إبداعية فنية ونفسية بواسطتها ينقل الشاعر تجربته إلى المتلقي، وذلك من خلال إيحاءات التشكيل اللغوي لعناصر الصورة و دلالاته، وكذلك من خلال طبيعتها في التقديم الحسّي، و تشخيص المعاني المجردة أو تجسيمها حتى تكون أقدر على نقل إحساس التجربة، وتوضيح المعنى عند المتلقي.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 129.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 278.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 317.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص281.

وينبهنا أيضا "الجرجاني" من جهة أخرى إلى عملية مهمة لها دور كبير في إحداث الاستجابة النفسية لدى المتلقي ، وهي عملية التذكّر فالتذّكر له دور مهم في عمليتي الإبداع والتلقي، إذ يكتشف المتلقي أن الدلالات الخفيّة في الصورة الشّعرية تُذكّره بحالات من تجاربه الماضية، ولا تنجلي تلك الدلالات حسب "الجرجاني" إلا« بعد التأنّق في استحضار الصور وتذّكرها وعرض بعضها على بعض و التقاط النُّكتة المقصودة منها»[1].

وبعملية التّذكر تبدأ المرحلة الثانية من إدراك النصوص عند "الجرجاني" لأنه يميّز بين نوعين من طرق إدراك النصوص أحدهما يقوم على إدراكها جملة والأخر إدراكها تفصيلا يقول:«فالجمل أبدا هي التي تسبق إلى الأذهان، وتقع في الخاطر أولا، ونجد التفاصيل مغمورة فيها بينها وتراها لا تحضر إلاّ بعد إعمال للروية واستعانة بالتذكر»[2].

فالجرجاني يرى أنّ القراءة النقدية تمر بمرحلتين متلازمتين، تتمثل الأولى في لحظة التلقي الإجمالي، إذ يترك النص الشعري تأثيره الجمالي في المتلقي الذي يستشعر هذه الجمالية من اللّحظة الأولى بذوقه وحسّه وطبعه ورويته، أما الثانية فتكون مع عملية الاسترجاع أو التذّكر إذ يتم عرض النص على نفس المتلقي، وما يقتضيه ذلك من البحث في مواطن الخلق الإبداعي،ومن ثمّة يتم عرض تفاصيل وأجزاء النص بصوره الشعرية وإيحاءاته الأخرى. فالقراءة الانطباعية الأولية التي تأتي في إجمال، هي قراءة لا يمكن الاستغناء عنها لأنها ضرورية للفهم أو التأويل، الذي هو نتيجة حتمية لابد منها في القراءة النقدية، "فالجرجاني" يعطي أهمية للقراءة الإجمالية الأولى، كما يعطي أهمية خاصة للقراءة النقدية، التي تولي عناية لأثر الانطباعات السابقة، التي تثيرها إحساسات التجربة الجديدة [3].

فالتذكر إذن حسب "الجرجاني" له تأثيرات نفسية على المتلقي ، ونجاح الشاعر عنده يكون في قدرته على إثارة الانطباعات القديمة ، إذ أنّ حسن الكلام في رأيه، أو جودته ليس مقصورا على اللّفظ « بل يتعدى إلى ما يُناجي فيه العقلُ والنّفس»[4].

إنّ "عبد القاهر الجرجاني" يميل إلى عرض مستويين من الوظائف تؤديها الصورة الشعرية: الأول ينقل مستوى الجانب النفسي منها، كونها تذكرا واعيا لمدرك حسي سابق، كله أو بعضه، يستحضر في التكوين الجديد للصورة الشعرية، و تثير عدة دلالات تتجمع في لحظة التلقي، فتكون أكثر عونا على كشف التجربة الشعرية. وهذا الفهم لمستوى الصورة في هذا الجانب يتطابق مع مفهوم الصورة الشعرية في علم النفس الحديث الذي عده التذكر الواعي لمدرك حسّي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص153.

[2] المصدر نفسه ، ص 147.

[3] ينظر ، سعيد حسون العنبكي ، الشعر الجاهلي ، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ص 125.

[4] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص6.

سابق أي استرجاع صورة منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه بعد أن يبتعد عنه و يزول أثره المباشر على الحواس و لكنه يعود إلى الظهور بأحد أشكال التداعي الوعي و اللاوعي و الارتباط والتركيب والتفكك و الاختزان، أمّا المستوى الثاني، فهو يلتقي مع فهم "عبد القاهر الجرجاني" للعناصر الأصيلة في الفن، كون الصورة الشعرية تعبير عن تجربة حسية نقلت بإحدى أدوات الحواس كما هو موجود في التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة تثير صدق الإحساس الأصلي وحيويته والذي عمّقه ودلّ عليه المستوى النفسي الّذي استمده منها المبدع والمتلقي في لحظتي الإبداع والتلقي. فالصورة الشعرية "عند الجرجاني" ما هي إلا طريق للتأمّل يمارسه المتلقي على نحو تجريدي يعرض فيه نفسه، ويكشف عن علاقتها بتجربة الشاعر كلّها من خلال ما تحدثه فيه تلك التجربة من ذكريات يحرص الشاعر على إثارتها في إطار أفق واسع من الارتباطات النّفسية والشعورية ، يستنبطها المتلقي بعد أن مزجت مزجا بالصورة الشعريّة[1].

فالجرجاني في اتجاهه النّفسي يستخدم الصورة الشعرية كأساس مهم في استحضار التجربة الشعرية للشاعر، أو في كيفية نقلها إلى المتلقي وتأثيرها فيه « فهو يدعو المتلقي إلى إخضاع مكوّنات الصّورة الشعريّة، أو عناصر تشكيلها إلى عملية تجريد واستقصاء واسعين ، لكي يستنتج من خلالها العلاقات الخفية أو الترابطات التي ينشئها الشاعر بين تلك العناصر»[2]. فالجرجاني يُخضع عناصر الصورة الشعريّة و خاصة المستعار إلى عملية تجريد تمتد إلى كيفية تأويل الإحساس بالشكل أو في انتزاع الدلالات التي تثيرها مقتضيات التشبيه أو الاستعارة،هذا بالإضافة إلى نظرته المتميّزة لدلالات الاستعارات أو التشبيهات العقلية وكيفية تذوق الصور الذهنية بعد إخضاعها لعملية تأويل وتجريد حتى يتم كشف وجه الشبه ، أو كون هذه الأصناف من الصوّر أكثر تأثيرا في نفس المتلقي لما يصحبها من عمليات تذكر وإحالات يجريها المتلقي لفهم الصورة وتأويلها [3].

وهو يرى أنّ " التّشخيص والتجسيم في رسم الصورة يخلق في المتلقي حالة من الارتياح والاستحسان، لأن المشاهدة تفعل فعلها في تحريك النّفس، وما يجب منها من تمكين المعنى في القلب إذا كان مستفاده من العيان ومتصرفة حيث تنصرف العينان لإستيثاق تجربة الشاعر»[4]، أمّا إذا كان الشعر خاليا من التصوير والتجسيم فيصبح «حديثا ساذجا وخبرا غفلا»[5]، فلا تحدث تلك الهزّة، و ذلك الاستيثاق، وبالتالي لا يكون هناك التأثير المرغوب في نفس المتلقي الذي يدعوه

---

[1] ينظر: سعيد حسون العنكبي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية، ص127، 128.

[2] ينظر، عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ص 48 .

[3] المصدر نفسه ، ص 83، 88.

[4] المصدر نفسه، ص 113 .

[5] المصدر نفسه، ص 115.

"عبدالقاهر" إلى إخضاع الصورة الشعرية إلى وقفات طويلة من التأمل لكشف الترابطات بين عناصرها وخاصة الصوّر ذات الجودة العالية ، التي تكشف عمّا سماه النيل البعيد الذي يفتح بابا أخر من الظرف و اللطف في التصوير الشعري[1]، فالنفوس كلّما وجدت تباعدا بين عناصر الصورة كلما كانت أكثر تعجبا بها « وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[2].

ففهم التجربة الشعريّة التي تعبر عنها الصورة الشعريّة لا يمكن أن تتم عند المتلقي، إلا بعد قيامه أو ممارسته لعمليات نقدية، يبدأها بالتأنق في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض و تجريدها من سائر ما يتصل بها[3]، أو في التفريق بين طريقة المعرفة عن طريق الجملة أو عن طريق التفصيل[4]، فالنظر في الجملة يكون أسبق إلى النفوس من التفصيل خاصة في المشاهدة، لأنها أبدا هي التي تسبق إلى الأوهام و تقع في الخاطر، وتجد التفاصيل مغمورة إلا بعد إعمال الروية و التذكر[5]، ولهذا حرص "الجرجاني" على انتقاد الشعر الخالي من التصويرية، فالشعر القائم على المعاني الصريحة و الذي يقوم على العرض المنطقي و العلمي« ليس للشعر في جوهره وأداته نصيب وإنّما له ما يلبسه من الفظ و يكسوه من العبارة»[6]، إذن التصويرية عند الجرجاني هي صفة الشعر الأساسية التي تكشف عن ذاتيته(الشعر)، فهو يرى أن الخصيصة التصويريّة للشعر تفعل فعلا شبيها لفعل التصاوير في نفس الناظر إليها إذ انها« تعجب و تخلب و تروق و تؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها طرب من الفتنة لا ينكر مكانه، و لا يخفى شأنه»[7]، و الشعر يكتسب حقيقته الذاتية من خلال « ما يصنعه من الصور و يشكله من البدع و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق(...) و المعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»[8]

وقد قسم الجرجاني المعنى إلى مستويين :

_ مستوى يتألف من الألفاظ اللّغوية

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 116.

[2] المصدر نفسه ، ص 116 .

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 140.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 140.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 147.

[6] المصدر نفسه، ص 244.

[7] المصدر نفسه، ص 317.

[8] المصدر نفسه، ص 317.

_ ومستوى يتألف من الدلالات المعنوية: و هي التي تنبع من الاستعارة والكناية والمجاز والإشارة، وهذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يتصوّر ذهنيا صورا مختلفة عن الدلالات اللّغوية الأولية للكلام فالمجازات والاستعارات ودلالاتها المختلفة هي التي تستدعي خيال المتلقي وهي التي تثير أحاسيسه ومشاعره وهنا يكمن التأثير الجمالي والمتعة الفنية .

فالمعنى إذن ينقسم على ضربين « ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1].

إذن ينقسم المعنى إلى: ضرب يعني الحقيقة وضرب أخر يتجاوز الدلالة اللّغوية إلى معنى أخر، المعنى الانفعالي المتكوّن من الكناية والصورة والتمثيل، وهذا المعنى هو الذي يجذب المتلقي ويشغل تفكيره.

وهو يؤكد على ذلك في أكثر من موضع، حتى أن هذه الفكرة وجهت اهتماماته إلى ابعد الحدود فانظر إليه ماذا يقول مرة أخرى « وإذا قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى ، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2].

يتبين لنا ممّا سبق أن المعاني الثواني التي تأتي من الاستعارة والكناية والتشبيه تتفرع عن المعاني الأولى التي تشكّل المادة اللغوية فهي تمثل اللّباس والكسوة الخارجية للمعاني الثواني ويوضح ذلك بقوله:« فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض و الوشي و الحلي أشباه ذلك والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني هي التي تكسي المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلي»[3].

فمع قضية المعنى ومعنى المعنى لدى "الجرجاني" يتجسد موضوع الدلالة بمستوييها الأوّل والثاني، فالدلالة الأولى في الكلام يصل إليها المتلقي من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعاني النحو فقط، وأما الدلالة الثانية في الكلام فهي أكثر تعقيدا وتركيبا من الأولى إذ يصل إليها المتلقي من خلال الكلام وإيماءاته لا من خلال ظاهر الكلام ، حيث يتشكل المعنى الثاني من المجاز فمن خلاله تتفاوت الدلالات والصياغة والصوّر ، وتتعدد الاحتمالات المختلفة

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 203 .

[2] المصدر نفسه ص 203 .

[3] المصدر نفسه ، ص 203، 204

وتصبح المعاني المتولدة هنا في إطار التأويل والتفسير والتوقع والربط بين الدلالات هي التي تنجم عن الصورة المجازية [1].

فالشاعر من خلال قضية معنى المعنى التي أشار إليها "الجرجاني" يستطيع أن ينتقل من دلالات الألفاظ اللّغوية إلى المراد الذي يريده أو يقصده عن طريق الوسائل المجازية لنقل المعنى،لأن الشاعر الحاذق والذكي لا يقدم المعنى الذي يريد إلى المتلقي على طبق من ذهب بل عليه أن يجعل هذا المتلقي يتمعن في نصه ، يطيل التأمل فيه ويجتهد في فك رموزه.

إنّ قضية معنى المعنى تجمع بين الأصالة والمعاصرة، و كانت محل اهتمام النقد العربي القديم و كذلك النقد المعاصر، حيث كان ومازال التركيز في دراسة النص الأدبي يدور حول المعنى الذي لا يظهر مباشرة « فمعنى المعنى هو الطاقة الكامنة التي لا تنتهي، حيث تتفرع وتتولد المعاني الجديدة كلما أعاد القارئ دراسة المعاني الأولية في النص الأدبي وتحليلها، والكشف عن مكنوناتها»[2].

وهنا تكمن اللّذة والمتعة الحسيّة والذهنية والفكرية اتجاه خبايا وأسرار العمل الإبداعي عامة والشعر خاصة غير المتوقعة في صوره وجمالياته الفنية، لأن المتلقي يعمل عقله وفكره وذاكرته من أجل فك رموز النّص وكشف أسراره وتفسير دلالاته وبالتالي يصل بعد جهد فكري إلى جوهر النص وفي هذا يكون التواصل والألفة بين النص وقارئه الذي يجد فيه المتعة واللّذة الحسيّة والذهنيّة وهذا هو هدف المبدع وغايته وسر النص الإبداعي .

ومعنى المعنى هو وسيلة من الوسائل التي يجب أن يستعملها الشاعر ويستغلّها في لفت انتباه المتلقي في استفزاز عقله ومشاعره ، لأن معنى المعنى عند "الجرجاني" هو المستوى الفني الذي يقع فيه الغموض الذي يعتبر كما أسلفنا ركيزة أساسية للعمل الإبداعي وهو جوهر الشّعر وأساسه وقد بيّن الجرجاني أهمية الغموض وعناصره ، وفرق بين الغموض والتعقيد السلبي الناشئ عن الضعف والركاكة وسوء الفهم.

فالغموض عنده هو الذي يثير الدّهشة والاستفزاز للمتلقي، ويجعل من النّص نصا إبداعيا، وهذا لا يعني أنّ "الجرجاني" يعارض الوضوح شريطة أن لا يتميّز هذا الوضوح بالسطحية والركاكة والضعف الذي يفقد النص الإبداعي جوهره وإثارته ، لأن النص الإبداعي الأصيل هو الذي تتعدد فيه وجوه التأويل، ويستفز المتلقي إلى بذل الجهد في التفكير والمتابعة.

ويكمن الغموض عند "الجرجاني" في المستوى الفني للقصيدة المتمثل في ضروب البلاغة المختلفة: الكناية ، المجاز، الاستعارة، والتشبيه ثم في الصورة والصيّاغة والتأليف « قد أجـــمع

---

[1] ينظر: محمود درابسة، التلقي و الإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص140،141.

[2] المرجع نفسه، ص146،147.

الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا وأنّ المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة»[1]، ومما يؤكد عليه الجرجاني ضرورة اهتمام المبدع بغرابة التشبيه لأنه هو المقياس الفني في التشبيه الجميل، كما يلح أيضا على ضرورة اتصال التشبيه بالحركة لأن سحر التشبيه يزداد إذا جاء في الهيئات التي تقع عليها الحركات يقول:« اعلم أن مما يزداد به التشبيه دقة و سحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات»[2].

فالشاعر عليه أن يكون متمكنا من علم البلاغة لأن ضروب البلاغة هي التي تجعل النّص حسب "الجرجاني"، نصا إبداعيا يتطلب من متلقيه إعمال الفكر وطول التدبر من أجل فهمه ومعرفة ضلاله إيحاءاته، يقول "الجرجاني":« واعلم أن ذلك الأوّل وهو المشترك العامي، والظاهر الجلي والذي قلت أن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنّما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة وساذجا لم يعمل فيه نقش، فأمّا إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية، والتعريض والرمز، والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل »[3] ، فالمبدع من خلال نصه ينقل القارئ من منطقة العقل وتتبع الفكرة إلى منطقة الحس والشعور بالنشوة واللّذة النفسية العارمة.

يضيف "الجرجاني":« ومن المركوز في الطّبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النّفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الضمأ، وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه ، وتقدم المطالبة من النّفس به فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية، وتعمد ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله»[4].

إنّ الغموض بأشكاله المختلفة من تعمية وتعقيد وغرابة يدفع المتلقي إلى دائرة التأويل وإدراك الفكرة التي تضمنها النّص الإبداعي وهذا ما يثير اللّذة النفسية والعقلية لديه.

وقد ربط "الجرجاني" النّص الإبداعي بالمتلقي مبينا دور النص المثقل بالدلالات المجازية في شدّ المتلقي واستفزازه من خلال علاقة الحوار والمشاركة بين النص والمتلقي، فالغموض يوقع

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ص 70 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 157.

[3] المصدر نفسه، ص295،296 .

[4] المصدر نفسه ، ص، 118 .

المتلقي في دائرة التّأويل والتعبير ويصبح مشاركا فاعلا في خلق النص وإعادة إنتاجه مما يفرض حالة من الإرهاق الفكري والنفسي على المتلقي[1].

والمتلقي الذي يجد صعوبة في فك رموز وألغاز النص الغامض المتعدد الاحتمالات والتّأويلات والتفسيرات تصيبه حالة من القلق والتوتر تجعله يعاني نوعا ما من جهة ومن جهة أخرى تجعله أكثر تحفزا واجتهادا، لكن الأكيد والمضمون هو أن المعاناة وهذا القلق والتوتر في النهاية سيكلّل بالمتعة واللّذة النفسية والفكرية وذلك بطبيعة الحال بعد الوصول إلى جوهر النص.

يوضح "الجرجاني" ذلك بقوله:« هذا_ وإن توقّفت في حاجتك أيها السّامع للمعنى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أدّاه إليك ، ونشر برّه لديك ، قد تحمل فيه المشقّة الشديدة، وقطع إليه المشقة البعيدة، وانّه لم يصل إلى درّه حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع و الاعتياص، ومعلوم أن الشيء إذا علم أنّه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه، وإذا عثرت بالهوينا على كنز من الذهب لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملة أنه الذي كد الطالب وحمّل المتاعب، حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجودة تتحكم عليك»[2].

ممّا سبق يتبين لنا أن "الجرجاني" قد أولى الغموض أهمية كبيرة وعدّه أساس الشّعر وجوهره، وكما أسلفنا الذكر يكمن هذا الغموض عنده في المعنى الثاني أو المستوى الفني للعمل الإبداعي المتمثل في ضرورة البلاغة وقد عبر عنه "الجرجاني" (أي الغموض) بتسميات أخرى دالة عليه مثل التوسع ، الغرابة ومعنى المعنى ، فقضية معنى المعنى عند "الجرجاني" تعني الارتقاء بالنص إلى بعده الجمالي بالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بألوانه المختلفة، وفي هذا ربط للأثر الفني والحالة الغريبة التي تعتري المتلقي بعنصر المفاجأة، وهي أن يرد في الكلام ما لم يكن المتلقي يتوقع وروده لعدم تضمن السياق ما يهيئ له، فتحدث المفاجأة بسبب الخروج عن منطق الاحتمالات، و عن المفاجأة تحدث اللذة.

وقد توسع العلماء في تحليل العلاقة بينهما، و رأوا أنّ بروز الشيء من غير معدنه و من الجهة التي لا يتوقع بروزه منها، إذ ينقل النّفس مما ألفت إلى ما لم تألف، يحرك في السّامع قواه المدركة و المتخيلة، و يدفعه إلى الفهم و الاستكشاف، و على قدر الجهد الذي يبذله لإدراكه ما لم يكن في البدء مدركا تكون اللذة، لأنها إحساس شديد الارتباط بالمقارعة والمجاهدة و التحصيل ولهذا السبب اشترط "عبد القاهر الجرجاني" و غيره من البلاغيين و النقاد في حسن التّشبيه أن

---

[1] ينظر: محمود درابسة ، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 187، 188.

[2] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص145.

يكون الوجه نادرا لطيفا ينقل النفس من شيء تعلمه بالبديهة وفرط التعود إلى شيء لا تعلمه إلا بالفكر اللطيفة و التأمل، وبناءا على هذا أيضا حددوا قيمة بعض الأساليب كالجناس مثلا، فإنك ترى المتكلم[1] على ما يقول "عبد القاهر" « قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة و قد أعطاها، و يوهمك كأنه لم يزدك و قد أحسن الزيادة ووفاها»[2].

وهذه المرحلة هي نفسها التي توصل إليها "القرطاجني" فيما بعد مستفيدا من "الجرجاني" وممن سبقه من الفلاسفة المسلمين خاصة "ابن سينا"، حيث تعني مرحلة معنى المعنى عند القرطاجني أدوات التصوير والتخييل، ففكرة التخييل عند "القرطاجني" « تعدّ المكان والمهاد الذي تنصهر في بوتقته قضية المعنى ومعنى المعنى»[3] .

إنّ "عبد القاهر الجرجاني" صاحب نظرية في النقد الأدبي، يستحق بها أن يأخذ مكانة في تاريخ هذه الدراسات و رجالها المحققين ، و أنّ هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي و ذوقي واضح وهي بهذا الطابع تمثل اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة في الفن و بنواحي تأثيره في النفوس، فهذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح و إنها جديرة بالالتفات و النقد من دارسي البيان العربي الحديث ، و إنها تصلح أن تكون أساسا لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع و أدق، تسير في المنهج التجريبي التحليلي والذوق العلمي الذي ابتدأه "عبد القاهر"، و تنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الأدبية وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس و تعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة، وبما وصلت إليه من الفروع الإنسانية المختلفة التي تمتُّ إلى الأدب و الفن بأوثق الصلات.

---

[1] ينظر: حمّادي صمّو، التفكير البلاغي عند العرب أسسه و تطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية السلسلة6، م 21، تونس 1981م، ص 619.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص5

[3] محمود درابسة، التلقي و الإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 145.

3- حـــازم القرطاجني* والتخيّيل :

لقد وضع "حازم القرطاجني" القواعد و الأصول التي تضبط قضية التلقي لأنها تُشكل محورا أساسيا من محاور الإبداع، و لذلك فقد ركز على المحاكاة و التخييل و علاقتهما المباشرة بالمتلقي الذي استطاع أن يجعله محور العملية الإبداعيّة، بعد أن كان الاهتمام في بدايات النقد الأدبي عند النقاد العرب القدماء مُنصبًا على المبدع أكثر من غيره، وقد تجلى الاهتمام بالمتلقي عند "القرطاجني" من خلال ربط كل عناصر الإبداع به، فهو قد فهم الشعر عن طريق آخر مغاير للطريق الذي فهم به النقاد من قبله، إذ كان معنيًا بتحديد ماهية الأقاويل الشعريّة، ووظيفتها النفسيّة، إلى جانب عنايته بتكوين القصيدة العربية في ائتلاف صياغتها و بنائها الفني، أو في علاقة الصورة الشعريّة بالتّأثير النّفسي في المتلقي، "فالقرطاجني" نظر إلى الشعر كما أسلفنا في علاقته بالعناصر الأساسية للعملية الإبداعيّة، ففي تعريفه للشعر أشار إلى الأثر الحاصل في النّفس الذي يُخلفه الشعر، وهو يرى أن تحقيق هذا الأثر لا يكمن فقط في عناصر الشعر الشكليّة المتمثلة في الوزن والقافية، بل أضاف أيضا التخيّل، التخيّيل والمحاكاة ، فالمُتأمل في تعريفات حازم للشعر يتخلص هذه الإضافة التي لا نجدها في تعريفـــات سابقيه التي ركزت على الوزن والقافية ، ويتبيّن له أن هذه العناصر الثلاثـــة (التخيّل، التخيّيل، المحاكاة) هي التي يتقوّم بها

---

* هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاري، المكنى بالقرطاجني نسبة إلى قرطاجنة الأندلس التي ولد فيها عام 608 هـ الموافق ل 1211م، في أسرة تتوفر فيها عناصر و دواعي العلم والثقافة إذ كان أبوه يعمل قاضيا فتلقى عنه نصيبا من الفقه و الأدب و حفظ القرآن الكريم، و كان يعكف على حلقات العلم جادا في التحصيل منذ باكورة شبابه، فقد عاش حياته الخاصة في محيط العلم و الدرس، فتلقى الفقه على مذهب الإمامين مالك و الشافعي، والنحو على مذهب البصريين، و استزاد من علوم العربية و أدبها وأخبارها وقد كان من رجال العلم القلائل الذين حظوا بتقدير الجميع من أساتذة و تلامذة و زملاء و حكام تقلب على دولهم سواء في الأندلس أو المغرب أو تونس، و ذلك أنه عرف معالم طريقه منذ البداية ، و حدد رسالته في الحياة ورغم انتشار الفتن و الدسائس في عصره إلا أنه كان يجنب نفسه شر غوائل الدهر فلم يكن يلتفت كثيرا أو يهتم بما يجري حوله، و ثقافته كانت متنوعة فقد ألمّ بجميع الثقافات المتاحة لعصره من إسلامية و عربية، و قد كانت خاتمة حياته في تونس عام 684هـ.

مؤلفاته:

_ المقصورة و هي من أشهر المصنفات الأدبية لحازم.

_ كتاب في القوافي وقد شرحه تلميذه ابن رشيد واسم الشرح" وصل القوادم بالخوافي في شرح كتاب القوافي".

_ كتاب التجنيس و شرحه ابن رشيد.

_ كتاب "منهاج البلغاء و سراج الأدباء" و حققه الحبيب ابن الخوجة.

(ينظر: عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م، ص 14،13)

الشعر في نظر "حازم"، فهذه المصطلحات تمثل دعامة أساسية في تعريفات "حازم" ، إذ أن لها علاقة بالعملية الإبداعيّة وفعل التلقي الذي شكّل هاجسا أرّق "حازما" ، فحاول أن يعيد الاعتبار للتلقي أو المتلقي وجعله أساسا في العملية الإبداعيّة والنقدية.

فيمكن للشعر أن يقترن بالمحاكاة والتخيّل والتخييّل، فهذه المصطلحات « لا تتناقض فيما بينها لأن كل منهما يتناول العمل الشعري من إحدى زواياه، فيصبح تخيّلا من زاوية المبدع،ومحاكاة من زاوية علاقة العمل الأدبي بالواقع ، وتخيّيلا من زاوية التلقي»[1].

فهذه المصطلحات كما قال "جابر عصفور" تترابط وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني، فهي مجرّد مسميّات لزوايا متعددة ننظر من خلالها إلى جوهر الشعر فالشعر قد يُعرف بأي مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة، فيصبح محاكاة أو تخيّلا أو تخيّيلا دون أن تتناقض التعريفات.

ونحن سنركز على التخيّيل من زاوية القوّة النفسيّة التي تتلقاه، فحازم تأثر بنظرية "ابن سينا" في جعله مقاصد التخييل الشعريّ العمل على تحريك النفس بالبسط و القبض، إذ يرى أن انفعال المتلقي يكون بسبب حسن التخيّيل الذي يعدّ حسبه جوهر الشعر، والتخيّيل عنده هو « أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء أخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط و الانقباض»[2]، إن هذا التعريف يشير إلى فهم جيد لنظرية التخييل الشعري عند "ابن سينا".

و يقسم "حازم القرطاجني" التخيّيل في الشعر قسمين: تخييل ضروري وآخر ليس بضروري، فأمّا الضروري فهو تخييل المعنى من جهة اللفظ، و يعني به الوقوع على المعنى الملائم المستوفى لشروط التخييل من حيث الغرض و الدلالة و التحسين و القبيح و توافر شروط الصدق أو الكذب، أمّا التخييل الذي ليس بضروري فهو تخاييل اللفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم، وهذا لا يعني أن القرطاجني أهمل هذا النوع من التخييل بل إنه يراه مستحبا إذ لا يستغني عنه التخييل الضروري في أداء وظيفته و في هذا السياق يقول: « تخييّل ضروري، وتخيّيل ليس بضروري، ولكنّه أكيد أو مستحب لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد به من إنهاض النّفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه»[3].

---

(1) ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 15 .

(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ص 89 .

ويبيّن لنا التخاييل الضرورية والأكيدة والمستحبة بقوله:« والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللّفظ في نفسه، وتخييل الأسلوب وتخييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخيّيل الأسلوب»[1]. فحازم لم ينظر إلى هذه التخاييل الواقعة في الشّعر نظرة واحدة، إذ نجده يميز بين التخييل الأول و التخاييل الثواني، يقول:« و ينقسم التخييل بالنظر إلى متعلّقاته قسمين: تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأوّل يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشيّة في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها»[2]، إنّ التخييل الأوّل لا يرقى إلى التخييلات الثواني لأنه شتّان بين تخطيط الصور وتشكيلها و مشهد الصور و التوشية في الأثواب.

وقد بيّن لنا "حازم" أثر التخاييل الثواني في النفس ، يقول:« و قد ذكرت في تأليف الألفاظ واقترانات المعاني، وأذكر بعد هذا _إنشاء الله_في الهيآت النظميّة و ضمّ بعض الأبيات والفصول إلى بعض و في نسق أجزاء الجهات في أسلاك الأساليب ممّا يستحسن من ضروب الصيغ والهيآت المستحسنة في جميع ذلك»[3] ثم يقول:« و تلك الصيغ و الهيآت هي التخاييل الثواني وللنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام و ابتهاج لأنّ تلك الصيغ تنميقات الكلام و تزيينات له، فهي تجرى من الأسماع مجرى الوشي في البرود و التفصيل في العقود من الأبصار»[4].

من خلال هذا النص يتبين لنا أنّ التخاييل الثواني أكثر إثارة لنفس المتلقي، لأنها مصدر التشاكل الحاصل في القول، والابتهاج الذي تحسّه النّفس بفعل تنميق الكلام و تزيينه، ممّا يجلب الأبصار و الأسماع و يؤثر فيهما، و ذلك يؤدي إلى تحقيق انفعال السّامع الرائي من غير روية فتكون النتيجة إمّا الهرب من الأمر أو طلبه. وإنّ جمال الصياغة المدركة في التخاييل الثواني محققة لجمال الشّعر وحقيقته، لذا يقول:« وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني»[5].

وقد أشار "حازم" في تعريفه للتخيّيل إلى وظيفته التي تكمن في إنهاض النّفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، وقد« أفاض حقا في الكلام على العلاقة بين التخييل و الفعل على نحو يوحي بأنه يرى بينهما ارتباطا وثيقا فغاية الشعر إذن تتجلى فيما يخلفه من أثر في النّفس إزّاء فعل معين رغبة فيه، أو رغبة عنه، و هكذا فالتخييل وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وطبعا فليس

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص89 .

[2] المصدر نفسه، ص 93.

[3] المصدر نفسه، ص 93.

[4] المصدر نفسه ، ص 93.

[5] المصدر نفسه، ص 84.

من الضرورة أن يكون الفعل ذاته مطابقا للحقيقة»[1]، و لذا بيّن لنا طرق وقوع التخيّيل في النّفس،حيث يقول :« وطرق وقوع التخيّيل في النّفس : إمّا أن تكون بأن يتصوّر في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة أو بأن يحاكى لها معنى بقول تخيّله لها،وهذا الذي نتكلم فيه (...) أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيّل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة »[2].

فالقول الشعريّ عند "حازم القرطاجني" يعتمد « أساسا على مفهوم التخيّيل باعتباره العملية التي يُحدث بها الشعر أثاره في المتلقي، وبدون التخيّيل يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء، ولذلك نجد حازما يلّح على التخيّيل كل الإلحاح، متابعا في ذلك الأصول التي بدأت بالفارابي وامتدت عبر ابن سينا» [3].

فحازم دائم التأكيد على« أنّ المُعتبر في حقيقة الشّعر إنما هو التخيّيل والمحاكاة»[4] وأنّ الشعر « ليس يعدّ شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل»[5]، لأنّ الأقاويل الشعريّة« تقع تارة صادقة و تارة كاذبة، إذ ما تتقوم به الصناعة الشعريّة وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفين، فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أنّ مقدماته تكون صادقة و تكون كاذبة»[6]، وقد نبّه "القرطاجني" منذ البداية إلى « أنّ قوام الشعر ليس الصدق أو الكذب، وإنّما التخيّيل (...) ولا ريب أنّ هذه النظرة النافذة تنأى بالشعر عن مشكلة الكذب التي تناقض طبيعته، وترجع به إلى مشكلة التخيّيل التي هي جوهر الشّعر حقا لأن الشاعر قد يكون صادقا في تخيّيل ما هو كاذب، ويبقى شاعرا مادام مخيّلا»[7].

فالملتقي يستقبل لفظ الشاعر المخيّل بواسطة الخيال فتقوم فيه صورة أو صوّر ينفعل لتخيّلها كون التخيّيل عملية إيهام موّجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المخيّلة التي تنطوي عليها القصيدة (...) وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصوّر المخيّلة فيتم الرّبط على مستوى اللاوعي من المتلقي، بين الخبرات المختزنة والصوّر المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم

---

(1) عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص241،242.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89، 90.

(3) ينظر ، جابر عصفور ، مفهوم الشعر، 200، 201 .

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 21.

(5) المصدر نفسه، ص 63 .

(6) المصدر نفسه، ص 63.

(7) عصام قصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم للطباعة والنشر، سوريا،1980م، ص 201.

الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي مادام التخيّيل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النّفس، فتنبسط عن أمر من الأمور، أو تنقبض عنه من غير رويّة وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي [1].

بحيث يصبح التخيّيل « استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعلقة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدّخل منه، إلا أنّ هذه الاستجابة النفسانيّة غير المتروي فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفة عامة وذلك لأن أفعال الإنسان كثيرا ما تتبع تخيّلاته أكثر من علمه (...) من هنا يُحدث الشّعر تأثيره في المتلقي باعتباره أقاويل مخيّلة»[2]. فالأقاويل الشعرية المخيّلة هي التي تثير وتستفز المتلقين إلى أمر من الأمور إذ« توقع في نفوسهم محبّة له أو ميلا إليه ، أو طمعا فيه أو غضبا أو سخطا »[3].

لذا يعدّ التخيّيل عند "القرطاجني" وسيلة هامّة وفعّالة لبلوغ الشعر غايته الأولى عند المتلقي، فله دور كبير في التأثير في نفس المتلقي وذا هو مقصد التخيّيل الأساسي (أي إحداث التأثير في النّفس) الذي يجب تحقيقه في كل عمل إبداعي، ولم يقتصر اهتمامه بالتخييل على عملية التمييز بين التخييلات لانتخاب النوع المحقق لفاعلية و مقصد الشعر، بل تعدى ذلك إلى بيان الشروط التي تجعل التخييل أكثر تأثيرا في النّفس، فاللتخييل مواطن يُحسن فيها أكثر من غيرها، يقول: « وأحسن مواقع التخيّيل: أن يناط بالمعاني للغرض الذي فيه القول كتخيّيل الأمور السّارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدّة التباسه بها يعاون التخيّيل على مايراد من تأثّر النفس لمقتضاه »[4]، فعلى الشاعر أن يراعي التناسب الواجب بين المعنى والغرض الذي فيه القول، فهذا يساعده في عمله على تحقيق مقصد التخيّيل الأساس، وهو إحداث التأثير في النّفس.

و من أجل الارتقاء بالتخييل قصد رفع درجة الاستجابة المرجوة عند المتلقي، قرن "حازم" أيضا التخيّيل بالتعجيب متّبعا في ذلك "ابن سينا" الذي جعل التعجيب أو الإغراب متمما للتخييل بل هو عنده أقرب إلى أن يكون وسيلة من وسائله، كون أن اقتران الغرابة والتعجيب بالتخيّيل يكون أبدع ويكون ذا فعالية أكبر في رفع درجة الاستجابة لدى المتلقي، يقول "القرطاجني":« ويحسن موقع التخيّيل من النّفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النّفس لمقتضى الكلام»[5]، والتعجيب عند "حازم" يعدّ ركنا أساسيا في بناء تعريفه للشعر، تقول

---

[1] ينظر: جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص 196، 197 .

[2] ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص 123.

[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 116 .

[4] المصدر نفسه ، ص 90 .

[5] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 91.

"فاطمةالوهيبي":« التعجيب مصطلح يُردده حازم مبررا من خلاله أثر القول الشعري المبدع على المقول له، ويستخدمه غالبا بصحبة مصطلح الغرابة، وقد أدخلها معا في صلب تعريفه للشعر،وجعلهما في حدّه»[1]، ويوضح "القرطاجني" كيفية تحقق التعجيب في التخييل حيث يقول:«والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها فورودها مستندر مستطرف: كالتّهدي إلى ما يقل التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين متفرقين من جهة لطيفة قد انتسب بها احدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها»[2].

إذا التعجييب قوّة خارقة، على الشاعر أن يتسلّح بها فهي توسع مدى التخيّيل وتجعله ذا فعالية كبيرة في تحقيق انفعال المتلقي، إذ الشاعر لا يمنح المتلقي صورة الواقع كما تبدو للرائي العادي، فهو لا ينتظر منه صور الواقع، بل عليه أن يغير هذه الصورة بما يضفيه على عناصرها من زيادة نابعة من ذاته باعتبارها المنفعل الأوّل النابع من الواقع ، وحين يتدخل لتحقيق إثارة المتلقي فإنه يلجأ ولاشك إلى لطائف الكلام النادرة والتي يفاجئها المتلقي حين يخلق استغرابا[3]،فكما هو معروف أنّ الشيء العجيب أو الغريب المُخالف للشيء المألوف أو المعتاد هو الذي يخلق انفعال وتأثر وهزة في نفس المتلقي لأنه يخيّب توّقعه وأفق انتظاره ويغيّر ما اعتاد عليه ويفاجئه.

و"حازم القرطاجني" لم يقرن التخييّل فقط بالتعجيب بل أصرّ أيضا على اقتران المحاكاة به، فهو كثيرا ما يقرن حديثه عن التخيّيل بحديثه عن المحاكاة باعتبارها وسيلة من وسائل التخييل،فهي ركن هام إلى جانب التخييل يقوم على أساسها تعريف "القرطاجني" للشعر،« إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخييل و المحاكاة »[4] و لا يمكن للمرء« أن يجحد فضل حازم في هذا المضمار، فقد أفاض في التوكيد على أن المحاكاة هي حقيقة الشعر و ليس الوزن، أو القافية، أو المعنى»[5]، والمحاكاة عند القرطاجني هي التشبيه ويتضح ذلك من خلال قوله:«وتنقسم المحاكاة_ من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد_ قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال إنه مخترع»[6]، و لذا ذهب "عصام قصبجي" إلى« أننا لا نحتاج إلى عناء كبير

---

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 297.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 90.

[3] محمد بنلحسن بن التجاني ، التلقي لدى حازم القرطاجني ، ص 205.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 21.

[5] عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 243.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص96.

في الكشف عن معنى المحاكاة عند حازم فهو يصّرح بوضوح أنها ليست شيئا غير التشبيه»[1] و"سعد مصلوح" هو الآخر يثبت تفرد "القرطاجني" بمفهوم المحاكاة لأنه « نظر في الشعر العربي وأطال النظر، وأسعفته موهبته الشّعرية الممتازة فأخرج لنا مبحثا تفصيليا في المحاكاة بالمفهوم العربي هو في غاية الدقة و الإحاطة»[2].

المحاكاة إذن نشاط تخيلي، حيث تتم فاعلية التخيّل في ذهن المبدع و المتلقي في آن واحد، فالشاعر المبدع له الحق في تجاوز موضوعه الإبداعي و ذلك وفقا لقدراته الإبداعية وثقافته اللغوية و الفنية، كما يحق للمتلقي أيضا أن يتخيل ما يريده بعد قراءته للعمل الإبداعي، و ذلك كله يعود إلى أنّ المحاكاة لم تكن تعني فقط التقليد عند نقادنا القدماء، بل كانت تعني التشبيه والاستعارة و الكناية، و بالتالي فهي تمثل الصورة البلاغية التي تشكل جوهر العملية الإبداعية[3]. و"حازم القرطاجني" فهم المحاكاة من خلال الأساليب البلاغية من تشبيه و استعارة يقول:« و بقي أن نبسط الكلام شيئا في تبيين ما للمحاكاة من حسن موقع من النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وهو الذي أشار إليه أبو علي ابن سينا بالتأليف المتفق»[4]،فالصورة الفنية المتمثلة بالمحاكاة قد تشكلت عند النقاد العرب من خلال التشكيل البلاغي بأنواعه المختلفة من تشبيه و استعارة و كناية، وهذا يعني أنّ الشاعر لا ينقل تجاربه ومعاناته ورؤيته للواقع نقلا حرفيا، بل ينقل هذا الواقع من خلال التصوير البلاغي الذي يصل إلى المتلقي وصولا فنيا يجعله يتخيل بدوره هذا الواقع بصورة مغايرة قد تكون أكثر عمقا و اتساعا مما توصل إليه الشاعر المبدع، وتتجلى الصورة البلاغية عند "القرطاجني" بشكل واضح من خلال المحاكاة المباشرة وغير المباشرة، فالمعنى المباشر للمحاكاة هو نقل حرفي للواقع ووصف لغوي لمظاهر هذا الواقع الإنساني، أمّا المعنى غير المباشر للمحاكاة فيتمثل في المجاز وضروب البلاغة المختلفة التي تعني الخروج عن المألوف في الكتابة[5]، وفي هذا السياق يقول:« ولا تخلو أن تخيّل نفوس الأمور، بأقواله دالة على خواصها وأغراضها اللاّحقة، التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور، وتتّسق صورها الخيالية أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالّة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء

---

[1] عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص248.

[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر، ص 85.

[3] ينظر: محمود درابسة، التلقي و الإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 64.

[4] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص118.

[5] ينظر: محمود درابسة، التلقي و الإبداع قراءات في النقد العربي القديم، ص 65،66.

المحاكى بها،أمثلة لصور الأشياء المحاكاة و يستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في الممثل»[1].

ولهذا كان "حازم القرطاجني" حريصا على الصورة البلاغية لما لها من قدرة على التأثير في المتلقي، يقول:« واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به و إحكام تأليفه من القول المحاكي به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ و حسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع، وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة و أضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذّة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصّحيحة فإنّا نجد السّمع يتأذّى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة و التخييل، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا»[2]، و لذا يطلب "القرطاجني" من الشّاعر المبدع إلى مراعاة مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب، فالمحاكاة يجب أن تكون مؤلفة بشكل جيد و غير منفر للمتلقي.

والهدف المقصود من وراء استخدام الشّاعر للمحاكاة الشعرية عند " القرطاجني" هو غرض نفسي بالأساس يهدف إلى تحقيق الأثر في المتلقي، ولذلك يميز "حازم" في المحاكاة بين المألوف والمستغرب، يقول: « وللمحاكاة انقسام بحسب تنوعها إلى المألوف والمستغرب، فيحصل عن ذلك ستة أقسام: محاكاة حالة معتادة، محاكاة حالة مستغربة، محاكاة معتادة بمعتاد،مستغرب بمستغرب، ومعتاد بمستغرب، ومستغرب بمعتاد»[3]، ويوضح كيفية وقوع محاكاة الأحوال المستغربة بقوله: « ومحاكاة الأحوال المستغربة إمّا أن يقصد بها إنهاض النّفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط ، وإمّا أن يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التحلي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب»[4].

يتبيّن لنا من خلال قول "حازم" أن الاستغراب في المحاكاة يكون له أكثر من مقصد أو هدف فهو ذو تأثير جمالي فني في إنهاض النّفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط، وهو ذو غرض توجيهي تربوي يتجسّد في حمل النّفس على طلب الشيء وفعله أو نقيضهما[5].

إذن المحاكاة أيضا تلعب دورا هاما في هزّ النّفوس وتحريكها وذلك طبعا بحسب درجة الإبداع فيها وبحسب درجة الاستعداد لقبولها حيث يقول صاحب المنهاج:« وليست المحاكاة في

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

[3] المصدر نفسه، ص 95.

[4] المصدر نفسه ، ص 96.

[5] ينظر: محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص208.

كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها»[1].

وبالتالي على الشّاعر أن يكون مبدعا مخترعا بارعا في محاكاته الشعريّة وذلك حتى تبلغ غايتها القصوى بتحقيقها الأثر المرغوب في نفس المتلقي، وعلى المتلقي أيضا أن يكون مستعدا للتلقي لأن بلوغ المحاكاة الغاية القصوى لدى المتلقي رهين حسب "حازم القرطاجني" بإبداع المبدع وباستعداد المتلقي، كما أنّ اقتران المحاكاة بالتعجيب والاستغراب يزيد في نفوذها وفي قوّة تحريكها لمشاعر ومخيّلة المتلقي، يوضّح حازم « وللنفوس تحرّك شديد للمحاكاة المستغربة لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل وقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود» [2].

لذا نجد "حازما" يصّر على غير المعتاد، فالشاعر الحاذق عليه بالإبداع والإتيان بالجديد النادر الوقوع غير المألوف المفاجئ للنفس وأكيد أنّ هذا لا يتوّفر إلا باستغلال خاصيتي التعجيب والاستغراب اللّتان تقترنان بالتخيّيل والمحاكاة، وذلك طبعا من أجل تحقيق الغاية المنشودة للشعر،فالتعجيب والاستغراب عنصران هامان في تحقيق الشعريّة مقاصدها البعيدة لدى المتلقي حسب حازم «لأن الاستغراب (...) مرتبط بالمفارقة التي يستشعرها المتلقي وهو يلمح الأشياء تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده (...) أمّا التعجيب فإنه مرتبط بلون من المفاجأة السّارة لا تفارق الاستغراب وتتصل بما يستشعره المتلقي من تحرير»[3]، كما أنهما (الاستغراب والتعجيب) يملكان قدرة عجيبة على إثارة المتلقي ذهنيا وروحيّا ، سلوكا وفكرا.

والإبداع الشّعري عند "حازم" لا يرتبط فقط بالتعجيب و الاستغراب، بل يرتبط أيضا بالتمويه والإيهام، والمقصود بهذه المعاني هو إخفاء مواطن الكذب وجعل المتلقي يعتقد أنها صادقة، ومادام التخييل الشعريّ عملية إيهام كما قال "جابر عصفور" فإن الشاعر المبدع يملك سلاح التخييل الذي يعتبر عاملا حاسما في تحقيق التمويه و التوهيم فالعلاقة متينة و متبادلة بين التخييل والإيهام والتمويه، وهذا ما يؤهله للنجاح في عملية توهيم المتلقي وتمويهه، وهذه العملية ليست بمقدور الشّاعر العادي، بل الشاعر الفحل الحاذق المتمكن الذي يقول الشّعر على الحقيقة،فالتمويه « مرتبط بالقول الشعري حال كون القول كاذبا وهو من أحرج مواقف الشعرية التي

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 121 .

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 244 .

تحتاج إلى براعة في القول و التمويه»[1]، وفي هذا السياق يقول "حازم":« فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيّأته ، وقويّت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإن كان حذقا للشعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثّر له قبل، بإعمالها الرويّة في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر و شدّة تحيّله في إيقاع الدُلسة للنفس في الكلام»[2].

أمّا أردأ الشعر و أرذله « ما كان قبيح المحاكاة والهيأة، واضح الكذب، خليّا من الغرابة،وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمّى شعرا وإن كان موزونا مقفّى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأنّ ما كان بهذه الصّفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه،لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام و تمكنه من القلب، و قبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النّفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة »[3] فحازم يرى أنّ أتفه الشّعر ما كان واضح الكذب، خاليا من الغرابة والتمويه و الإيهام فهذا يُفقده خصوصيته ويؤثر على قدرته في شدّ وجذب المتلقي، لأنّ وضوح الكذب يزع نفس المتلقي عن التأثير بالجملة. ومن هنا نستنتج أهمية اقتران الإغراب بالتمويه والكذب في النهوض بمهمة التأثير في المتلقي، فهذه العناصر يجب أن تتظافر وتتآزر من أجل الترفع عن الوضوح التام الذي يكشف حقيقة الكذب و يبعد الشعر عن التأثير المأمول.

وليس بمقدور كل شاعر أن ينجح في إيقاع التمويه والتوهيم في شعره، لأن التمويه والتوهيم عملية فنية بالغة الدّقة تتطلب من الشاعر مهارة عالية وحذقا كبيرا، ولذلك نجد "حازم القرطاجني" يزود المبدع بوسائل لإنجاح عملية التوهيم الشعري والإيهام، فيقول:« والتمويهات تكون بطيّ محلّ الكذب من القياس عن السّامع وباغتراره إيّاه ببناء القياس على مقدّمات توهم أنها صادقة لاشتباهها بما يكون صدقا أو بتركيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا»[4]، فالتمويه والإيهام يتطلبان من الشاعر مهارة « لأنّ التمويهات مرتبطة بالقول ذاته، القول الذي يحتاج إلى الإيهام والتمويه على المقول له ليقبله ويتأثر لمقتضاه، وحيث القول الشعريّ هو نوع من القضايا فيمكن ممارسة اللعب القولي، بحيث تطوي أشياء وتظهر أشياء، والتمويه هو فن اللعب بمهارة،ولذلك يوضح حازم للقائل كيف يتقن اللعب»[5].

---

[1] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 227.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 71، 72 .

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص 64.

[5] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 227.

وبالتالي فإن التمويه والتوهيم يقتدر عليهما الشاعر المبدع، "فالقرطاجني" يؤكد أنّ تمويه الكذب على النّفس و إعجالها إلى التأثر له، يرجع إلى حذق الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدُلسة للنفس في الكلام، فالحيلة تعتبر سلاح من الأسلحة الفتاكة التي يجب توفرها لدى المبدع في مواجهة المتلقي، لأنّ الاحتيال كما يرى "شكري المبخوت" يندرج ضمن سياسة المتقبّل وهي خطة المبدع للتأثير في المتلقي يقول:« إنّ سياسة المتقبل من مهام المبدع وممّا يجب أن يتوفّر في عدّته حتى يبلغ غاياته مهما تنوعت و يُنجح عملية التّخاطب الأدبّي، وهي سياسة محورها الخطاب ومعيارها المتقبّل الضمني وإن كان مرماها المتقبّل الصّريح »[1]، الحيلة إذن يجب أن تتوفر في عدّة الشاعر، يقول "حازم":« والأقاويل الشعريّة أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل الشيء أو تركه»[2]، فالحيلة مصدر من مصادر التأثير يكون للكلام في المتلقي يقول "شكري المبخوت":« فمصدر التّأثير الذي يكون للكلام في السّامع إنّما هو الحيلة التي تميّز القول الشعريّ عن غيره من الأقاويل العاديّة»[3] ، فالمقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النّفس لمقتضى الكلام يقول "القرطاجني":« إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول بما فيه من حسن المحاكاة و الهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع»[4].

فلكي ينجح الشاعر في توصيل النّص الشعريّ إلى المتلقي عليه بإيقاع الحيل في نفس المتلقي، ويعتمد في ذلك على مجموعة من الوسائل الأسلوبية التي تقوم على أساليب الإنشاء وصيغ الأمر، والانتقال في الكلام من وجهة إلى أخرى مما يجعل من أسلوب الحيلة أسلوبا ممتعا ولذيذا فيه قدر كبير من الجمالية الفنية التي تجذب المتلقي و تشعره باللذة والنشوة الذهنية والروحية يقول "القرطاحني" :« فأمّا المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلّم كثيرا، فأمّا ما يرجع إلى السّامع من ذلك فكثيرا ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بإزائها، و بالجملة تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة ، فأمّا ما يرجع إلى القول به فكثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات وأكثر ما يستعمل مع ضمائر الغيبة، وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلّم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضا يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه و تارة يجعله كافا أو تاء فيجعل نفسه مخاطبا وتارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام

---

[1] شكري المبخوت، جمالية الألفة ، النص و متقبله في التراث النقدي، ص 21.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 346.

[3] شكري المبخوت، جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، ص 21.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 294.

المتوالي فيه ضمير متكلّم أو مخاطب لا يستطاب، وإنّما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض»[1].

أمّا إذا نظرنا إلى مصطلح التخييل و مصطلح المحاكاة من زاوية هدفهما أو غايتهما في العمل الشعري والمتمثلة في التأثير في المتلقي، وجدنا تداخلا بين المصطلحين أي التخييل والمحاكاة، فهناك من يقول أنّ التخيّيل الشعري قرين المحاكاة ومرادف لها وهناك من يرفض هذا الترادف، ونحن في بحثنا هذا لاتهمنا العلاقة التي تجمع بين هذه المصطلحات، فالذي يهمنا هو كيف يحقق التخيّيل مع المحاكاة الأثر في نفس المتلقي؟

يسترسل "حازم":« لمّا كانت النّفوس قد جُبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلّةُ في الإنسان أقوى منها لا في سائر الحيوان(...) اشتدّ ولوع النّفس بالتخيّل وصارت شديدة الانفعال له حتى أنّها ربّما تركت التصديق للتخيّل فأطاعت تخيُّلَها وألغت تصديقها»[2].

من خلال قول "حازم" يتبيّن أنّ علاقة النّفوس بالمحاكاة علاقة قديمة، لأنّها لا تقتصر على التنبه إليها، بل تتعدى ذلك إلى الالتذاذ بها ومنذ الصبا فالمحاكاة تخلق أثرا في النّفوس، وهذا الأثر يتحقق من خلال الانفعال للتخيّل وهذا أمر طبيعي مادامت « المحاكاة فعل تخيّليا، يجسد وقع العالم على مخيّلة المبدع، ومن هنا يظهر التخيّيل باعتباره السبيل الذي تتحقّق به المحاكاة في الشعر(...) فلا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميّز للعالم فحسب، بل تصبح تشكيلا لمعطياته في المخيّلة »[3]، ولشدّة ولوع النّفس بالتخيّل وبالانفعال له صارت تترك التصديق وتميل نحو التخيّل وذلك أنّها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رويّة وفكر، يقول "حازم" :« وجملة الأمر أنّها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رويّة سواءا كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ماخيّلته لها المحاكاة الحقيقية، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخيّيل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصّر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك ، فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخيّيل غير مقصر عن إيثاره أو تركع انقيادا للرؤية»[4].

فبعد انفعال النّفس للمحاكاة الذي يكون من غير رويّة واختيار تنقاد لأثر التخيّيل الذي يبسطها عن أمر من الأمور أو يقبضها عنه، وذلك أمر طبيعي مادام التخيّيل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النّفس عن أمر من الأمور ، أو تنقبض عنه من غير رويّة وفكر واختيار أي على مستوى اللاوعي وذلك في ضوء المقولة النّفسية (الأرسطية) التي تؤكد أنّ الإنسان يتبع

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 347،348.

[2] المصدر نفسه، ص 116.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 201.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 116.

تخيّلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه، وأنّ سلوكه يتحدد في الغالب بحسب تخيّله أكثر مما يتحدد بحسب ظنّه أو علمه[1].

ومن أثار المحاكاة أيضا في النّفس أو النّفوس « التذاذ النفوس بالتخيّل أن الصوّر القبيحة المستشبعة عندما قد تكون صُوّرها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النّفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لها حوكي بها عند مقابستها به »[2].

فالمحاكاة حين تبلغ فيها الجودة غايتها القصوى تجذب النّفس وتنفعل لها وتعجب بأسلوبها الجيّد، هذا الانجذاب والإعجاب بأسلوبها من شأنه أن يلفت انتباه النّفس ويشغلها عن تدبّر الصورة القبيحة وما تعبّر عنه، فالمتلقي لو رأى الصورة في الواقع قبيحة تتقزز نفسه لرؤيتها وتنفر منها لكن الشّاعر إذا كانت محاكاته للصورة حسنة فسيكون موقعها من النّفوس مستلذا « والنّفس الإنسانية تلتذ للعبارات الحسنة وتكره المستقبحة، ولذلك فالأقاويل الشعرية يحسن موقعها كلّما كان اختيّار اللّفظ وتركيبه مناسبا»[3]، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي وفي توجيه سلوكه وفي تحقيق اللّذة لديه.

إنّ بلوغ الهدف الأقصى للمحاكاة والتخيّيل لدى المتلقي يتطلّب من الشاعر المبدع الالتزام بالشروط وبالوسائل المتعددة التي يتحققان بها، وحتى المتلقي يساهم في ذلك لأن نجاح أو إخفاق التلّقي حسب "حازم" مرتبط بالمبدع والمتلقي، فالمبدع عليه بالإبداع الجيّد والفريد من نوعه والمتلقي عليه بالاستعداد لقبول الشعر وتذوّقه لأن« تحرّك النفوس للأقوال المخيّلة، إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد مما يزيد المعنى تمويها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب»[4].

كما أنّ مهمّة الشعر لدى "حازم القرطاجني" لا تكتمل إلا إذا اقترن بالتخييل والمحاكاة فهما يعملان على جذب المتلقي نحو القصيدة والانفعال بها بحيث :« تتحقق فاعلية التخيّيل في المتلقي من خلال القصيدة التي تحدث تأثيرها بخصائصها التخّيلية، والخصائص التخّيلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها لا بالأقوال المباشرة ولا بالنقل الحرفي للأشياء وإنما بالأقاويل المحاكية أو الخيالية»[5]، فالمحاكاة والتخييل هما عمدة الشعر وجوهره عند "حازم" فبهما يحقق الشعر تأثيره المرغوب لدى المتلقي، وقد استطاع المزج بين مصطلح المحاكاة والتخييل، وإنشاء نظرية على

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 196، 197 .

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 116.

[3] المصدر نفسه، ص118.

[4] المصدر نفسه، ص 121.

[5] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 194 .

أساسهما تجعل المحاكاة وسيلة للتخييل من أجل تحقيق الغرض الأكبر لدى المتلقي، وهو التأثير والتحريك لمقتضى القول.

لقد كانت غاية "حازم" التلقي بحيث أنه سعى جاهدا إلى إعادة الاعتبار للتلقي الشعري والسمو بالذّوق والتذوّق الذي فسد وتراجع في عصره بسبب فساد واختلال طباع وألسنة أهل زمانه فهذه الطباع قد« تداخلها من الاحتلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللّحن، فهي تستجيد الغثّ وتستغثّ الجيّد من الكلام ما الم تقمع بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن»[1]، فالتبس الغثّ بالجيّد وتراجع مستوى الشعر والشاعر إلى نفور المتلقين من الشعر وعدم انجذابهم لأثره فأصبحوا غير مكترثين به ولا بقائله ولا بالاستعداد لتلقيه يقول "حازم":« وأمّا الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل قول الشاعر وصدعه بالحكمة فيما يقوله فإنّه معدوم بالجملة في هذا الزمان ، بل كثير من أنذال العالم _ وما أكثرهم_ يعتقد أن الشعر نقص سفاهة ، وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضدّ ما اعتقده هؤلاء الزعانفة»[2].

وقد كشف لنا "حازم" عن عوامل وأسباب أزمة تلقي الشعر وهوانه على أهل زمانه بقوله:«إنمّا هان الشعر على النّاس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرّكة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة والنّقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم، ولأنّ طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا، فرأوا أخسّاء العالم قد تحرّفُوا بإعتقاء النّاس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوّم الشعر»[3].

إنّ جهل أهل زمان "حازم القرطاجني" بحقيقة الشّعر أدّى إلى فشل تلقيه، فكيف يفعل الشعر فعله في نفوسهم وكيف تؤثر لغته في قلوبهم؟ ، ومن أين يأتيهم الانفعال والتحرّك اتجاه ذلك الكلام القائم على الوزن والقافية فحسب؟ وإذا كان اللّسان أعجميا فمن أين له بلغة الفصاحة والبلاغة التي يحرّك بها سامعه ويجذب بها إليه متلقيه.

ورغم الظروف الصعبة والسيّئة والمشاكل الكثيرة التي كانت في زمن "حازم" والتي أثّرت سلبا على الشعر والتلقي والنقد أيضا إلا أنّ "القرطاجني" لم يبق مكتوف الأيدي فحاول إصلاح أوضاع تلقي الشعر ونقده وهذا ليس بالأمر الهيّن، "فحازم" كان يُدرك ثقل وصعوبة هذه المهمّة وعن هذا يقول "فتحي أحمد عامر" :« إنّ حازما ينظر من هذا المنطلق الذي فسد فيه حال الشعر وحال النّقد معًا، إلى خطورة الرسالة التي تقع على كاهله تجاه الشعر والنقد، اللّذين هما مناط

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص26.

[2] المصدر نفسه ، ص124.

[3] المصدر نفسه، ص 124، 125.

الفخر والاعتزاز لأمته التي تبدّد أمرها وكانت ملء السّمع والبصر فلابد أن يرسم طريق الشعر وطريق النّقد، ليستعيد كل منهما مكانته التي فقدها»[1].

وقد انطلق "القرطاجني" في مهمّته الصعبة « فنظر إلى المشكلة من مختلف زواياها وفي كامل أبعادها انطلاقا من لحظة الإبداع ووصولا إلى مرحلة التلقي والتذوّق »[2]، وكانت حصيلة عمله الجاد كتابه النقدي " منهاج البلغاء وسرج الأدباء " لأنّه يرى حسب "جابر عصفور" « أنّ الشّعر لا يمكن أن يعود إليه ازدهاره بعد وفاة أبي العلاء إلا بتأكيد جاني القيمة، وجانب القيمة يعني وضع منهاج يهدي عملية التذوّق والتحليل والتفسير، وبالتالي التقيّيم على مستوى المتلقي ووضع سراج يضيء عمليّة التّحكم على مستوى الإبداع فيكشف عن مغزى الشعر وجدواه في حياة الفرد والجماعة»[3].

واعتمد "القرطاجني" في ذلك على ذكائه وفطنته وحسّه وذوقه بالإضافة إلى مرجعيته الفلسفية الإسلاميّة بسبب تأثره بآراء وأفكار الفلاسفة المسلمين وخاصة "ابن سينا"، فهو بحكم الفترة الزمنية التي عاش فيها استطاع أن يطلّع على انجازات سابقيه من النقاد والفلاسفة التي استثمرها وأفاد منها كل الإفادة في« محاولة إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال نظرية في الشعر دونها أعني : العالم الخارجي والمبدع ، والنّص والمتلقي»[4].

ويذكر "سعد مصلوح" في دراسته لنظرية المحاكاة والتخيّيل عند حازم بأن « السبيل الوحيدة المؤدية إلى فهم الفكر النّقدي عند حازم القرطاجني فهما دقيقا هي كتب الفلاسفة، الفارابي، وابن سينا، وابن رشد» [5]

إنّ "حازما" قرأ ما كتبه "ابن سينا" وتمثّله تمثلا جيّدا ثم جعل منه أساسا يعلى بناءه الخاص، ولما كان اهتمام "حازم" بعلوم العربية عامة والأدب خاصة اهتماما يفوق اهتمام "ابن سينا"، فقد توّفر على البحث وأسعفه ذكاؤه وذوقه، ومضى بذلك إلى فكر "ابن سينا" يتم ما بدأ به ويفصل ما أجمل، ويكمّل ما نقص[6].

إذا لم ينطلق "حازم" من فراغ في محاولته حل مشكلة أهل زمانه بل كانت له دعامة أساسية ارتكز عليها في بنائه لمنهجه ونظريته في مفهوم الشعر، "يقول جابر عصفور" :« قدمت المحاول المتواصلة للفلاسفة مادة خصبة، أفاد منها حازم القرطاجني في القرن السابع ، واستغلّها

---

(1) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، منشاة المعارف بالإسكندرية، مصر، ص 339.

(2) محمد بنلحسن بن التجاني ، التلقي لدى حازم القرطاجني ، ص 187.

(3) جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 135، 136 .

(4) جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 57.

(5) سعد مصلوح ، نظرية المحاكاة والتخيّيل عند حازم ، ص 50.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

في متابعة التأصيل النظري لمفهوم الشعر، فأعانته على الوصول إلى مفهوم متكامل لا نجد له مثيلا في التراث النقدي»[1].

فمن خلال مجهودات الفلاسفة ومحاولاتهم تمكّن "حازم" من تحقيق الريّادة في مجال مفهوم الشعر وعلاقته بالتلقي ، ولعل فضله وريّادته في هذا المجال إنما هو راجع إلى أنه « استطاع أن يطبّق مفهوم التخييل المتمركز حول التلقي خاصة، والقائم على إيثار المتلقي على سائر مكوّنات القصيدة ، ولعل ابتداعه يتمثل في حرصه المتزايد في المنهاج على إرجاع كل الأفعال الصادرة إلى النّفس وربطها بها، والأهم أنه ربط الجودة والرداءة والإحسان بالأثر الحاصل في النّفس، فقدت مكونات القصيدة كلّها تستمد معناها من صلاتها بالنّفس الإنسانية أي عند اختبارها بالتلقي»[2].

فالشعر كان ولا يزال مرتبط بالنّفس الإنسانية فهي التي تبدعه وهي التي تتلقاه، به تعبّر عمّا يختلجها من مشاعر وأحاسيس وبه تتأثر وتنفعل، وهذا الارتباط أي ارتباط الشعر بالنّفس الإنسانية قد آمن به نقادنا القدماء وفلاسفتنا المسلمين منذ القدم ويتجلى ذلك من خلال انجازاتهم ودراساتهم النّفسية التي ركزوا فيها على الواقع النّفسي للشّعر وما يخلّفه من أثار في نفوس المتلقين تتجسّد في سلوكات أخلاقية وتربوية، فلولا هذه الدراسات والانجازات لما توّصل "حازم القرطاجني" إلى مقوّمات نظرية مكتملة في التلقي بارتباطه بالشعر.

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 129.

[2] محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني ، ص 496.

خاتمة

إذا كان هذا البحث قد وصل إلى نهايته فإنه مما لا شك فيه أنه قدم بعض النتائج، يمكن أن نجملها فيما يلي:

_ لقد احتل الشّعر مكانة سامية و مرموقة في الأدب العربي القديم، فهذا الفن اكتسب من المهابة و الإجلال في نفوس العرب حتى كان ديوانهم و سجل معرفتهم، فالشعر ارتبط منذ نشأته بتحقيق غايات معينة يهدف إليها الشاعر من خلال بنائه اللغوي و لذلك كانت له وظائف متعددة و مختلفة تختلف باختلاف الزمان و المكان و الأشخاص.

_ فجلال الشعر و عظمة منزلته في النفوس و الأذهان، مصدرها لغته وهي لغة تفوق الكلام العادي و هذا ما جعله يتبوأ مكانة سامية دون منازع في تاريخ الأدب العربي و في تاريخ التلقي.

_ وقد تضمن الموروث النقدي العربي منطلقات وأسس نظرية التلقي النفسي للشعر، فقد حاول النقاد العرب القدماء في وقت مبكر التأصيل لاتجاه نفسي وذلك من خلال ملاحظات نفسية تضمنها حديثهم، سواء ا عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته أو في حديثهم عن رغبات المتكلم و اتجاه نفسه.

_ فالأقاويل الشعريّة هي مبعث التأثير في المتلقي و إحداث الارتياح النفسي، فكلما كان النص الشعريّ أبدع و أجود كان أنفذ إلى قلب و ذهن المتلقي.

_ و الالتذاذ بالشعر مرتبط ارتباطا وثيقا بتهيؤ نفس المتلقي و استعداده.

_ لذلك التراث العربي القديم قد أولى اهتماما بجوهر العملية الإبداعية المتمثل في المبدع والقارئ،إذ أن الاهتمام بالقارئ كان منذ زمن بعيد، فهو لم يبدأ فقط مع نظرية التلقي بل يرجع إلى أعمال أفلاطون و أرسطو.

_ صحيح أن النقد العربي اهتم اهتماما كبيرا بالمؤلف المبدع شاعرا أو ناثرا و بإبداعه شعرا أو نثرا، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاهتمام بالمتلقي و بخاصة المتلقي المبدع المنتج.

_ اهتم النقاد العرب القدماء بالمتلقي ولذلك و ضعوا قواعد و شروط لمخاطبته سواءا كان ملكا أو قائدا أو أنسانا عاديا.

_ فاهتموا ببناء القصيدة وركزوا على المقدمات بصفتها مهيئات نفسية للقبول، كما ركزوا أيضا على دور الخاتمة في استحسان العمل الأدبي لدى المتلقي.

_ إن التراث العربي لم يهمل أي طرف من أطراف العملية الإبداعية بحيث تحدث عن الشاعر وحياته، وعن النص الذي وقف عنده طويلا ، كما تحدث أيضا عن دور المتلقي ، وقد أعطى أهمية لا يستهان بها لتأثير النص الشعري في المتلقي و ما ينتج عن ذلك من تصورات انطباعية عن جودته أو رداءته.

_ لقد نظر النقاد و البلاغيون العرب القدماء إلى أركان العملية الإبداعية نظرة متكاملة.

_ حصر البلاغيون مفهوم البلاغة بمراعاة مقتضى الحال ، إذ يتم التركيز على نفسية كل متلق وثقافته و معرفته و أحواله، و هذا كله من أجل أن تصل إليه الرسالة في أكمل وجه.

_ لقد تناول النقد القديم المتلقي في كل مراحل خلق و بناء القصيدة الشعرية فقيمة العمل الفني تكمن في قدرته على التأثير وإحداث اللذة في نفس المتلقي.

___ فلقد تطور الاهتمام بالمتلقي و التلقي عامة في نقدنا العربي القديم بحيث بدأ التركيز على المتلقي يتطور خاصة بعد ازدهار نظريات الإعجاز القرآني مع "عبد القاهر الجرجاني" الّذي تعرض لقضايا كثيرة تخص المتلقي كاللّذة الفنية و غيرها، فقد أولى أهمية خاصة للذوق الفني والثقافة الفنية لدى المتلقي ، كما حرص كل الحرص على الذوق والطبع والحس الفني في المتعة الأدبية .

_ فالموقف الذي تبناه "عبد القاهر الجرجاني" في تحليل النصوص الشعرية تحليلا فنيا، نفسيا،جعله رائدا في منهجه كونه بحث في حقيقية الفن الشعري نفسه ، فهو نحى منحى فنيا في رسم اتجاهه النفسي لأنه استمد مقاييسه من مبادئ الفن ومن معرفته للنفس الإنسانية .

_ على الرغم من كون الصورة الشعرية عند "عبد القاهر الجرجاني" خاصية أصيلة للفن الشعري إلا أنها خاصية إبداعية فنية ونفسية ينقل من خلالها الشاعر تجربته كاملة إلى المتلقي وذلك عن طريق إيحاءات التشكيل اللّغوي لعناصر الصورة ودلالاته وطبيعتها في التقديم الحسي ، وتشخيص المعاني المجردة أو تجسيمها حتى تكون قادرة على نقل إحساس التجربة وتوضيح وتوكيد المعنى الخاص عند المتلقي.

_ لقد أدرك "الجرجاني" أهمية مستويات الصورة الشعرية، المعنوية والنفسية، وبذلك فقد أضاف الكثير لمباحث الصورة الشعرية في عصره والعصور اللاحقة والحديثة .

_ وربط النقاد الفلاسفة الشعر بالأثر النفسي،لأنه عندهم نشاط تخيلي مؤثر، و التخييل ذو قدرة على إحداث التأثير في النفس دون تفكير أو روية.

_ ترجع قيمة التخييل عند الفلاسفة المسلمين إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني لا علاقة له بالعقل.

_ اهتم الفلاسفة المسلمون بالآثار التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي و ما يترتب عليه من نزوع أو سلوك.

_ إن حديث نقادنا القدماء عن الأثر النفسي للنص الشعري كان له تأثيره في لاحقيهم و لاسيما في الخصائص النفسية التي ينبغي أن تتوافر في العمل الشعري لكي يبعث الأريحية و النشاط في المتلقي.

_ يرى ابن سينا أن الشعر له تأثيره المباشر على سلوك الإنسان الأخلاقي.

_ الشعر عند "ابن سينا" يقوم بوظيفتين هامتين هما : اللّذة والفائدة فالشعر عنده قد يقال للتعجيب وحده ، وقد يقال للأغراض المدنية .

_تتحدد غاية الشعر عند ابن سينا وابن رشد ، بأنها الحث على فعل أو الكف عن فعل بحيث يكون الحث مرتبط بالفضائل والردع مرتبط بالرذائل وفي كلتا الحالتين يحتفظ الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل والنفور من الفعل القبيح .

_ أمّا "حازم القرطاجني" فقد نحى منحى الفلاسفة المسلمين فتابع أراءهم و أقر منذ البداية أن الشعر ليس شعرا بمقدار ما فيه من عنصر الصدق والكذب ، وإنما بمقدار ما فيه من محاكاة وتخييل ، فالتخييل والمحاكاة هما اللذان يرجع إليهما الانفعال النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقي من غير روية وفكر واختيار ، فحازم اتبع طريقة ابن سينا في فهمه للشعر وغايته .

_ أغلب القضايا التي طرحها "القرطاجني" ترتبط بالمتلقي، فالشعر الحقيقي لا يكتسب مصداقيته إلا بقدر تأثيره في المتلقي إذ أنه مهّد في دراسته الخاصة بالتلقي الأدوات والوسائل الضرورية وحشد وألمّ لأجلها ثروة من الألفاظ والمصطلحات ، فجاء خطابه النقدي من حيث لغته ومعانيه منطلقا في ذلك من نفس المتلقي ومتوجها نحو ودالا عليها .

_ إن "حازما" من خلال منهاجه يمثل أزهى فترات النقد حتى و إن كان عصره من أسوء العصور سياسة و أدبا و تلقيا، فقد جاء مفهومه للشعر أرقى المفاهيم بحيث مثل مرحلة تكامل المفهوم.

_ ومما لاشك فيه أن حازما قد استفاد كثير من الدراسات النقدية والبلاغية وكذا الفلسفية وجعلها عمود يرتكز عليه في بناء وتطوير أفكاره ومباحثه، وقد استطاع أن يصوغ تعريفا متكاملا جعل فيه المتلقي مركزا للعملية الإبداعية الشعرية بكل أطرافها ، فهو اهتم بالشعر إبداعا ونصا وطريقة في التقبل .

_ إنّ الشعر حسب "حازم القرطاجني" تتحكم فيه جملة من المقاصد و الغايات المحددة مسبقا،وهي في الأساس تتعلق بالتلقي، لذا وضع له حدودا على الشعراء أن لا يتجاوزوها، فهو جعل المتلقي يحتل مكانة سامية في إطار العملية الإبداعية.

_ ويرتبط الأثر النفسي للتخييل عند حازم بالتذاذ النفس الإنسانية بالمحاكاة التي هي وسيلة للتخييل، فالتخييل عنده يقوم بمهمة جليلة يراد لها توجيه سلوك المتلقي ولا تتم له هذه الوظيفة إلا إذا استعان بالمحاكاة ،فمقومات الشعر عند حازم هي التخييل والمحاكاة .

_ استطاع "حازم القرطاجني" بفضل العمل الجماعي مع نظرائه الفلاسفة النقاد أن يساهم في تطوير التخييل، و بذلك خدم نظرية التلقي العربية و عمل على اكتمالها و تبلورها.

_ لقد بث حازم بآرائه المتقدمة حول المتلقي الحياة من جديد في تراثنا وأعاد له روحا جديدة فهو يمتلك رؤية متكاملة حول التلقي وقد استطاع من خلال هذا البعد أن يخرج بنمط جديد من الدراسة

لا نجد له مثيل عند غيره من النقاد ، فالذي أتى به "حازم" في مجال تلقي الشعر يعد بحق دعائم وركائز أوليّة لهذه المدرسة العربية غير أن هذه الإرهاصات تحتاج منا إلى مزيد من الجهود من أجل صياغة نظرية شاملة حول التلقي، وهذا دليل على أن النقاد العرب القدماء كانت لهم نظرات و تحليلات سبقوا فيها كثيرا من تفسيرات المحدثين.

_ فتراثنا العربي غني بثرائه و ثرواته، التي تقتضي الاطلاع و الاستغلال، وانفتاح الشاعر على الماضي يكون باطلاعه على ما خلّفه السابقون للاستفادة منه في مواصلة دروب البحث والاكتشاف، لأن الجهود تتواصل فالكمال و الإتمام لا يتحققان على يد شخص واحد مهما علت كفاءته و استوت ملكته، ذلك أن الفكر الإنساني و الإبداع الشعريّ ما هو في حقيقة الأمر إلا سلسلة ممتدة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعض، فالمعرفة و الحقيقة كالصّرح العظيم تساهم فيه السواعد عبر الزمن و في كل أمّة من الأمم، وتضع نصيبها بقدر ما قدر لها في هذا البناء .

و لذا يجب أن لا ندع الإهمال والنسيان يتلف ثروة تراثنا العربي إلى الأبد.

هذا ما تيّسر إعداده وما تحقق إيراده فان وفّقت فبفضل اللّه وإن قصرت فمن نفسي.

قائمة المصادر

و المراجع

_ قائمة المصادر و المراجع:

أ_ المصادر:

_ ابن قتيبة، الشعر و الشعراء ، تح: أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، (د،ت).

_ أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3 ، بيروت ، لبنان،(دت).

_ أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،ج1 ، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العربي،بيروت ، لبنان، 2001م.

_ أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان، (د ت).

_ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د ت).

_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، ط2، مصر،1965م.

_ أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، مصر،1951م.

_ أبو علي بن سينا، الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة ،(دت).

_ أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تح: علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، 1996م.

_ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2008م.

_ أبوعلي الحسن بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و التوزيع والطباعة، ط5، بيروت، لبنان،1981م.

_ الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7،1998م.

- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني و خصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، لبنان ، 2006م.

_ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،1991م.

_ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2004م.

_ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2008م.

_ محمد أحمد ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.

ب_ المراجع العربية:

_ أحمد محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، جامعة الدولة العربية، القاهرة، مصر، 1970م.

_ الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1999 م.

_ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان 1983م.

_ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2003م.

_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2003 م.

_ حمّادي صمّو، التفكير البلاغي عند العرب أسسه و تطوره إلى القرن السادس(مشروع قراءة)، منشورات الجامعة التونسية السلسلة6، م 21، تونس 1981م.

_ سعد مصلوح، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخييل في الشعر ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر،1980م.

_ سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه و جماليات تلقيه، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 2013م.

_ سعيد حسون العنكبي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنيّة دار دجلة ،عمان، الأردن، 2010م.

_ سيد قطب، أصوله و مناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، مصر، 2003م.

_ شكري المبخوت، جمالية الألفة النص و متقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب و الفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993م.

_ شكري عياد ، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية ، القاهرة، مصر، 1986 م.

_ طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري،دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 2006م.

_ عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1999 م.

_ عصام قصبجي ، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم ، دار القلم للطباعة والنشر،سوريا، 1980م.

_ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوريا،1996م.

_ عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009م.

_ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2003م.

_ فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، النقد والناقد، منشاة المعارف بالإسكندرية، مصر،(دت).

_ قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس، لبنان، 2003م.

_ محمد أبو الريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، ط2، الإسكندرية، مصر، 1992م.

_ محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1989م.

_ محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1999م.

_ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء و سراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، الأردن، 2011م.

_ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1994م.

_ محمد لطفي جمعة، تاريخ فلاسفة الإسلام، دراسة شاملة عن حياتهم و أعمالهم و نقد تحليلي عن أرائهم، هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر،2012 م.

_ محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م.

_ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1996م.

_ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط7، بيروت، لبنان، 2005م.

_ نوال بنبراهيم، أثر التلقي، طوب بريس الرباط،2015م.

_أحمد حيدوش، إغراءات المنهج و تمنع الخطاب، دار الأوطان، بن عكنون، الجزائر،2003م.

_المراجع المترجمة:

_ أرسطو طاليس، فن الشعر(مع الترجمة القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد)، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953م.

_ رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، فرنسا، 1992م.

ج_ المجلات و الدوريات:

_ حسن احمد عيسى، الإبداع في الفن و العلم، سلسلة عالم المعرفة، ع24، الكويت، 1979م.

_ عبد الستار إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الإبداع، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 15، ع4، 1985م.

_ لسيزا قاسم، القارئ و النص ، من السميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، م 23،ع 3، 1955م.

فهرس

الموضوعات

إهداء.....01
شكروعرفان.....02
مقدمة.....04
الفصل الأول: محاور التلقي وشروطه
1_ محاور التلقي:
1_1 المبدع.....10
1_2 النص.....21
1_3 المتلقي.....30
2_ شروط التلقي:
2_1 عمود الشعر.....33
2_2 التلاحم و الترابط.....38
2_3 التعديل بين الأقسام.....39
2_4 الأغراض الشعرية.....39
الفصل الثاني: الأسس النفسية عند الفلاسفة و البلاغيين و النقاد
1_ ابن سينا ولذة المتخيل.....48
2_ عبد القاهر الجرجاني و البحث عن تأثير الصور الذهنية.....62
3_ حازم القرطاجني و التخييل.....76
خاتمة.....93
قائمة المصادر و المراجع.....98
فهرس الموضوعات.....103