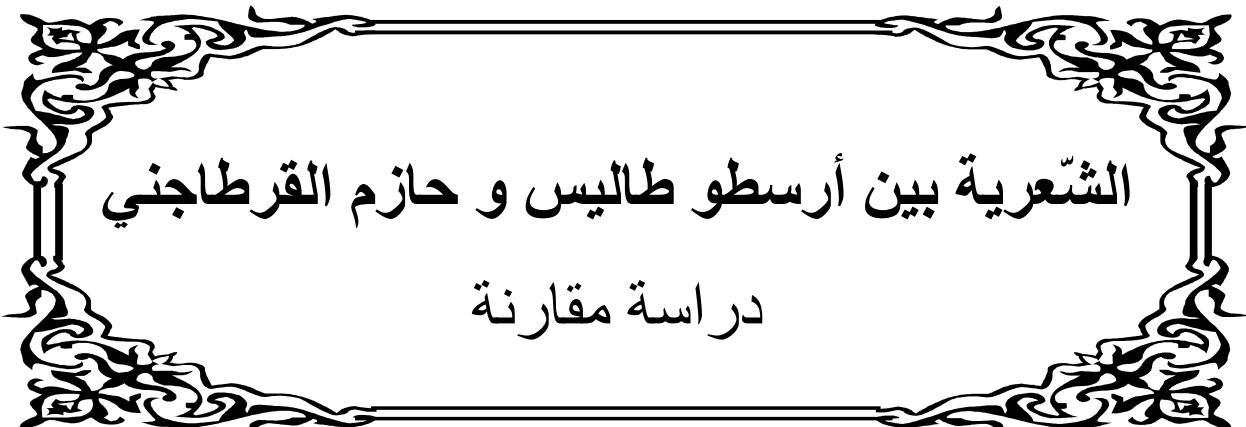


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الحاج لخضر
باتنة



الشّعرية بين أرسطو طاليس و حازم القرطاجي
دراسة مقارنة

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: الشعرية

إشراف الدكتور:
معمر حجيـج

إعداد الطالب:
الرحمنـي بـومـنـقـاش

المـوسـمـ الجـامـعـيـ:
1430/1429 مـ ، 2008 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَاللَّهُ أَخْرَجُكُم مِّنْ بُطُونِ أَمَهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ

لَكُمْ أَلْسُنَةً وَأَلْأَبْصَرَ وَأَلْأَفْئِدَةَ كَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿١٧﴾

الآية 78 من سورة النحل

وَمَا تَقْدِمُوا لَا نُفْسِكُمْ مِّنْ خَيْرٍ تَحْدُودُهُ عِنْدُ اللَّهِ هُوَ

خَيْرٌ أَوْ أَعْظَمُ أَجْرًا ﴿٢٠﴾

الآية 20 من سورة المزمل

شكر و إداء

هذا الجهد الذي أنفق فيه من وقت الله على عبده الفضل والمنة فيه لله وحده،
فالحمد لله متم النعم والمنن، ثم الشكر الموصول:

- لأستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور معمر حجيج على تكريمه بالإفادة والتوجيه، ومدحه
يد العون بنصائحه القيمة.

- وللأسرة الكريمة جميل الثناء والشكر: جدا وأبا وأما وإخوة، على صبرهم
ودعمهم لي طيلة مسيرة البحث الشاقة.

- ونصيب آخر من الشكر لكل الأساتذة والزملاء، الذين لم يبخلا علينا. من عبارات
البحث الأولى إلى أن أصبحت ثماره يانعة. بالدعم والسد، وبالخصوص الأستاذ اليامين بن
تومي والزميل منير مهادى.

مقدمة

ما هو الأدب عموماً وما هو الشعر خصوصاً؟ سؤال طالما كانت الإجابات عنه متعددة بتعدد جوانب دراستهما، فتارة نجد أن الأدب أو الشعر إلهام أو نبوغ، وتارة أخرى نجدهما صورة تعكس المجتمع والعصر، وتارة أخرى يكون الأدب مشجباً للتحليل النفسي، فاشتركت هذه الإجابات في مجلتها بجوانب خارجية عن الأدب، ونتيجة التعديل الذي أصاب نظرية الأدب بشكل عام؛ بالانتقال من الخارج إلى الداخل، والاتجاه إلى البحث عن أدبية الأدب؛ تحول السؤال إلى: ما الذي يجعل العمل الأدبي أدبياً؟ وهو التحول الذي أنتج مفهوم الشعرية. ومع أن مبدأ الانتقال من الخارج إلى الداخل في مقاربة ماهية الأدب تكرس حديثاً، ونتج عنه مفهوم الشعرية، كمصطلح يبحث في ما يجعل من النص الأدبي أدباً، إلا أن مفهوم الشعرية كان حاضراً في كثير من المصادر التراثية، من أرسطو واليونان إلى حازم القرطاجني و العرب القدماء. فلئن كان الإقرار بحداثة المفهوم تنتظيراً وتطبيقاً أمراً مسلماً به، فإن أصوله التراثية تظل سندًا لكثير من الباحثين المعاصرین، ومن ثم يبدوا أن فهم التراث - بوصفه قالباً موجوداً هناك في التاريخ - مازال حاضراً في عمق الراهن النقدي والأدبي.

إن هذا الحضور التراثي في موضوع الشعرية؛ جعلنا نسعى من خلال هذا البحث إلى إقامة جسور معرفية بين الشعرية، كمفهوم نقدي معاصر وبين أصوله التراثية العربية واليونانية (أرسطو وحازم القرطاجني)، وبالتالي إجراء نوع من الموازنة بين التراث وإمكاناته، وبين ما يمدنا به الراهن من زخم اصطلاحي وإجرائي، تحكمنا في هذا نتائج بديهية مفادها أن المعاصرة لا مفر منها، وأنها لا تلغى ولا تنفصل عن التراث مطلقاً، وبالتالي فإن هذه الدراسة لا تسعى لمساءلة التراث بالحداثة، لأن مفهوم الشعرية مفهوم نجده في التراث، وأرسطو وحازم القرطاجني شخصيتين تراثيتين، بل إن هذه الدراسة هي من قبيل قراءة التراث للتراث، بمعنى أنها قراءة معاصرة للتراث الحازمي والذي بدوره قراءة لتراث أرسطو، أي أنها تترى كما يسميه محمد عابد الجابري¹.

¹ محمد عابد الجابري، *نحن والتراث* (قراءة معاصرة في تراث الفلسفى)، مركز دراسات الوحدة العربية الطبيعية، ط١، 1980م.

ولعل هذه النوع من القراءة سيعينا عن القراءة السلبية للماضي النقي، هذه الأخيرة التي تتخذ من الماضي وسيلة لإثبات واحتماء للذات في وجه تيارات معاصرة، بفضل إسقاط ما فيه على الحاضر، و لأن التراث يمارس سلطته على الجميع، انقسم الباحثون حوله إلى طائفتين؛ مت指控 له ومت指控 عليه. فأما المت指控ون للتراث فقد ظنوا أنه ليس بالإمكان إبداع أكثر مما كان، وأن الأول لم يترك للأخير شيئاً، وأما المت指控ين على التراث فقد دعوا إلى القطعية معه، وغلب عليهم الظن أن ما وصل إليه العقل المعاصر يكفي ويغنى عن أطلال الماضي وعن الافتخار بها، وقد كان حازم القرطاجي على وعي بمسألة المفاضلة باعتبار التقدم والتأخر الزمني، عندما قال: "فأما من ذهب إلى تفضيل المتقدمين على المتأخرین بمجرد تقدم الزمان فليس من تجب مخاطبته في هذه الصناعة لأنه قد يتأخر أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من أقناص المعانی بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في الزمان الأول"¹، وهكذا يكون الجواب لكلا الفريقين على لسان حازم، بأن التقدم والتأخر الزمني لا يعد معيار يحکم إليه في المسائل العلمية.

إن المغالاة في الإفراط أو التفريط في تراثنا النقي، كان أهم سبب دفعنا إلى المطالعة في ماضينا الفكري و النقي، فكان القراءة التي يحاول البحث أن يتبعها هو تأكيد أهمية التاريخي في الراهن، والتأكيد على أنه والحاضر جزء من صيرورة علمية لا تنفصل حلقاتها.

ودافع آخر كان من وراء هذا العمل؛ هو التوتر المستمر الذي يعيشه العقل العربي المعاصر، بين جذوره الثقافية العربية والثقافة الغربية، أو ما أسماه الدكتور عبد العزيز حمودة -رحمه الله- في كتابه "المريخ المقررة" بـ"ثقافة الشرخ"²، حيث أصبح الشك يلف العربي حول الهوية الثقافية لتراثه، إذ " لا يجوز أن نقول إن أرسطو قال واحد زائد واحد يساوي اثنين، وأن هذه الحسبة في كلام العرب مأخوذة من أرسطو، قال قدامة وحازم المدح بهذه الفضائل يحسن منه الوسط فلا إفراط ولا تفريط، والفضيلة وسط بين رذيلتين، وهذا في كلام أرسطو، وفي كلام سيدنا رسول الله- صلى الله عليه وسلم- فهل تقول إنه عند قدامة من

¹ أبو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلاغ وسراج الأنبياء، (تحقيق محمد الحبيب بن خوجة)، تونس 1996م، ص: 378.

² عبد العزيز حمودة، المريخ المقررة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، جمادى الأولى 1422 هـ -أغسطس 2001م، الكويت، ص: 24.

كلام أرسطو مرة ثانية ليس هذا من العقل¹، فهل نملك فعلاً تراثاً عربياً خالصاً؟ أم أن تراثنا مزيج من الثقافات الهيلينية والفارسية واليونانية؟.

وثلاث الدواعي ما كتبه مجموعة من الباحثين حديثاً في مسألة الشعرية العربية والغربية من زوايا مختلفة أولاً، وما كتب حول إشكالية المثقفة في التراث الفلسفى والبلاغى العربى ثانياً، فتبلور لدينا موضوع المقارنة بين شعرية حازم القرطاجنى وشعرية أرسطو طاليس.

وأما اختيارنا لأرسطو وحازم كشخصيات تمثل التراث، فمرده طبيعة الموضوع، حيث أن أرسطو يعتبر بحق أبو الشعرية، وهو الملهم الأول الذي استلهم من أفكاره النقد الأدبي ، فقد أثني عليه تدوروف عندما وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب².

أما حازم فهو شخص يغنينا ذكره عن التعريف به، وهذا يكفي أن نحيل على ما ذكره "المقرى" في "نفح الطيب" عندما قال: "أثني عليه العبدري في رحلته فقال حازم وما أدرك ما حازم وقد عرفت به أزهار الرياض مما يغني عن الإعادة"³، كما أن بلاغته تتبرأ الجدل بين أوساط الدارسين من حيث تأثره بأرسطو من عدمه، ولأنه عاش أيضاً في زمن ازدهرت فيه الدراسات القرآنية والبلاغية والفقهية، كما انتشرت الشروح الفلسفية والمنطقية اليونانية، أي أنه عاش في زمن تلاقى فيه تياران؛ تيار محلي(الدراسات القرآنية والبلاغية والفقهية) وتيار وافد(الشروح الفلسفية والمنطقية اليونانية)، فكان كتابه منهاج البلاغة وسراج الأدباء وفقة حقيقة على كيفية الحفاظ على الخصوصية المحلية والاتصال بالآخر، وحازم عاش أيضاً في زمن سياسي عصيّ؛ فقد عايش أيام سقوط الأندلس وتفكك الحضارة العربية ودولاتها. فلماذا لا نتمثل تراثه الفكري بغية امتلاكه كمشروع نقي وعلمي إصلاحي؟.

¹ محمد محمد أبو موسى، *تقريب منهاج البلاغة لحازم القرطاجني المتوفي 284هـ*، مكتبة وهبة القاهرة، ط١، 1427هـ-2006م، ص: 131.

* يمكن أن نشير هنا إلى بعض من هؤلاء الباحثين مثل ما كتبه محمد محمد أبو موسى في *تقريب منهاج البلاغة لحازم القرطاجني* سنة 2006م، وما كتب أحمد الجوة في بحوث في الشعرية سنة 2004م، أو ما كتبه محمد العمري سنة 1999م في *البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أو مقاله "ثلاث لحظات في تاريخ الشعرية، أرسطو و حازم وجاكبسون"* المنشور في مجلة علامات، العدد 13-2000.

² رابح بوحوش، *الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، (د،ت. د،ط)* عناية، الجزائر.ص: 58..

³ أحمد بن محمد المقرى التلمساني، *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب*، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م. الجزء 2. ص: 589.

وإذا كانت أسباب اختيارنا لهاتين الشخصيتين يعود لتميزهما في النقادين العربي واليوناني وريادتهما في هذا التميز ، فإن اختيارنا لكتاب فن الشعر لأرسطو ومنهاج البلاغ لحازم يكون نتيجة حتمية لأنهما تناولا قضايا الشعرية بخلاف كتبهما الأخرى.

ومن هنا اتجه البحث بفصوله الثلاثة إلى مناقشة إشكالية رئيسية، ومجموعة من الفروض المتعددة، كلها تدور حول شعرية أرسطو وشعرية حازم القرطاجني، فأما الإشكالية المحورية التي نحاول مناقشتها هي: هل في شعرية حازم القرطاجني ما يفيد أنها صدى لشعرية أرسطو؟ أو بمعنى آخر: هل تأثر حازم بأرسطو في تنظيره للشعرية؟، ومن ثم تجرنا هذه الإشكالية الأساسية إلى الفروض والتساؤلات الآتية: ما هي أوجه التشابه والاختلاف بين بلاغي عربي عاش في بيئه ثقافية أساسها عقيدة التوحيد وجمالية الشعر الغنائي، وبين فيلسوف إغريقي عاش في بيئه يونانية مخالفة للبيئة العربية، أساسها الشعر التمثيلي أولاً ؟ ثم كيف فهم أرسطو الشعرية وكيف فهمها حازم؟ وهل ألمت شعريتهم بالظاهرة الأدبية؟.

لقد اخترنا للإجابة عن هذه الإشكالية المنهج المقارن، وبالذات المدرسة الفرنسية التي تبحث عن الاتصالات المباشرة أو علاقة التأثير والتأثير، ومن ثم فقد تأسست خطة البحث على تمهيد وثلاث فصول، بحيث خصصنا التمهيد للإجابة عن مسألة الشعرية مصطلحاً ومفهوماً، ووقفنا عند أهم التنظيرات لها، وفي علاقة كل ذلك مع المباحث اللغوية والأدبية الأخرى.

وبحثنا في الفصل الأول شعرية أرسطو، على اعتبار السبق الزمني والسبق في تأسيس الشعرية، وعنوانه بـ"النسق الفلسفـي الأـرسطـي بين نـظرـية الأـدب وـشـعـرـيةـ الفـنـونـ" ، وحين نظرنا إلى فن الشعر بدا لنا أن أرسطو - وهو ينظر للظاهرة الأدبية- متوزع بين الأدب وبقى الفنون؛ وذلك للسياق المعرفي العام الذي أبدع فيه كتابه "فن الشعر"، وهي السياقات التي سنفصل فيها في ثنایا البحث، ثم أتينا على ذكر ما يمثل التنظير للشعرية عند أرسطو، وتولد عن هذا التنظير عدة مفاهيم ومصطلحات؛ فأجملناها في أربع محاور وهي المحاكاة- المحور الرئيسي في شعريته- و الحكاية، التعرف والتحول، وأخيرا التطهير، كما شكل النظم الإجناسي ميزة هامة في تناول حازم للشعرية، فكان أول من قسم الشعر تقسيماً ثلاثياً، وأهم

هذه الأجناس الأدبية عند أرسطو الشعر التراجيدي الذي أخذ النصيب الأكبر من كتابه "فن الشعر".

وأما الفصل الثاني فبحثنا فيه شعرية حازم القرطاجي و ما يميز مقولاتها تحت عنوان "ضرورة العلم بالشعر عند حازم القرطاجي" ؛ إذ ظل المنهاج كتابا للتنظير ومن ثم للشعرية، على الرغم من أن حازم صرّح فيه بأنه كتاب في البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية، فاستوقفنا هذا التصنيف الحازمي كما استوقفتنا تجليات الشعرية في هذا الكتاب من خلال العنصر الأول من هذا الفصل، وكان من تجليات الشعرية مفهوم الشعر ، وقوانين الصناعة الشعرية التي ضبطها حازم في ترتيبات واصطلاحات كثيرة، أبرز هذه الترتيبات المحاكاة والتخييل والإغراق والتعجيز، كما تميزت أدبية الشعر عند حازم بوقوفها على عنصر الوزن ضمن نظرية التناسب الفلسفية والمنطقية المغايرة لأسس الأوزان عند العروضيين.

ويتخصص ثالث الفصول في المقارنة بين شعرية العلمين، وعنونا هذا الفصل بـ: "المؤلف والمختلف بين شعرية أرسطو وشعرية حازم "، وقبل عقد المقارنة بين خصائص الشعرية عند المنظرين، حاولنا رصد مواقف الدراسين الخاصة بمسألة تأثير القرطاجي بأرسطو وما تشيره هذه النقطة من إشكاليات، ثم سعينا إلى تبيان أوجه الاختلاف والتشابه بين حازم وأرسطو من خلال مفاهيمما للشعرية، ورأينا أن أبرز النقاط التي تستجلي منها المشترك بينهما وغير المشترك هو مفهومما الشعر والخطابة، والمحاكاة والتخييل، و الأوزان والإيقاعات كما حددها أرسطو وحازم.

وكانت استعانتنا بالله أولا، ثم كان سندنا في هذا جملة من المراجع والمصادر التي كانت الخلفية والمعيار الذي يجب أن نقيس عليه مدى علمية آرائنا، ولعل من أهم هذه المراجع والمصادر مدونة الدراسة المتمثلة في كتابي فن الشعر و كتاب منهاج البلاغة وسراج الأدباء، فاما فن الشعر فاستفدنا من ترجمة د عبد الرحمن بدوي، كما استفدنا من ترجمة محمد شكري عياد الصادرة سنة 1967م، وأما منهاج البلاغة وسراج الأدباء فقد أفادنا تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة وتقديمه وتعليقه على الكتاب أيما الانتفاع، كما استفدنا مما كتبه د جابر عصفور الذي كان له الأثر بالغ في توجيه البحث نحو غايتها المنشودة، وبخاصة كتابيه: الصورة الفنية

مقدمة

في التراث النصي والبلاغي عند العرب وكتابه مفهوم الشعر دراسة في التراث النصي، ودون أن ننسى الآراء القيمة لأحمد الجوة في بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات.

لقد حاولنا في فصول البحث وثنائيه أن لا نخلط بين أمرين، كانا من أهم الصعوبات العلمية التي واجهناها في هذا البحث، وهذان الأمران هما الفصل بين الشعريه كنظرية للشعر، برع فيها العرب القدمى، وبين الأدبية كعلم للأدب أسس لها الغرب، من أرسطو حتى الشكلانين الروس.

ويلاحظ اتساع موضوع الشعريه عند أرسطو، واتصاله بالفلسفه تارة وبالبلاغه والعروض والمنطق تارة أخرى، ولهذا استلزم فصل الرؤى الشعريه عن غيرها من الآراء المثبتة في كتاب أرسطو وحازم؛ وهو أمر ليس بالسهل بل يتطلب الدرائية والإلمام الكامل بالفلسفه والبلاغه والشعريه وغيرها من هذه المعارف المتداخلة في مدونتي البحث، كما انجر عن نقص الشروح لكتابيهما صعوبة أخرى.

ولم تكن الغاية القصوى التي كنا نمني بها أنفسنا من خلال هذه المقارنة، هي حسم خلاف علمي بين الدارسين، في قضية تأثر حازم بأرسطو من عدمها، كما لم يكن منتهى غایتنا نفي أو إثبات صفة التأثر والتأغرق في حازم، لأننا لا نرى في التأغرق صفة سلبية، فالتأريخ يطالعنا -ومنذ القدم- على علاقات تأثر وتأثير بين مختلف الثقافات، بقدر ما كان هدفنا الأسمى إبراز مقولات الشعريه عند العلمين في بداياتها الأولى، وتفردهما في التظير الأدبي.

وأخيرا لا ندعى أن هذه القراءة المقارنة في تراث ثقافة أمتين قالت رأيا فاصلا، بل هي رؤية حاولت الاقتراب من جوهر الإشكال، ومن تراث يقبل القراءات المتجددة ومختلف التأويلات، مع طموح أكبر في فهم "فن الشعر" عند العرب، وبخاصة الفلسفه المسلمين الذين أخذ عنهم حازم أولاً، لأن العودة إلى ما قاله هؤلاء الفلسفه، وما فهموه عن ثقافة الآخر، هي أكبر مرشد للمقارنة بين الشعريه العربيه والغربيه.

وعلى الله قصد السبيل.

مدخل

تعمّق البحث في الشّعرية خلال العقود الأخيرة، وذلك بسبب التحوّل الملحوظ في نظرية الأدب وعلوم اللغة ومناهجها، والنظرة إلى وظيفة الأدب. إذ أصبح الاهتمام الأكثر إلحاضاً هو الكشف عن جمالية الأدب، أي ما الذي يجعل من الخطاب الأدبي أدباً، فلم يعد موضوع علم الأدب الإجابة عن السياقات الخارجية وإنما يهتم "بالإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟"¹

فلم يكن الحقل الأدبي بعيداً عن الثورة المعرفية التي عرفتها العلوم أواخر القرن التاسع عشر، وساد الانطباع بأن الدراسات البلاغية والانطباعية لا تقيّان بغيّات الدراسات الأدبية، بالإضافة إلى الصدي الذي أحدهُ مشروع العالم اللغوي "دي سوسيير" (Ferdinand de Saussure)^{*} حين ميّز بين اللغة والكلام والسان، والقول باعتباطية العلامة اللغوية، إذاناً بظهور مفهوم الشّعرية كوظيفة لسانية، غيرت من طبيعة الرؤية إلى ما هو أدبي وما هو غير أدبي. فما هي الشّعرية؟

وإذا كانت هذه النقلة المعرفية في المجال الأدبي واللّساني بالخصوص، هي الخلفية العلمية والفكريّة التي انبثق منها مفهوم الشّعرية، فإن خلفيته الاصطلاحية واللغوية أنها مصطلح لساني يوناني (poetic)، يتكون من ثلاثة وحدات لغوية: (poeim) وهي وحدة معجمية تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic) وهي وحدة مرفولوجية (morpheme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل². وقد حاول النقاد العرب المحدثين نقل هذا المصطلح، في صورته الحديثة إلى النقد العربي، فاختلّوا في تسميته بين: الشّعرية، الأدبية، الإنسانية، الشّاعرية، بوبيطيقا، بوبيتيك....

وتعود أصول هذا المصطلح الأولى إلى "أرسطو" وكتابه "فن الشعر"، والذي ترجمه العرب القدامي (أبو بشر متى بن يونس القنائي 328 هـ) إلى "أبوبيطيقا" ، أما في تراثنا العربي، فقد ورد المصطلح في كثير من نصوصه بدلالات مختلفة، ومن هذه النصوص³:

¹ رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988. ص: 24.

* دي سوسيير (1857، 1913) : لساني ولغوي سويسري، من مواليد جنيف، وهو مؤسس اللسانيات الحديثة.

² راجح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، (د،ت،د،ط)، عنابة الجزائر. ص: 57.

³ حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، 1994. ص: 12.

- قول الفارابي: "والتوسيع في العبارة بتكرير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم **الشعرية** قليلا فليلا".

- قول ابن سينا: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان... وانبعثت **الشعرية** منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته".

- قول حازم القرطاجني: "و كذلك ظن هذا أن **الشعرية** في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية"¹.

والملحوظ على المصطلح في النصوص التراثية، أنه لا يحمل مفهومه النقي واللسانى، ذلك أن **الشعرية** : "لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل، شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري والأقوال الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"²، وهنا نستثنى نص حازم القرطاجني، لأن لفظ **الشعرية** في نصه السابق يحمل معناه النقي، فالقرطاجني يرفض أن يكون **الشعر** تنظيما عشوائيا للألفاظ والأغراض، بل **للشعرية** في الشعر قوانين تتحكم في عملية بنائه.

وأما المصطلح كمفهوم نقي ولساني في الدرس الأدبي الحديث، فهو المفهوم الذي يعالج الوظيفة الشعرية من بين الوظائف الأخرى في نص ما، أي أنها تهتم بالوظيفة الشعرية في النصوص الشعرية والأدبية، بحثا عما يجعل منها شعرية وأدبية.

من هنا تكون **الشعرية** محاولة لبطء الصرامة العلمية في الحقل الأدبي، من خلال البحث عن قوانين للخطاب الأدبي أو الشعري، إنها حقل همه الوحيد إيجاد "إجماع جمالي"، أو لقاءات ممكنة بين المفاصل الجمالية التي تشكل جسد النص، لا على اعتبار هذا الأخير واقعة منجزة بل بالبني المجردة للأدب؛ أي أن حقل اشتغال **الشعرية** ليس العمل الموجود أو ما وجد

¹ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط2، 1981.ص: 28.

² مولاي على بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العربي 2005 دمشق. ص: 64.

سابقاً، بل بالخطاب الأدبي نفسه، يقول "تدوروف" (T. Todorov): "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي".¹، ولعل المقصود بخصائص الخطاب هي تلك العناصر الداخلية الموجودة في العمل الأدبي، والتي بها يتميز الأدبي عن غير الأدبي، وبفضلها أمكن وضع علم للأدب، يسعى لمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة أي عمل أدبي " فالشعريّة إذن مقاربة للأدب " مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه"² بمفهوم تدوروف.

ويحمل مصطلح الشعريّة مفهوماً آخر؛ وهو مجموع الاختيارات التي ينتهجها الكاتب من مجموع الإمكانيات المتاحة له أدبياً، إذ يقول "دافيد فونيتن": "تدل على مجموعة من الاختيارات المميزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات"³، فـ الشعريّة المتبعي مثلًا هو ما اختاره المتبعي في نصه وأدبه من مجموع القواعد الجمالية الأدبية المتاحة له.

لقد كان الشكلانيون الروس أول من نبه إلى دراسة الأدب دراسة علمية داخلية في أواسط القرن العشرين، ذلك أن الدراسات المقاربة للأدب من قبل ، كانت تستند في معالجتها له إلى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم الجمال، فأخذت الشكلانية الروسية على عاتقها توسيع الدرس اللساني ليشمل الدرس الأدبي، هادفين إلى تأسيس علم للأدب أساسه اللغة، باحثين عن أدبية الأدب، يقول "إيخنباوم" في هذا المقام: "إن كل ما تتميز به [أي الشكلانية]، هو محاولتها إنشاء علم مستقل للأدب، مهمته دراسة المادة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة، والسؤال بالتالي فيها لـ كـيف يدرس الأدب؟... وإنما هو ما هي (الماهية) الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية"⁴.

هذا العلم إذن يعني بالأدب كله، شعراً ونثراً، أو بعبارة تدوروف "يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فراده الحدث الأدبي أي الأدبية"⁵، ومن هنا كان هدف الشكلانيين هو

* ترسطان تدوروف (1939): لغوي ولساني ومن منظري نظرية الأدب ومن مترجمي أعمال جماعة الشكلانيين الروس، وهو كاتب فرنسي من أصول بلغارية، من مواليد مدينة صوفيا، يعتبر كتابه "الشعرية" من أهم المراجع في الشعرية الحديثة.

¹ ترسطان تدوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلمة، دار توبقال، ط1 1987م. ص: 23.

² المرجع نفسه. ص: 23.

³ محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي من موقع net.fikrwanakd.aljabiabed.

⁴ عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م. ص: 26.

⁵ تدوروف، الشعرية. ص: 23.

إقامة علم للأدب بكل تصنيفاته الشعرية والثرية، أي العناية بدراسة خصائص الأدب (الأدبية)، أو السمات التي تجعل من المقول أو الملفوظ أدباً، ولعل هذا الطرح الشكلي يضعنا أمام إشكالية حقيقة هي: هل الشعرية علم للأدب كلّه، كما يتصور تدوروف والشكانيون الروس؟، أم أنها علم للشعر فقط، يهتم بما يجعل من النصوص نصوصاً شعرية؟.

١-الشعرية علم للأدب أم علم للشعر:

يعترضنا سؤال في موضوع **الشعرية**: هل هي علم للأدب يهتم "بشروط المحتوى"، أم أنها علم خاص باللغة **الشعرية*** بمعنى آخر: هل من مهام **الشعرية** تمييز ما هو أدبي عن غير أدبي، أم تمييز ما هو شعري عن ما هو ثوري؟.

إن مصطلح **الشعرية** يشير في اصطلاحه اللغوي إلى **الشعر**، أو على الأقل إلى ما يعطي الصبغة **الشعرية والشاعرية*** لعمل ما، وهو التصور ذاته الذي ساد قديماً، إلى أن طالعتنا الدراسات الحديثة بأن موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما الأدبية. ففي كتاب **الشعرية** لتدوروف قول يعمق هوة الإشكال حين يقول: "وستتعلق كلمة **شعرية** في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوماً أم منثوراً، بل قد تقاد تكون متعلقة على وجه الخصوص بأعمال نثرية ولكي نبرر استعمالنا لهذه اللفظة يمكننا التذكير بأن أشهر **الشعريات**، **شعرية أرسسطو**؛ لم تكن نظرية تتصل بخصائص أنماط الخطاب الأدبي ثم إن اللفظة غالباً ما استعملت بهذا المعنى في الخارج لقد حاول الشكانيون الروس بعثها في السابق وأخيراً تظهر في كتابات "رومن جاكبسون" لتعني **علم الأدب**".^١

وبهذا فإن تدوروف يستند إلى غيره في تحديد موضوع **الشعرية**، وفي هذا المقام يورد قوله لـ"بول فاليري" (Pool vallery) نورده بدورنا: "يبدوا لنا أن اسم **شعرية** ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتراكي أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث

* **الشعرية** خصيصة نصية أما **الشاعرية** فهي خصيصة يختص بها الشاعر.

^١ تدوروف، **الشعرية** ، ص: 24.

تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر¹.

وفي المقابل يقف جون كوهن(jean Cohen) موقف الرافض لشّعرية ترتبط بالأدب كله، فيفتح كتابه بقوله: "الشّعرية علم موضوعه الشّعر"²، وفي أثناء هذه المواقف نلمح موقف رومان جاكبسون(R.Jakobson)^{*} الذي يحاول جمع كل الآراء بقوله: "تهتم الشّعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فقط حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"³.

إن بعض الدارسين يرفضون أي شّعرية لا تفصل الشّعر عن باقي الخطابات الأدبية، وهي عندهم علم للشعر فقط؛ ذلك أن الشّعر-حسب رأيهم- يعد " نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة، وجنس بالنسبة إلى أنواعه"⁴، ولعل القول بتصنيف الأدب إلى شعر ونثر، لم يعد له الأهمية بما كان، بسبب تلاشي الحدود الفاصلة بينها، وبسبب التداخل الذي تشهده الأجناس الأدبية، بل إن كثيرا من الخصائص المشتركة بين الشعر والنثر تسمح لنا بتجاوز عقبة تصنيف الشّعرية أهي علم للأدب أم علم للشعر، فهذا جاكبسون يقول: "إن الحد الذي يفصل الآخر الشّعري عن كل ما ليس أثرا شعريا هو أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين".⁵

ومن ثم يصبح الإبداع بأجمعه نص، ويكون للسينما والمسرح والنحت والقصيدة والرواية شّعريتها، بل وحتى أساليب الإعلانات لها شّعريتها، إلا أن الملاحظ في الدراسات العربية الحديثة، أن مصطلح الشّعرية يستخدم مقرضا بالحديث عن الشّعر، أكثر مما يستخدم أثناء الحديث عن الفنون التّنرية، فالمتأمل لكتاب "الشّعريات" لـ"عز الدين المناصرة" أو "الشّعرية العربية" لـ"أدونيس"، أو حتى كتاب "جمال الدين بن الشيخ" "الشّعرية العربية"؛

¹ المرجع السابق. ص: 23، 24.

² جون كوبين، بناء لغة الشعر، ص: 17.

* رومان جاكبسون (1896، 1982) : لغوي ولسانی أمريكي من أصل روسي، ومن مواليد مدينة موسكو الروسية، انضم إلى حلقة براغ اللسانية سنة 1920. وأصبح رئيسا لها سنة 1939 ، اشتهر ببحثه في وظائف اللغة التي أجملها في سنة وظائف، يعتبر كتابه "قضايا الشّعرية" أهم الكتب التي تناولت مسائل في الشّعرية

³ رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، ص: 35.

⁴ حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 14.

⁵ رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، ص: 10، 11.

يلحظ استقصاء هؤلاء النقاد لمختلف المفاهيم والنظريات المتعلقة بالشّعر في النقد العربي أو الغربي دون التطرق لبقية الفنون الأدبية.

إن الشّعرية باعتبارها تسعى إلى الكشف عن قوانين الإبداع، فإن النص هو موضوعها الوحيد، ليس النص المحقق ولكنه الخطاب المحتمل، أي أن موضوعها هو النسق كما يجب أن يكون، فالشّعرية مفهوم علمي يهتم بكل ما يهدف إلى إثارة الانفعال الشّعري، يحقق هذا المصطلح امتيازه في الشّعر، على اعتباره أسمى صور التعبير، دون أن يعني هذا إقصاء باقي فنون التعبير.

2- نبذة الشّعرية:

أ/ الشّعرية من المنظور العربي:

1- الشّعرية العربية القديمة:

كان النقد العربي في الجاهلية مرتبطا بالشعر، فقد كان شفوياً ذوقياً، يتحكم فيه التأثير الناتج عن السّماع، هذا التأثير يكون ببعض جزئيات الشّعر كمعنى بيت من الأبيات، أو صورة فنية من الصور، أو إيقاع من الإيقاعات. كما تميز النقد العربي القديم بوجود ما يشبه "المؤسسات" النقدية، كباطن المناذرة في الحيرة، وباطن الغساسنة في الشام، أو كسوق عكاظ. وكان الناقد في العصر الجاهلي يتمثل في جمهرة الشعراء، الذين آمنوا بفكرة المثل الشّعري الأعلى، الذي قدم نماذجه أمرؤ القيس والنابغة و زهير والأعشى وغيرهم، وإذا تأملنا النصوص المتأثرة عن الشّعرية الجاهلية سنجد أنها ترتكز على مجموعة من الأفكار الأساسية أهمها:

- الشّاعر الكبير هو الناقد المميز ؛ وفي هذا المقام يتميز "النابغة الذبياني" بذوقه الشّعري.
- فكرة "شياطين الشّعر" من أبرز الأفكار والأكثر رواجا في الشّعرية العربية القديمة؛ حيث يزعم الكثير من الشعراء أن لهم شياطين توحى لهم بالشّعر.
- المفضلة بين الشعراء وتمييز أخطائهم؛ وكان الإنجاد سبيلا لإظهار الإعجاب تحت مسمى "فلان أشعر من فلان"، كما كان الجاهليون يحسنون الإنصات ويلاحظون أخطاء الشعراء.

وإذا ما طوينا عصر الجاهلية وانتقلنا إلى عصر الإسلام، فإننا حتما سنلاحظ تحولاً أحدهه الخطاب القرآني، من خلخة معرفية وقطيعة مع العقلية الجاهلية، فقد تجاوز الخطاب السماوي القدرة الكلامية البلاغية العربية، فكان القرآن أن أحدث "تحوّلاً جذرياً وشاملاً: به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرواية والتأمل؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي وفي شموليته، نشأة ومصيراً ومعاده"¹.

وكان لهذا التفوّق القرآني أثر في ظهور دراسات ساهمت في إثراء الشّعرية العربية، بعد أن أخذ الدرس الأدبي وجّهة المقارنة بين الشّعر والقرآن، ومن أبرز المفاهيم الشّعرية التي ظهرت بعد هذا:

- **الشعر نظم:** إن سر إعجاز القرآن الكريم في نظر الجرجاني هو النظم، ويعرفه بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخّل بشيء منها".²

ونظرية النظم تقترب من مفهوم الأسلوب ومن مفهوم الشّعرية بوصفها توصيف بنائي للخطاب سواء كان قرآناً أم شعراً أم نثراً، وهي تبني على مبدأ العلائقية ، أي علاقة اللفظ مع اللفظ وعلاقة المعنى مع المعنى وعلاقة المعنى مع اللفظ.

لقد نبهت شّعرية النظم الجرجانية، في سياق ما شغل النقاد العرب القدماء، وانقسامهم بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، إلى مسألة جديدة حقاً، إنها مسألة "معنى المعنى"، والتي يقول عنها في دلائل الإعجاز: "إذا عرفت هذه الجمل فيها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى يعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي نصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".³ ويميز الجرجاني بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي؛ فالمعنى العقلي هو المعنى المتعلق بلغة

¹ أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب بيروت ، ط 1985م، ص:35،36.

² أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التجي، دار الكتاب العربي بيروت، ط 1، 1995م، ص: 77.

³ المصدر نفسه . ص: 204،203.

الاتصال اليومي، والمعنى التخييلي الذي لا يمكن أن يقال عنه صدق وأن ما نفاه منفي، وهو متعلق باللغة الأدبية.

- **الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى¹**: قسم "قدامة بن جعفر" كتابه "نقد الشعر" عده أقسام، حاولا من خلاله تقريب عملية الإبداع الشعري. وأول مفهوم يواجهنا في هذا الصدد تعريفه للشعر: (القول الموزون المقفى الدال على معنى) وهو تعريف ينطلق من "البنية السطحية"، فالشعر بناء لغوي يشترط فيه وزن وقافية، ويشترط فيه تضمنه لمعنى معين.

- **الشعر محاكاة و تخيل**: يعتبر هذا المفهوم من أهم المقولات في الشعرية العربية القديمة، وهو المبحث الذي خصصنا له حيزا في بحثنا هذا.

لقد كانت الشعرية العربية في العصر الجاهلي، تابعة للقول النبدي الشفهي، من حيث نظرتها الجزئية الناتجة عن فعل الإنشاد والسماع، أما المفاهيم الشعرية التي جاءت بعد ذلك - أي في العصور الإسلامية- فقد تضمنت إشارات لا يستهان بها، تكاد تكون نفسها المفاهيم التي تنادي بها الشعرية الغربية الآن، وهو ما سنلمسه في تحليلنا لشعرية القرطاجي، كما التسقت الشعرية العربية القديمة بالشعر كثيرا، وقل ما نجد اهتماما بالنشر.

2- المصب الغربي في مفهوم كمال أبو ديب*

يبدو أن النقاد العرب المحدثين المهتمين بالشعرية، يسيرون على خطى النقاد الغرب في تنظيراتهم للشعرية، ذلك أن: "الكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها وبالتالي تعرض سبيلاه، ولذلك يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الأشكال. ويسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان ولكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها المعاصرة وهذه القضية هي "الشعرية"².

ومن العرب المهتمين بالشعرية حديثا كمال أبو ديب، الذي يرى أن أي محاولة لضبط الشعرية ضبطا دقيقا وشاملا، ينبغي أن يتم ضمن معطيات علائقية، أو مفهوم أنضمة

¹ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق: س. أ. بونيماكر ، مطبعة بريل، لندن 1952م. ص: 02 .

* كمال أبو ديب: أستاذ كرسي اللغة العربية في جامعة لندن منذ عام 1992. ترأس قسم الأدب المقارن في الجامعة نفسها بين عامي 1994-1996. حائز على عدد من الجوائز العالمية والعربية، من أشهر كتبه: " جملة الحفاء والتجلّي" ، " الرؤى المقمعة" ، " في الشعرية" ، " في البنية الإيقاعية للشعر العربي".

² عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحادة ، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005م. ص:06.

العلاقات، ومن هنا أنكر تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة، كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي أو الصورة، أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري والعقدي يقول: "فالشعرية إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"¹، فالشعرية خاصية نصية، انطلاقاً من أن مجموع العلاقات التي تنمو في النص، تقع في سياق دون أن يكون شعري، ولكنها تشكل مع مكونات أخرى فاعلية خلق الشعرية، فلا توصف الشعرية إلا من حيث يمكن أن تكون وتنشأ، أي في بنية كلية.

وما دامت العلائقية النصية هي محور الشعرية؛ فإن اللغة هي الضابط الفصل في شعرية النصوص، انطلاقاً من أن: "المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته هي وجوده الفизيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي"²، وهنا يستعير أبو ديب من "تشومسكي" (Noam Chomsky) مفهومي "البنية السطحية" و"البنية العميقية"، وبيني على أساسهما ما يسميه "الفجوة: مسافة التوتر"، حيث يقول: "يمكن مبدئياً بلوحة مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددها وطور تطبيقاتهما بشكل خاص "تشومسكي" في دراساته التوليدية والتحويلية بما مفهوماً البنية السطحية والبنية العميقية"³.

إن الشعرية عند أبي ديب لا تعود أن تكون إلا إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وهو المفهوم الذي يرى بأنه غير مقتصر على الشعرية فقط، بل عنصر أساسي في التجربة الإنسانية بأجمعها، ومجمل ما في المصطلح المركب؛ أن هناك فجوة تزداد حدة بين المستوى السطحي والمستوى العميق للنص؛ وأن الفجوة تصبح في لغة الشعر أساساً فعلياً للكتابة، ويندرج أبو ديب على ذلك بمجموعة تطبيقات على عدد من القصائد كقصائد أدونيس.

¹ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.ص:14.

² المرجع نفسه. ص: 14.

* تشومسكي: (1928) لساني ولغوي أمريكي من مواليد فيلادلفيا الأمريكية ومن عائلة برجوازية يهودية.

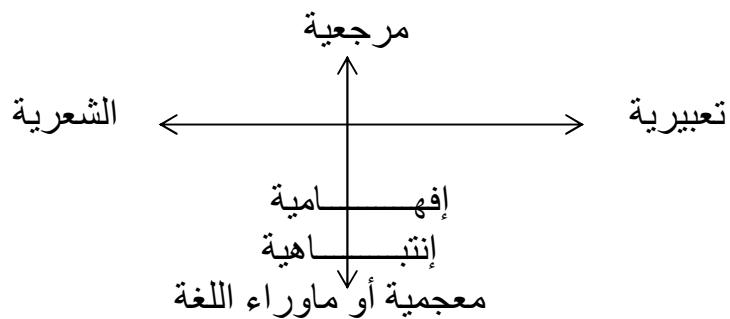
³ كمال أبو ديب، في الشعرية. ص: 57.

ب/ الشعرية من المنظور الغربي:

1-الشعرية من منظور رومان جاكبسون(R.Jakobson):

تظل الشعرية في تصور جاكبسون لصيغة باللسانيات، ذلك أنه كان من أهم أعلام حلقة موسكو اللسانية التي أخذت على عاتقها توسيع نطاق اللسانيات ليشمل الشعرية. فجاكبسون يلح على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات، لأن اللسانيات تدرس كافة الأشكال اللغوية، والشعر شكل لغوي، وبالتالي على اللساني دراسة الشعر طبقاً لمنهجية اللسانيات¹، ويحاول جاكبسون إصياغ الأدب صبغة علمية انطلاقاً من أن "موضوع علم الأدب ليس الأدب إنما الأدبية".

إن ضبط المنهج العلمي في الدرس الأدبي، يبرزه جاكبسون من خلال الوظائف اللغوية، ومن خلال أهم ما يميز الأدب أي وظيفته التي تهيمن عليه، فالوظائف اللغوية نموذج مسدس الأطراف (المُرسَل، المرسل إليه، الرسالة، القناة، السياق، الشفرة)، كل عنصر فيها يولد وظيفة محددة، فالمرسل يولد الوظيفة التعبيرية، المرسل إليه يولد الوظيفة الإفهامية، والسياق تتولد عنه الوظيفة المرجعية، أما القناة فتولد الوظيفة الانتباهية، والشفرة تتولد الوظيفة المعجمية، والرسالة تتولد الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية ، على نحو المخطط الآتي²:



إن لكل عنصر من عناصر الاتصال وظيفة لغوية، فالشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة، ولكنها الوظيفة المهيمنة، انطلاقاً من أن "استهدف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة"³، والوظيفة الشعرية لا تتحقق

¹ رومان جاكبسون، قضايا الشعرية. ص: 18.

² نفسه. ص: 33.

³ نفسه. ص: 31.

في الشعر فقط ، بل تتحقق في الشعر والنشر على السواء، يقول جاكبسون: " ولا تؤدي كل محاولة لاختزال الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو لقصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلّل ، وليس الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة"¹.

إن حضور وظيفة من الوظائف في أي خطاب لا يعني غياب الوظائف الأخرى، بل إن هذا الحضور هو الذي يطبع الخطاب بطابع القيمة المهيمنة، ومن ثم فالوظيفة المهيمنة لاتنفي حضور باقي الوظائف، وإنما تهيمن على العمل.

فالوظيفة المهيمنة تعتبر العنصر البؤري لأي عمل فني والمحدد لصفته؛ إذ أن ما يميز النص الأدبي عن غيره هو اللغة في وظيفتها الجمالية، فمفهوم المهيمنة يتحدد وفق القيم الطاغية على العمل، وهنا يبدي جاكبسون ملاحظة تتعلق بتنوع الأجناس الأدبية، حيث تساهم الوظيفة الانفعالية مع الوظيفة الشعرية- التي يكون التركيز فيها على ضمير المتكلم- في بناء الشعر الغنائي، والوظيفة المرجعية تساهم مع الوظيفة الشعرية- التي يكون التركيز فيها على ضمير الغائب- في بناء الشعر الملحمي ، أما الوظيفة الافهامية فتساهم في بناء شعر بضمير الغائب.

إن الشعرية كوظيفة لغوية هي إسقاط مبدأ التمايز الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف، وينتج على هذا بنية التوازي، وهذه البنية- عنده- تشمل أدوات تكرارية مثل الجنس القافيـة السبع المقابلة، يقول: " فالشاعرية (الشعرية) هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى، ويحدد معها سلوك المجموع.... إن الشاعرية تتجلـى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كأنـثـاق لـلـانـفعـالـ. وتتجلـى في كـونـ الـكلـمـاتـ وـتـرـكـيـبـهـاـ وـدـلـلـاتـهـاـ وـشـكـلـهـاـ الـخـارـجـيـ وـالـداـخـليـ،ـ ليس مجرد أمـارـاتـ مـخـلـفةـ عـنـ الـوـاقـعـ،ـ بلـ لـهـاـ وزـنـهـاـ الـخـاصـ وـقـيمـتـهـاـ الـخـاصـةـ"².

وجماع القول ؛ أن الشعرية عند جاكبسون هي ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، أو كما يعرفها هو نفسه: " يمكن

¹ المرجع السابق. ص: 31.

² نفسه. ص: 19.

للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة المسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل الفظوية عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص¹، وهكذا فالشعرية عنده مفاهيم لسانية علمية، أثرت الحقل المعرفي الأدبي، فقد "قدمت مبادئ الشعرية عند جاكبسون للباحثين أداة تحليلية، تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب"².

2- الشعرية من منظور جون كوهن(jean Cohen):

يحسب جون كوهن على البلاغيين البنويين، الذين استقادوا من البلاغة واللسانيات في وقت واحد، وانصبت جهوده على إيجاد قاسم مشترك بين الأعمال الأدبية، وتحديداً بين النصوص الشعرية؛ أو إيجاد "شكل للأشكال" في الإنتاج الأدبي، وكان نتاج هذا كتابه القيم ³(structure du langue poétique) وقسم كتابه هذا إلى مباحث عديدة، حاول من خلالها ضبط المشترك في الشعر، منطلاقاً من فكرة أساسية مفادها أن الصور البلاغية تعمل على خرق وتجاوز المعيار اللغوي، وهذا التجاوز الذي تمارسه اللغة الشعرية هومدار شعريته، أي ما يعرف بمفهوم الانزياح.

فالشعرية من وجهة نظر جون كوهن، هي الخصائص المكونة للغة الشعر، أي أنها ما ينتج عن الممارسة اللغوية للشعر، وبهذا فـ"الظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية إلى لغة النثر"⁴، وبالتالي فشعرية كوهن قائمة على مقارنة بين الشعر والنثر، انطلاقاً من أن الشعرية- في نظره- علم موضوعه الشعر.

وما يميز الشعر عن النثر هو الاستعمال اللغوي، بحيث تتميز اللغة الشعرية بالمجاوزات أو المجاوزة، والمجاوزة هي مخالفة المألوف من خلال خرق اللغة، ويرى أنها تتحقق في الشعر والنثر على السواء، إلا أنها تميل في النثر إلى درجة الصفر، وبقدر ما تقترب اللغة من المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية، وبالتالي: "فإن الشعر يمكن أن يعرف على أنه نوع

¹ المرجع السابق. ص: 87.

² صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992م، الكويت ص: 58، 59.

³ للكتاب ترجمات عديدة منها:- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، ط، 1، 1986.

- بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.

⁴ جون كوبن، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، ص: 25.

من اللغة، وأن «الشعرية» هي حدود الأسلوب لهذا النوع وهي تفترض وجود «لغة شعرية» وتحت عن الخصائص التي تكونها¹.

ويستند كوهن في تحديد الشعر والشعرية إلى مجموعة من الثنائيات، مثل المعيار /الانزياح والدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة، وأشار في تحديده للمعيار إلى اللغة المستعملة والتي تتجسد في النثر، فلغة النثر لغة طبيعية ولغة الشعر لغة فنية مصنوعة، وإلى الأسلوب المعرف بأنه :«كل ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام»، إذ المطلوب تحديده، إذا ما أريد قياس الظاهرة الإبداعية هو رصد الشيء الذي لا يوجد في الأسلوب، لأن «كل أسلوب انتهاك وليس كل انتهاك أسلوب».

إن النص الشعري-في نظر كوهن- لا يتضمن الوظيفة الشعرية، إلا إذا انزاحت لغته عن القوالب اللغوية، إذ يقول: «الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته»² غير عادية» إن الشيء غير العادي يمنحها أسلوباً يسمى «الشعرية» وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري³، وحين تترافق اللغة الشعرية تمر بمرحلتين أو بمستويين:

1/ المرحلة الأولى: هي مرحلة طرح الانزياح، أو المرحلة ذات الطابع السلبي، و تتميز فيها كل صورة بمخالفتها للقانون والقاعدة النثرية.

2/ المرحلة الثانية: هي مرحلة تقليل الانزياح أو نفيه، أي تثبيت الصورة وإعادة بناء النموذج من جديد.

وهكذا فالشعر: «ليس هو النثر مضافاً إليه شيء ما، ولكنه هو»⁴ المضاد للنثر»، ومن هذه الزاوية فإنه يبدوا شيئاً سلبياً تماماً كأنه شكل⁵ معتل» للغة، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصراً ثانياً إيجابياً هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقاً لخطيط أسمى⁶.

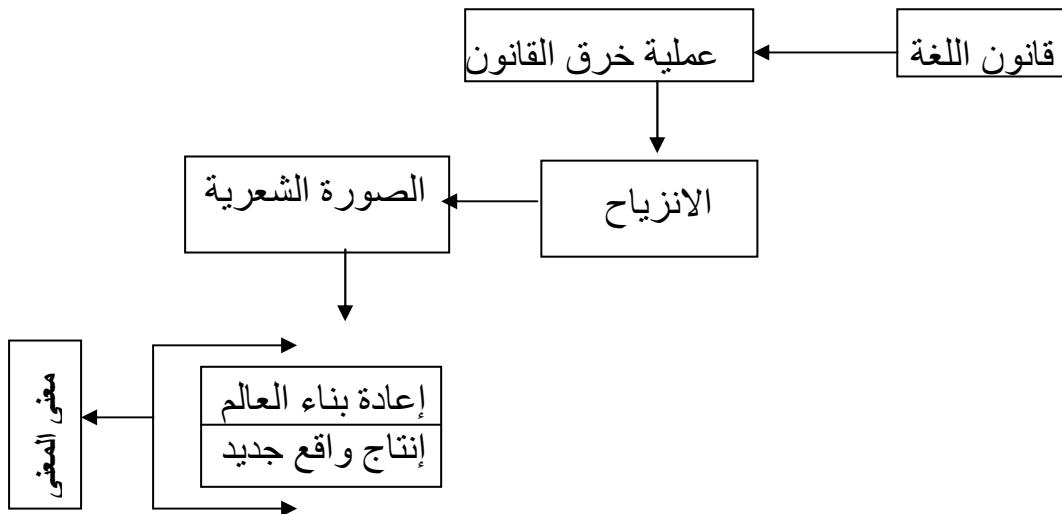
لقد سعى كوهن إلى تأسيس الشعرية كعلم للشعر، انطلاقاً من تحليله لنماذج شعرية، في محاولة للبحث عن البنية المشتركة بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير ومختلف الصور،

¹ المرجع السابق. ص: 25.

² نفسه. ص: 24.

³ نفسه. ص: 64.

ووجد أن كل هذه الصور تعمل لأجل خرق قانون اللغة، لكنها ذات أثر جمالي محدد. وهذا الخرق للغة وقانونها يمكن إجماله على النحو الآتي¹:



3- الشعرية من منظور تزفيطان تدوروف (T. Todorov)

يكتسي مفهوم الشعرية عند تدوروف طابع الأدبية، فهو مفهوم لا يقتصر على الشعر فقط، بل يتسع ليشمل مختلف الممارسات اللغوية والأدبية، فالشعرية عند تدوروف تكمن في الأدب كله، لكنها "ليست في العمل الأدبي في حد ذاته" (الأدب الممكن) ولكنها السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره" فهي "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"².

وقد اعرض تدوروف على تحديد مجال الشعرية في الشعر فحسب، ذلك أن الفوارق بين الشعر والنشر لا تستبعد اشتراكهما في الخاصية الأدبية، وبالتالي فإن البحث في الخصائص العامة للأدب، وفي الخطاب الأدبي ككل-لابجزء منه فقط- هو مبحث الشعرية، يقول: " وإنما تعني (الشعرية) ببناء المجردة التي نسميها وصفاً أو حدثاً روائياً أو سرداً".³

ويفسر تدوروف اهتمام الشعرية بالخطاب، من خلال تبسطه في القسم الأول من كتابه "الشعرية" في تصنيف دراسة الخطاب الأدبي؛ منطلقاً من تصنيفين للرؤى النقدية: موقف

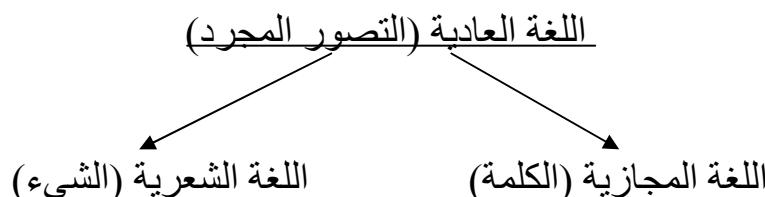
¹ خالد سليمي، من النقد المعياري إلى التحليل الألسي (الشعرية البنوية نموذجاً)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ع 1، 2/1، بوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر 1994 . ص: 312

² تدوروف، الشعرية. ص: 23.

³ المرجع نفسه. ص: 24.

يعتبر النص الأدبي موضوعاً أدبياً للمعرفة (التأويل)، وموقف يعتبر النص تجلياً لبنيّة مجردة (القراءة المجردة)، وبعد تحليل الموقفين يصل إلى أن "الشعرية جاءت":¹ فوضعت حداً للتواريق القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل²، وهنا تفريق بين الشعرية التي تسعى إلى ضبط علمي للسؤال الأدبي، وغيرها من الانطباعيات التي جعلت من الأدب وثائق نفسية واجتماعية وفلسفية....، فالشعرية هي التي وضعت حداً بين العلم والتأويل.

وإذا كان جاكبسون يرى في القيمة المهيمنة أساس اللغة الشعرية، فإن تدوروف يوازن بين اللغة المجازية واللغة الشعرية، وينتهي إلى أن اللغة المجازية تجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها. بينما تهدف اللغة الشعرية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، فيصبح بهذا مثلث أو غدن وريتشاردز المكون من **اللفظة المشتركة** (تصور)، واللغة المجازية (الألفاظ)، واللغة الشعرية (الشيء)، على النحو الآتي³:



ويحدد تدوروف هذه اللغة بقوله: "إذا أسلمنا باحتواء كل ملفوظ على عدد من العلاقات والقوانين والأكراس، التي لا يمكن تفسيرها بباوالية اللغة، وإنما بايوالية الخطاب وحدها (...)"، فمن الممكن حينئذ الحديث عن تحليل للخطاب يعوض **البلاغة القديمة** بما هي علم عام للخطابات. ومن شأن هذا العلم أن تكون له فروع "عمودية"، كالشعرية التي يصنف خطابي واحد هو الأب، وفروع "أفقية"، مثل الأسلوبية التي لا يتالف موضوعها من كل القضية المتعلقة بكافة الخطابات"³، فالخطاب الذي تدرسه الشعرية يشمل خطاب الفلسفة

¹ المرجع السابق. ص: 23

² صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص**. ص: 62.

³ جان ماري كلينكينبرغ، **من الأسلوبية إلى الشعرية**، تقديم وترجمة: فريدة الكتاني من موقع: fikrwanakd.aljabiabed.net بتاريخ: 30 جانفي 2008م.

والسياسة والدين، والمنطق اليومي، إنها فرع من العلوم التي تهتم بالخطابات وتحليل الخطاب، فهي على خلاف الأسلوبية –التي تختص بمجال محدد- ذات صنف خطابي أعم . يختبر تدوروف الشعرية انطلاقاً من بنويته، وانطلاقاً من اعتبار النص بنية مجردة؛ هذا الاختبار يمتد ليشمل البحث في علاقة الشعرية بباقي مقاربات العمل الأدبي كاللسانيات والتأويل، بل وحتى بالبحث في علاقة الشعرية بالبنوية نفسها.

ج/ بين المنظور العربي والغربي:

الشعرية العربية كمفهوم قديم، لها معاني تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي، وقوانين تحكم في الإبداع الشعري، فهي مرادفة للشعر، فقد تكلم النقاد العرب عن العلم بالشعر أو عن شعرية الشعر، فعلم الشعر أو فلان عالم بالشعر أبرز ما يتصل بالشعرية ومفاهيمها.

أما الشعرية الغربية، فقد اشتغلت على الأدب بمختلف أجنسه، فكثير من شعرياتها أقرب إلى نظرية الأدب من نظرية في الشعر، وهذا ما نجده عند تدوروف، أثناء بحثه عن شعرية للسرد، أو أدبية الأدب.

في حين أن جاكبسون يربط بين اللسانيات والشعرية، فلا مناص -عنه- للساني من دراسة الشعر طبقاً لمنهجية اللسانيات، وأهم ما يميز الأدب أو الشعر هو وظيفته التي تهيمن عليه، ويكتسب الشعر عنده الوظيفة الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف.

أما مفهوم كوهن للشعرية فيقتصر على الشعر فقط، حيث يصر على أن الشعرية علم موضوعها الشعر، فهي شعرية أقرب إلى المفهوم العربي، ولعله السبب الذي جعل أحمد درويش يبادر بترجمة كتابه، فقد وجد فيه قدراً غير قليل من التشابه بين نظرته وبين نظرية العرب من قبله بنحو ألف عام إلى الشعر¹.

¹ جون كوين، بناء لغة الشعر، من تقديم أحمد درويش، ص: 07.

3-المباحث اللغوية والأدبية وعلاقتها بدرس الشّعرية:

أ3- علاقـة الشـّعرية بالـّسانيـات:

لقد كان للدرس اللساني الأثر البالغ في ظهور عدة مقاربـات للنص الأدبي، حاولـت كلـها تطبيق النـموذج العلمي اللـساني على الـدرس الأـدبي، ويرجـع كبيرـ الفضل في مقاربة اللغة الأـدبية والـشـّعرية بالـأـخـص إلى ما حقـقـته الـدرـاسـات اللـسـانـيـة الـحـديثـة من نـقلـة نوعـية وـمـهمـة، انـعـكـست على الـدارـس الأـدـبـي بـعـرـفـته لـبعـض الإـجـراءـات التي تـقـربـه من فـهـم طـبـيعـة اللغة والأـدـب.

وتفـهم عـلـاقـة الشـّعرـية بالـّسـانـيـات انـطـلاـقاً من أنـ السـانـيـات تـدرـس التـحلـيل الـلغـوي بـمـخـتـلـف مـسـتـوـيـاتـهـ، والـشـّعرـية تـدرـس التـحلـيل الأـدـبـيـ. كما أنـ السـانـيـات تـهـتمـ بالـقـوـانـينـ الـلغـويـةـ وكـذـلـكـ الشـّعرـيةـ تـهـتمـ بـقـوـانـينـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ.

ولـماـ كانـ العـلـمـ الأـدـبـيـ معـطـىـ لـغـويـ بـالـدـرـجـةـ الـأـوـلـىـ فـإـنـ عـلـاقـةـ الشـّعرـيةـ بـالـّسـانـيـاتـ أـصـبـحـتـ عـلـاقـةـ اـحـتوـاءـ، وـهـوـ ماـ قـصـدـهـ "ـرـومـانـ يـاكـبـسـونـ"ـ فـيـ الـمحـاضـرـةـ الـتـيـ أـلـقاـهـاـ فـيـ الجـامـعـةـ الـأـمـرـيـكـيـةـ "ـأـنـديـانـاـ"ـ بـعـنـوانـ "ـالـشـّعـرـيةـ وـالـلـسـانـيـاتـ"ـ يـقـولـ:ـ "ـلـقـدـ طـلـبـ منـيـ، بـغـيـةـ اـخـتـتـامـ أـعـمـالـ هـذـهـ النـدوـةـ، أـنـ أـقـدـمـ نـظـرـةـ إـجمـالـيـةـ عـنـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـ الـشـعـرـيـاتـ وـالـلـسـانـيـاتـ، إـنـ مـوـضـوعـ الـشـعـرـيـاتـ هـوـ، قـبـلـ كـلـ شـيءـ، إـلـاجـابـةـ عـنـ السـؤـالـ التـالـيـ:ـ ماـ الـذـيـ يـجـعـلـ مـنـ رـسـالـةـ لـفـظـيـةـ أـثـرـاـ فـنـيـاـ؟ـ وـبـمـاـ أـنـ هـذـاـ المـوـضـوعـ يـتـعـلـقـ بـالـاـخـتـلـافـ الـنـوـعـيـ الـذـيـ يـفـصـلـ فـنـ الـلـغـةـ عـنـ الـفـنـوـنـ الـأـخـرـىـ وـعـنـ الـأـنـوـاعـ الـأـخـرـىـ لـلـسـلـوكـاتـ الـلـفـظـيـةـ،ـ فـإـنـ لـلـشـّعـرـيـةـ الـحـقـ فيـ أـنـ تـحـتلـ الـمـوـقـعـ الـأـوـلـ بـيـنـ الـدـرـاسـاتـ الـأـدـبـيـةـ.ـ إـنـ الـشـّعـرـيـةـ تـهـتمـ بـقـضـاـيـاـ الـبـنـيـةـ الـلـسـانـيـةـ،ـ تـمـاماـ مـثـلـماـ يـهـتمـ الرـسـمـ بـالـبـنـيـاتـ الرـسـمـيـةـ،ـ وـبـمـاـ أـنـ السـانـيـاتـ هـيـ الـعـلـمـ الشـامـلـ لـلـبـنـيـاتـ الـلـسـانـيـةـ،ـ فـإـنـهـ يـمـكـنـ اـعـتـبارـ الـشـّعـرـيـةـ جـزـءـ لـاـ يـتـجـزـأـ مـنـ السـانـيـاتـ"ـ¹ـ،ـ وـهـذـاـ نـجـدـ أـنـ الـشـّعـرـيـةـ وـالـلـسـانـيـاتـ فـيـ نـظـرـ يـاكـبـسـونـ وـجـهـانـ لـعـلـةـ وـاحـدةـ،ـ فـالـوـظـيـفـةـ الـشـّعـرـيـةـ كـسـرـ لـلـحـاجـزـ الـفـاـصـلـ بـيـنـ الـلـسـانـيـ وـالـأـدـبـيـ فـيـ الـوـظـائـفـ الـلـغـوـيـةـ.

لـقدـ قـامـتـ السـانـيـاتـ بـدـورـ الـوـسـيـطـ تـجـاهـ الـمـنهـجـيـةـ الـعـامـةـ لـلـنـشـاطـ الـعـلـمـيـ لـدـىـ كـثـيرـ مـنـ الشـاعـرـيـينـ،ـ وـهـذـهـ الـوـسـاطـةـ يـرـاـهـاـ تـدـورـ وـفـ:ـ "ـلـاـ تـرـتـبـطـ بـيـنـ الـشـّعـرـيـةـ وـالـلـسـانـيـاتـ بـقـدـرـ مـاـ تـرـتـبـطـ

¹ رـومـانـ يـاكـبـسـونـ،ـ قـضـاـيـاـ الـشـّعـرـيـةـ،ـ صـ:ـ24ـ.

بين الأدب واللغة وبالتالي بين الشّعرية وكل علوم اللغة، وكما أن الشّعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها، فإن اللسانيات (كما هي حالياً على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد¹.

وتمتد علاقة الشّعرية إلى اللسانيات التّداولية باعتبارها مهتمة بتحولات اللغة في الخطاب، وباعتبار الشّعرية مهتمة بقوانين هذا الخطاب. ونقطة الالقاء هذه تتجاوز المستوى الدلالي والتركيبي إلى المستوى الخاص بالسياق.

لقد أصبح من الواجب على الشعريين أن يطلعوا على اللسانيات وأن لا يتغاهلو اللغة وعلى اللغويين أن لا يتغاهلو قضايا الأدب، لأنه: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشّعرية بمعزل عن المسألة اللغوية ليس لأن الشعر مادته اللغة بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحياناً على مفهوم الشعر وطبعاً على الأجناس الأدبية الأخرى".²

ولن يكون تأثير اللسانيات في الشّعرية متوقفاً عند حد التأثير فقط ، بل ستصبح العلاقة بين العلمين علاقة تأثير وتأثير؛ إذ: "تفتضي الشّعرية تأسيساً عاجلاً للسانيات مجاوزة للجملة" transphrastique (سبق للبلاغة القديمة أن التمسّتها. هنا يدرس تحليل الخطاب، بتوسله بإجراءات صورية، فئات مخصوصة من الملفوظات المتماكنة isotopes) ، ويحولها إلى بنيات دنيا يعتبر الخطاب توسيعاً لها. ويكتسي البحث في هذا الاتجاه أهمية قصوى بالنسبة للدراسات الأدبية.....) وباتجاه العمق ثانياً، فإن الشّعرية كما سلف، تتطلب لسانيات تتخطى إطاري السنن الملفوظ لتشمل التلفظ والتداولية وهذه اللسانيات، باعتبارها الكلام فعلاً تفضي إلى الدراسة الأنتربولوجية للممارسات الرمزية، ومن بينها فعل الكتابة" ، فالمشترك بين اللسانيات والشعرية سيكون التلفظ والتداولية، لأن الممارسة اللغوية (الكلام) عبارة عن ممارسة رمزية .

¹ تدوروف، الشّعرية، ص: 27.

² رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 65.

³ جان ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبية إلى الشّعرية، تقديم وترجمة : فريدة الكتاني من موقع: fikrwanakd.aljabiabed.net تاريخ : 30 جانفي 2008 م

بـ-3- علاقة الشعرية بالبلاغة:

يرى "بول ريكور" في مقاله البلاغة والشعرية والهرميونطيقا أنه يصعب التمييز بين البلاغة والشعرية إذا حاولنا عدم الإقتصار على إقامة تقابل بينهما¹، ذلك أن الدرس الشعري كان لصيقا باللسانيات ثم تهذب هذا التوجه ، وانقل من يد اللغويين إلى يد البلاغيين من أمثال كوهن. فأعيدت الشعرية إلى أحضان البلاغة

لقد مثلت البلاغة أول محاولة إنسانية لوعي عملية الإبداع اللغوي، ومع بداية تحول الدرس الأدبي إلى درس علمي، ظهرت الحاجة إلى إيجاد تفسير جديد للصور البلاغية، فكانت الشعرية امتدادا للبلاغة الكلاسيكية، وبالتالي تكون علاقة الشعرية بالبلاغة علاقة امتداد وتقاطع.

فهدف البلاغة هو الكشف عن العناصر التي تجعل الخطاب بلغا، وأهداف الشعرية مرتبطة بالخطاب نفسه، إذ يمثل الخطاب منطقة الممكن بين البلاغي والشعري، ويعمل كوهن عن هذه العلاقة قائلا: "لقد شيدت البلاغة القديمة من خلال منظور تصنيفي بحث، لقد كانت تبحث فقط في تعريف تصنيف وترتيب الألوان المختلفة للمجازات ولقد كانت مهمة مملة ولكنها مع ذلك ضرورية، وكل العلوم بدأت بنفس الطريقة، لكن البلاغة توقفت عند هذه المرحلة الأولى- وهي لم تبحث عن البناء المشترك للصور المختلفة، هدف تحليلنا نحن هو بالتحديد ذلك".²

فإذا كانت البلاغة القديمة قد سعت إلى تصنيف الصور البلاغية والتعريف بها، فإن الشعريين قد بحثوا في المشترك بين هذه الصور، مع استثناء بسيط وهو أنه: "عندما ينظر إلى الفوارق بين الصور، تكون البلاغة قريبة من دراسات "الموضوع" الذي تتجسد فيه كل الصور ونجد فيه خواصها، والبنائية الشعرية تعد في درجة أعلى مستوى الشكل، فهي تبحث عن شكل للأشكال"³، فالباحث عن الصورة في الشكل الواحد أو الموضوع، ليس كالباحث عن أعلى مستويات الشكل أو عن شكل للأشكال.

¹ بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرميونطيقا، ترجمة مصطفى النحال من موقع : Fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ :

30 جانفي 2008 م

² جون كوين، بناء لغة الشعر، ص:62.

³ المرجع السابق. ص: 63

ولعل التداخل الحاصل بين الشّعرية والبلاغة هو الذي دفع بـ"جيـار جـينـت" (Gerard Genette) إلى القول بأن الشّعرية ليست في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة¹، وهو أيضاً ما دفع بـ"جماعة مو" (Group M) البلجيكية إلى إيجاد مفهوم شامل، يجمع البلاغة بالشعرية، هذا المفهوم هو ما أطلقوا عليه اسم البلاغة العامة.

جـ3ـ عـلـاقـةـ الشـّعـرـيـةـ بـالـأـسـلـوـبـيـةـ:

إن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الشّعرية والأسلوبية، وذلك لاهتمام كليهما بالنص وبالقوانين التي تتحكم في الإنتاج الأدبي، ولما كان النص معطى لغوي، يحتوى على جملة من الظواهر الأسلوبية، كطريقة الكلام وتقديم والتأخير والانزياح....، فإن الشّعرية بمبحثها الجمالي تعرف على هذه الظواهر وتحاول سن قوانين تحكم في أدبيتها، يقول صلاح فضل: "وهنا نرى نقطة التّماس حقيقة بين البحوث الأسلوبية والشعرية، بحيث تصبح انجازات الأسلوبية التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص، والمحددة لمظاهر الجمالية من صميم الشعرية، لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات السديدة"².

ولما كان الأسلوب هو طريقة الكتابة أو الإنشاء، أو بتعبير آخر هو مجموع ما يميز نمط كتابي ما عن نمط آخر، كانت للشعرية دور في الكشف عن الخاصية المشتركة بين هذه الأنماط، ويترتب على هذا أن الانزياح أهم خاصية تجمع الشعرية والأسلوبية فـ": اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة"³.

والملحوظ على تنظيرات الشعرية استعانتها بالمفاهيم الأسلوبية بطريقة أو بأخرى، فقد أظهر جاكبسون أن الوظيفة الشعرية تتحقق من خلال إسقاط مبدأ التمايز الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف، وهذا لا يكون إلا من خلال تصرف الكاتب أو الشاعر بالمفردات أو التراكيب في محوري الاختيار و التأليف، وكذلك يبني كوهن مشروعه "بنية اللغة الشعرية" على ثنائية الانزياح/ المعيار، وهكذا نظرت الشعرية: "إلى الأسلوب على أنه

¹ محمد القاسمي، الشّعرية الموضوعية والنقد الأدبي من موقع : fikrwanakd.aljabiabed.net بتاريخ : 28 جوان 2006م.

² صلاح فضل، شفرات النص. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1990م. ص: 93.

³ المرجع نفسه. ص: 64.

انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصاً ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله جان كوهن¹.

إن الثنائية: أسلوبية/شعرية؛ ترتبط معرفياً وعلمياً بالعلاقة التالية: عرفت الأسلوبيات الشعر بأنه نوع من اللغة، وعرفت الشعريات بأنها أسلوبيات النوع²، وفي الوقت الذي ترנו فيه الشعرية إلى إيجاد جامع مشترك بين النصوص الإبداعية، تتمسّك الأسلوبية بالطابع الخصوصي لكل نص وبالمظاهر الجمالية التي تفرق نص عن نص آخر.

ج-4. علاقة الشعرية بالسيمياء:

يشكل البحث في العلامة داخل نظامها النصي ومدى ارتباطها بالمرجعية، موضوعاً خصباً للسيمياء والشعرية على حد سواء، فإذا كان عدم الاقتصار على العلامة اللغوية في اشتغالها، هو نتيجة حتمية للبحث السييميائي، فإن هذه النقطة تشكل مكان تلاقي بين الشعرية والسيمياء؛ ذلك أن تجلي الظاهرة اللغوية في الخطاب الأدبي يهم الشعرية الباحثة عن نجاعة نصية علمية أدبية. والسيمياء تتكئ على طروحات لغوية لتطبيق إجراءاتها؛ حيث أن "السيميائيات يمكن أن يتم بناؤها على أساس أنها علم يهتم بالخطابات، عليها أن تستعين بالطروحات اللسانية في مرحلة أولى وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانفلات من قوانين دلالة الخطاب من حيث هي أنساق للتواصل"³.

وينبغي ايلاء الأهمية الكبرى للتمازج الذي يقع بين الشعرية والسيمياء، تماشياً والتطور الكبير الذي تشهده أنظمة الاتصال؛ فـ": تلوح دراسة السيميائيات الميطلسانية والإيحائية التي يمكن فصلها عن دراسة الأساطير التي تتشكل فيها الإيديولوجيات. هنا تكشف الشعرية

¹ راجح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص: 63.

² نفسه. ص: 64.

³ نفسه. ص: 66، 67.

عن رهان إبستمولوجي جوهري، وهو ما لا يمنحها المكانة ضمن العلوم الإنسانية فحسب، بل كذلك مكانة ضمن الحروب الكلامية التي مزقت الجامعة سابقاً¹.

إن دراسة الخطاب بنية ودلالة وصوتاً وإيقاعاً يمكن أن يشكل عاملاً موحداً بين كلاً المبحثين، إن الشراكة الشعرية اللسانية والأسلوبية والسيميائية، لاتعني عدم امتداد حقل الشعرية في علاقاته المعرفية، إلى غيره من المعارف كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وبباقي العلم، فالسنن العلمية تقضي أن المعرف تتعاضد فيما بينها، إلا أن هذا الامتداد لا يعني هيمنة إحدى هذه المعارف على الأخرى.

4- راهن الشعرية وآفاقها:

لقد ظلت الشعرية القديمة (العربية والغربية) معلماً بارزاً، تهتدي به الشعريات المعاصرة، فحتى وإن اتسمت أحياناً بالبساطة في الطرح والسطحية في التحليل، إلا أن أفكارها لا تخليوا من حداثة وجدة رغم تأخرها الزمني، وهذا ما نلحظه في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، وما سنسجله في تحليلنا لشعرية أرسسطو وحازم القرطاجي لاحقاً. إن هذا الميراث (الأفكار التي طرحتها الشعرية القديمة) ولد انجازات ونقلات هامة في تاريخ الشعرية؛ أهم النقلات هذا الإطار النظري والمنهجي الذي صاغته لتفاصيل أدبية توجهها المنحى النصي، المذهب من بقایا المجالات المعرفية الإنسانية الأخرى، والتي ظلت إلى زمان غير بعيد تحتكر الأدب. من هذه المنجزات أيضاً هذا الزحام من التنظيرات، والذي يثبت خصوبة مباحث الشعرية، فقد أعادت الشعرية بلورة مجموعة من المفاهيم والإشكالات من قبيل: ما هو الأدب؟ مامفهوم القيمة المهيمنة؟ أين تكمن جمالية النص أفي ذهن القارئ أم في الأسلوب أم في الشعر دون النثر وغيرها؟

ومع أن ازدهار نظريات شعرية يعد مؤشراً إيجابياً حول حقيقة بحث الشعرية، فإنه في الوقت نفسه يعد مؤشراً سلبياً، وذلك من خلال افتقاد الباحث الشعري - في كثير من أشكاله - للإجراءات التطبيقية، الشيء الذي يهدد الشعرية بـ "فرط التنظير" (sur théorisation)².

¹ جان ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبية إلى الشعرية، تقديم وترجمة: فريدة الكتاني من موقع:

fikrwanakd.aljabiabed.net بتاريخ: 30 جانفي 2008م.

² المرجع نفسه.

وقد بين تدوروف أن الخطر العكسي الأكثر وضوها في الشعرية الحديثة هو فرط التنظير، حيث يقول تدوروف: " وقد ظهر خطر مواز وعكسي في السنوات الأخيرة هو فائض التنظير، فقد أصبحت تقترح، في حركة مهما كانت وثيقة الصلة بمبادئ الشعرية، لكنها تقفز على مراحل، قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلانية في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه . في ذلك نسيان لفقر معرفتنا الراهنة بالحدث الأدبي، ولبقاء ملاحظاتنا ناقصة شنيعة و لمدى جزئية الظواهر التي تعالجها".¹ ، فمحاولة جعل النص الأدبي شكلا خاليا من محتوى إجرائي، هو ما يتهدى مفاهيم الشعرية المعاصرة.

إن هذه الملاحظات المسجلة على حقل الشعرية هي دعوة صريحة إلى نقد المفهوم ومراجعته، فهذا تدوروف يقر بحقيقة تعلق الشعرية بتقريريات أولية وتبسيطات مفرطة، وبالتالي مراجعة ما يطرحه المفهوم من عيوب، حيث يقول تدوروف: " إن الشعرية متزال إلى حد الآن في بداياتها، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة. وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها غير متقن وغير ملائم، فالامر يتعلق بتقريريات أولية وتبسيطات مفرطة ولكنها رغم ذلك ضرورية. والعرض الآتي ليس على أقصى تقدير، إلا جزءا من الأبحاث التي يمكننا أن نضمها عن جدارة إلى باب الشعرية. وأتمنى ألا يعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حجة على أنه اتجاه خاطئ".².

ولعل استواء مفهوم الشعرية واكتماله هو الخطوة المأمولة لاحقا، وهو ما يفسر سعي بعض الباحثين إلى إيصال الشعرية إلى مراحل أكثر علمية، من هؤلاء الباحثين "سالومون ماركوس"(Salomon marcus) " و مقام به" في مؤلفه" matematica poeteca" ، والذي نحى بالشعرية منحى رياضي غاية في التعميد والدقة.

¹ تدوروف، الشعرية، ص: 28.

² المرجع نفسه، ص: 29.

الفصل الأول:

النسق الفلسفى الأرسطي بين "نظرية الأدب" و "شريعة الفنون"

1- مدخل توصيفي عام لكتاب "فن الشعر".

2- السياقات المعرفية لـ"فن الشعر".

3- المحاور الكبرى لشعرية أرسطو:

أ/ المحاكاة.

ب/ الحكاية.

ج/ التعرف والتحول.

د/ التطهير.

4- المسألة الأجناسية عند أرسطو.

5- أبعاد الشعرية في النص التراجيدي.

1- مدخل توصيفي عام لكتاب "فن الشعر":

كتاب أرسطو طاليس فن الشعر من بين الكتب الكثيرة للفيلسوف اليوناني، وهو من الكتب التي لم ينشرها على الناس، بل عبارة عن دروس ألقاها على طلابه على شكل جذادات يتخذها مذكرات للدرس ولم يقصد تأليفها.

- ترجماته إلى العربية: في القديم ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، وترجمه ابن سينا والفارابي وابن رشد، أما ترجماته العربية الحديثة فمنها ترجمة إبراهيم حمادة، عبد الرحمن بدوي، شكري محمد عياد، إحسان عباس.

- محتويات الكتاب وفصوله: في ترجمة عبد الرحمن بدوي نجد الكتاب يحتوي على الآتي:-

- في الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي (فصل مقسم إلى عدة عناصر)

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي.

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني (الفارابي).

- فن الشعر من كتاب الشفاء لأبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رشد.

أما في ترجمة إبراهيم حمادة فيحتوي على: الجزء الأول: بعض الحقائق والأسس الأولية، الجزء الثاني: التراجيديا، الجزء الثالث: الشعر الملحمي، الجزء الرابع: مشكلات نقدية وحلولها، الجزء الخامس: الموازنة بين الملhmaة والتراجيديا، أما ترجمة شكري عياد فهيما في ترجمة أول: في الشعر ترجمة أبي بشر متى بن يونس مقابلة بترجمة حديثة بقلم المحقق، الثاني: كتاب أرسطو طاليس في الشعر تاريخه في الثقافة العربية وهو قسم فيه عدة أبواب.

تأثيراته في الآداب الغربية: كان وما زال لكتاب تأثير كبير على الآداب الغربية، فقد ترجمه هرمن الألماني في القرن الثالث عشر، وترجمه هوراس إلى اللاتيني، وترجمه نيقولا بوالو إلى الفرنسي، وشرحه وترجمه عدة شراح إيطاليين في عصر النهضة.

1- السياقات المعرفية لـ "فن الشعر":

يعتبر كتاب أرسطو طاليس^{*} "فن الشعر"^{**}، من أهم المصادر في بحوث الشعرية قديماً وحديثاً، حيث تعدد الدارسون لكتاب واختلفوا في تأويله وتصنيفه طوال القرون الماضية، إلى أن عرفت صورته الحقيقة في منتصف القرن التاسع عشر¹، مما يميز الكتاب قبوله تعدد القراءات والتأنيات، إذ أن "المرء لا يكتشف الكتاب اكتشافاً حقيقياً إلا في اليوم الذي يفهمه فيه"².

كما يشكل اتصاله بكتب أخرى له ميزة من مميزاته الكتاب، وقد نجد للكتاب - عند الباحثين والنقاد - مكانة مميزة في التنظير للأدب والشعرية، حيث يقول "تدوروف": "لن تكون مغالين إذا ماقلنا إن تاريخ الإنسانية يلتقي في خطوطه الكبرى مع تاريخ "بوطيقا" "أرسطو". ومن ثمة فإن كل من يرى ضرورة الاتصال بهذا النص المؤسس للنظرية الأدبية في أوروبا (وأنا واحد منهم) ولا يستطيع - مع ذلك - قراءته في اللغة التي بها كتب، يكون قد خبر شعور الحرمان الذي تولده قراءة ترجمة من ترجماته. فبالإضافة إلى العيوب المألوفة في الترجمات تتضافر واحدة أخرى وكبرى: فكتاب "أرسطو" ذاته شديد الاختزال إن لم نقل غامض عموماً لابد من مفرا للترجمة من أن تكون مجردة تأويل بالمعنى القوي للكلمة، أي مجرد اختيار بين اتجاهات القراءة شديدة الاختلاف بل متعارضة. وكل شيء ينتظر البناء، ابتداءً من معاني المفردات المعزولة وتراتيب الجمل وصولاً إلى تأليف مجموع الكتاب.

* أرسطو طاليس(384-322 قبل الميلاد): فللسوف وطبيب يوناني وابن طبيب ملك مقدونيا ارتبط باسمه المنطق والمتافيزيقيا وهو أبرز تلاميذ أفلاطون، بعد وفاة أفلاطون ترك أثينا وقام بعده رحلات لمدة أثني عشر عاماً، أسس خلالها أكاديميتين، قام بتعليم الاسكندر المقدوني وهو في الرابعة عشر ثم أصبح صديقاً له، وعاد إلى أثينا وافتتح اللسيم وهو مركز التأمل والدراسات ، توفي أرسطو عن عمر بلغ اثننتان وستين عاماً في شاكليس، ألف أكثر من مئة وخمسون مجلداً في العلوم الطبيعية والمنطق والأخلاق وما وراء الطبيعة وفي السياسة والأدب.

** لكتاب ترجمات عديدة أشهرها:

- فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحققه نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (دت).

- فن الشعر، ترجمة إحسان عباس، القاهرة، 1951م.

- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967م.

¹ محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط 2000، 1م.ص: 44.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، من تقديم عبد الرحمن بدوي. ص: 11.

ولهذا يكون بوسعنا أن نقرأ هذا التأويل لـ "أرسطو" أو غيره [...] ولكننا لا نقرأ نص أرسطو نفسه".¹

إن الطبيعة العقلية للفيلسوف الإغريقي وتوزعها على عديد المجالات أثناء بحثها في مختلف الظواهر؛ تقتضي أن يدرس كتاب الشعر على ضوء مقارنته بمصنفاته الأخرى من قبيل "السياسة" و"الأخلاق" و"الخطابة" و"الطب"، ذلك أن مسعاه هذا يندرج ضمن مشروعه الهدف إلى تكوين المواطن الحر. في إطار نزوعه الديمقراطي من جهة، وفي إطار الاعتراض على موقف أستاده -أفلاطون*- من الفن عموماً، والشعر والأدب خصوصاً. حيث كان الإغريق الأوائل ينظرون إلى الفن على أنه الواقع الجامع لكل المعارف إلا الشعر، لاعتقادهم بأن الشعر يفتقر لسمات الفن. فهو لا يخضع للقواعد الفنية وينشأ إلهاماً، وعليه فالشعراء ملهمين وأنبياء وليسوا صناعاً أو حرفيين ولا هم من أصحاب المعرفة الفلكية والرياضية وما شابهما، كما أن للشعر علاقة وثيقة بالموسيقى فكلاهما إنتاج صوتي غير خاضع للتفسير والفهم الدقيقين.

وقد أدرج "أفلاطون" الشعر ضمن باقي الفنون لكنه اعترض عليهم، ويستند "أفلاطون" إلى فلسفة مثالية مفادها أن هناك نظام إلهي منضبط مع الطبيعة، وكل تدخل بشري هو تغيير لصنعة الإله، وأن العالم الحقيقي هو الموجود في عالم المثل، وما هذا العالم إلا محاكاة وتشويه للعالم المثالي، ويضرب لنا مثلاً بالسرير الذي يرى فيه ظلاماً وشبحاً لسرير حقيقي موجود في عالم المثل، ومadam الفن والشعر قائمين على الخيال والمحاكاة مثل النحت والموسيقى والاستعارة فإنهما تشويهها لعالم المثل وللحائق الإلهية، إن أفلاطون يعتقد أن "الفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلفه ويكتبه شيئاً من طبيعته، أو يكتبه من طبيعته الخاصة"²، فالشعر يتذكر للحقيقة ويشير الانفعالات ويفسّد الأخلاق؛ وبالتالي فلا مكانة للشعراء والفنانين في جمهوريته.

¹ أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفيير الفني، صفاقص تونس، 2004م، ص: 32.

* أفلاطون فيلسوف يوناني اشتهر بـ "الجمهورية" المثالية، عاش فيما بين 429-347 قبل الميلاد عرف في الفكر الإنساني بفلسفته المثالية التي تحدث من خلالها عن الفنون والمحاكاة.

² أفلاطون، الجمهورية ، دراسة وترجمة: فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط١، 1974م . ص:159.

هذه هي الخلافية المعرفية التي انطلق منها "أرسطو"، إذ ارتد على رؤية أستاده وحاول أن يثبت أن الفن والشعر وسائل تطهير، وأن المحاكاة مبدأ غريزي في الإنسان¹، وإنها إعادة تشكيل الواقع المحسوس وليس تشويهاً لعالم المثل.

فالشعر-حسب أرسطو- هو أرقى أنواع الفنون وهو نموذج الفن الحقيقي، وعليه ألف فيه فن الشعر محلًا أشعار زمانه حاولًا أن يضبط قواعد لها، متابعاً الظاهرة الإبداعية عن قرب وهادفاً إلى جعلها في أوجها، ومن ثم الانتقال من التنظير للأدب (الشعر) إلى القواعد الجامعية لكل الفنون، وهكذا" لم يكن بحثه في الشعر التمثيلي بأنماطه الثلاثة بحثاً في قطاع معين من الفن دون غيره بل رام أن يكون مدخله هذا إلى الشعر مدخلاً كلياً لأنه تناول المسألة الأجناسية انطلاقاً من مبدأ كلي هو المحاكاة، وهذه سبيل مخصوصة بالتفكير الفلسفى المنشغل دوماً بكليات الأمور وبالمقولات المنظمة للظواهر الكونية البشرية"²، ويكون التداخل بين شعرية الأدب وشعرية الفنون عند أرسطو على شاكلة الخطاطة الآتية³:

إنسانية الفنون

إنسانية الشعر التمثيلي

لقد رأى أرسطو أن المحاكاة هي مدار الفنون جميعها والشعر فن من الفنون، وفي هذا اتفق أرسطو مع أستاده أفلاطون في اعتبار الفن محاكاة للطبيعة، فأفلاطون يعتبر الفن محاكاة المثل الأعلى المفارقة للطبيعة، أما أرسطو فالفن عنده محاكاة للطبيعة بعرض إبراز صورتها الكاملة.

وإذا كان فن الشعر مرافعة لأجل الشعر والفن وهو أول كتاب خصص بكتابه لـ"نظرية الأدب"⁴، مما هو الشعر في نظر "أرسطو"؟ وما علاقته بباقي الفنون والمعارف كالرسم والموسيقى والتاريخ والفلسفة؟ وما هي أهم تصورات أرسطو الشعرية في كتابه؟ وإلى أي مدى تتطابق تعقيداته مع تصوراته الفلسفية والفكرية؟.

¹ أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 12.

² أحمد الجوة، بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات. ص: 50.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ تدوروف، الشعرية. ص: 12.

أ/ مفهوم الشعر:

إن الدرس لكتاب الشعر للمعلم الأول لا يعثر على تعريف واضح للشعر ، بقدر ما يجد تحليلًا عميقاً للظاهرة الشعرية وأجناسها. من كيفية النشوء وآلية الاشتغال إلى الأهداف المتواخة من العملية الفنية مروراً بجزئيات النص.

إذ حظي الشعر عند أرسطو بمكانة مميزة بين الفنون - بخلاف أستاده أفلاطون الذي رأى فيه مفسداً للأخلاق ومحرّفاً للطبيعة - ، وأول ما بدأ به أرسطو تعريف الشعر إنكاره أن يكون وزناً وإيقاعاً فقط، بل هو وزن وإيقاع ومحاكاة فيقول: "ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادً للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة.... وسبب آخر هو أن التعلم لذذ: لا للفلسفـة وحدهـم بل لـسـائر الناس. وأن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير..... فـلما كانت غريزة المحاكـة طبيعـة فـينا شـأنـها شـأنـ اللـحنـ والإـيقـاعـ، كان أـكـبرـ الناسـ حـظـاـ منـ هـذـهـ المـواـهـبـ، فـيـ الـبـدـءـ، هـمـ الـذـينـ تـقـدـمـواـ شـيـئـاـ فـشـيـئـاـ وـاـرـتـجـلـواـ، وـمـنـ اـرـتـجـالـهـمـ وـلـدـ الشـعـرـ"¹، وهـكـذاـ فـالـمـحاـكـةـ طـبـيـعـةـ فـيـ الـبـشـرـ شـأنـهاـ شـأنـ اللـحنـ والإـيقـاعـ.

إن المحاكـةـ والإـيقـاعـ والـلـحنـ عـنـاصـرـ تـشكـيلـيـةـ لـلـشـعـرـ، وبـهـاـ يـتـمـيـزـ عـنـ فـنـونـ القـوـلـ الأـخـرىـ كالـنـثـرـ يـقـولـ أـرـسـطـوـ: "عـلـىـ أـنـ النـاسـ قـدـ اـعـتـادـواـ أـنـ يـقـرـنـواـ بـيـنـ الـأـثـرـ الشـعـرـيـ وـبـيـنـ الـوزـنـ وـالـوـاقـعـ أـنـ مـنـ يـنـظـمـ فـيـ الـطـبـ أـوـ الطـبـيـعـةـ يـسـمـىـ عـادـةـ شـاعـرـاـ وـرـغـمـ ذـلـكـ فـلـاـ وـجـهـ لـلـمـقـارـنـةـ بـيـنـ هـوـمـيـرـوسـ وـأـنـبـادـوـقـلـيـسـ إـلـاـ فـيـ الـوزـنـ وـلـهـذـاـ يـخـلـقـ بـنـاـ أـنـ نـسـمـيـ أحـدـهـمـ شـاعـرـاـ، وـالـآـخـرـ طـبـيـعـياـ أـولـىـ مـنـهـ شـاعـرـاـ"².

إذن لا شـعـرـ دـوـنـ مـحـاكـةـ وـدـوـنـ وزـنـ وـإـيقـاعـ، ثـمـ إـنـ المـحـاكـةـ مـبـدـأـ غـرـiziـيـ فـيـ إـلـاـنـسانـ، يـرـتـبـتـ بـهـاـ تـهـيـؤـهـ لـتـقـبـلـ الـمـعـارـفـ وـيرـتـبـتـ بـهـاـ الشـعـورـ بـالـلـذـةـ النـاتـجـةـ عـنـ حـصـولـ التـعـلـمـ لـدـىـ إـلـاـنـسانـ، كـمـ أـنـ أـرـسـطـوـ يـرـجـعـ سـبـبـ نـشـأـةـ الشـعـرـ إـلـىـ مـيـلـ إـلـاـنـسانـ إـلـىـ اللـحنـ وـإـيقـاعـ، باـعـتـبـارـهـمـ عـنـصـرـيـنـ أـسـاسـيـنـ فـيـ الشـعـرـ.

¹ أـرـسـطـوـطـالـيـسـ، فـنـ الشـعـرـ، تـرـجـمـةـ عـبـدـ الرـحـمـنـ بـدـوـيـ. صـ:12، 13.

² المـصـدرـنـفـسـهـ. صـ:06.

ولما كان الشعر محاكاة و ميل فطري إنساني لهذا الإيقاع فقد حقق للإنسان لذة لا يعني بها أرسطو لذة الجسد (اللذة الحسية) إنما لذة الروح (لذة الشعور)، التي تولد المتعة الجمالية السامية، ولا تعتبر اللذة الهدف النهائي للعملية الشعرية، بل هناك أهداف أخرى كالتعلم والتطهير، فالشعر وسيلة للتعلم مثل الفلسفة تماماً، وهو- المأساة منه خاصة- يظهر الإنسان من الشر من خلال الخوف والرحمة والشفقة.

وحين كان الشعر محاكاة فإن الشاعر بالضرورة هو شخص محاكى ينقل ويصور بعض جوانب الحياة والعالم المحسوس، إما كما كانت عليه أو كما يصفها الناس أو كما يجب أن تكون، يقول أرسطو: "ولما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، في ينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء، إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدوا عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو أنما يصورها بالقول"¹، وهذا يشبه طرح المعاصرين في مسألة نص الشعرية هل هو النص المحقق أم المتصور أم الممكن؟.

وفي مسألة علاقة الشعر بما هو كائن (الواقع) وما ينبغي أن يكون (المثال) وما يحكى الناس (الممكن) يقول أرسطو: "وينبغي أن نستعين في المأساة بالأمور العجيبة. أما في الملحة، فيمكن أن نذهب في هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب"²، فنص المأساة نص ممكن(فيه أمور عجيبة) والنص الملحمي نص مثالي(فيه أمور غير معقولة).

ولضبط علائق آخر بين الشعر والممكن والمستحيل، يقرر أرسطو أن الشاعر عندما يصور غير الممكن يستند إلى الرأي السائد أو المعتقد العام، وهذا شيء ممكن بالنسبة إلى الشاعر غير ممكن بالنسبة للناس، ممكن في زمانه غير ممكن في زمن غيره يقول: "وبالجملة فإن الأمر المستحيل ينبغي أن يبرر على اعتبار الشعر أو ما هو أفضل أو الرأي الشائع. أما عن الشعر فإن المستحيل المقنع أفضل من الممكن الذي لا يقنع. أجل؟ قد يكون من المستحيل وجود أناس مثل الذي يصوره زيوكسيس، لكن إنما يرسمهم خيراً مما هم. لأن من يتخذ قدوة

¹ المصدر السابق نفسه. ص: 71، 72.

² نفسه. ص: 69.

يجب أن يكون أفضل ممن هو بالفعل. والرأي الشائع ينبغي أن يبرر الأمور اللامعقولة. وأحياناً نبين أنه ليس بلا معقول، إذ من المحتمل أن الأشياء تقع بخلاف ما هو محتمل¹. إن الأقوال الشعرية في تصور أرسطو ليست إلهاماً أو نبوغاً بل الشعرية عملية تتأسس على أقوال مخيلة ومحاكية للطبيعة تثير اللذة والمتاعة، ولعل محاكاة الطبيعة هي التي جعلت أرسطو وهو يبحث في القوانين الشعرية ينشغل دوماً بالطبيعة، وينفتح على مجالات أخرى كالرسم والتاريخ والفلسفة، لأن المحاكاة هي أصل الفنون جميعاً وليس مجرد نسخ آلي، بل خلق وإبداع وطبيعة فيما شأنها شأن اللحن والإيقاع.

بـ/ الوزن والإيقاع:

لقد ربط أرسطو في تحليله للظاهرة الشعرية كثيراً بين المحاكاة والوزن والإيقاع، وكأن الوزن هو أحد توابع المحاكاة الشعرية، فأول ما أورد "أرسطو" لفظ الإيقاع جعل منه وسيلة للتفريق بين المحاكاة الشعرية وغيرها من أنواع الفنون المختلفة، فجاء في الفصل الأول من فن الشعر: "فكمما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تقاريق"²، مما هو الوزن والإيقاع؟ وهل يعتبران من العناصر المحددة للشعر والشعرية فعلاً؟.

الوزن والإيقاع هما مجموعة التفعيلات التي يتتألف منها البيت الشعري، أي أنهما: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أو بمعنى أوضح توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"³.

وإذا كان الشاهد الذي أوردهنا سابقاً الذي ميز فيه أرسطو بين "هوميروس" و"أنباذوقليس" انطلاقاً من الوزن واضحًا في معناه، جاعلاً من الوزن الصفة الجوهرية المفرقة بين الشاعر وناظم نظرية الطلب أو الطبيعة، فإن "أحمد الجوهة" ينفي أن يكون الوزن محدداً ماهوياً للشعر عند أرسطو، مكتفياً بالمحاكاة كسبيل وحيد لتفريق الشعر عن باقي

¹ المصدر السابق. ص: 77.

² نفسه. ص: 45.

³ عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنشر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2005 م. ص: 79.

الفنون يقول: "لقد توصلنا من خلال نظرنا في "كتاب الشعر" إلى أن "أرسطو" لا يعتبر الوزن من جوهر الشعر ولا يعده محدداً ماهوياً لهذا الضرب من الإنشاء التمثيلي".¹

غير أن المتمعن في الشواهد التي أورد فيها أرسطو الوزن والإيقاع، يجده لا يجعل الوزن صفة شعرية فقط، بل هو أساس التفريق بين أجناس الشعر نفسها، حيث جعل الملهمة حاكمة للأفضل من الناس بواسطة الوزن، وتتميز عن المأساة بكونها ذات وزن واحد "والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملامح"²، ومن ثم فإن أرسطو أولى مسألة الوزن أهمية بالغة؛ إذ أقام علاقة بين كل جنس شعري ووزن خاص واهتدى إلى أن هناك لكل ضرب خطابي وزن فيقول: "وكما قلنا من قيل إن الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان".³

ولعل طبيعة الفن الإغريقي قد فرضت على أرسطو تسمية أوزان استخدمت في الشعر الإغريقي من مثل الوزن الثلاثي- الأيامبو- والوزن الرباعي الجاري- الطروخاسي- والوزن السادس، ومن ثم كان إدراكه كبيراً لأهمية الوزن في الشعرية، وتمييز الأجناس الشعرية حسب الأوزان ليعني أن الشعر أصوات وأنغام فقط وإنما هو والموسيقى شيء واحد.

أما الإيقاع فهو أيضاً لصيق المحاكاة فلا فن يولد بلا محاكاة ولا فن بلا إيقاع، وهي رؤية عمادها ما كان يميز الشعر الإغريقي من غناء ورقص يقوم بها عناصر الجودة خلال العرض المسرحي، كما أنها رؤية تدرج في السياق التفصيلي لفن الشعر وهو مناقضة النظرة الأفلاطونية تجاه الفنون يقول سوفانيه: "وبالنسبة إلى الإيقاع الأفلاطوني، فإن حركة الجسد البشري يحددها شعور بالنظام وهو شعور مخصوص بالإنسان وحده عبر ربات الشعر. وأما بالنسبة إلى "أرسطو" فإن حركة الكون(cosnos) متعددة بحضور العدد "أريتموس" d un art mos" الذي يتأنى من الروح ويتأتى بأكثر تحديداً من ذكاء الروح في علاقتها بروح العالم"⁴، وأرسطو يعتبر أن جميع المحاكيات تستخدم الإيقاع والوزن

¹ أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، ص: 97.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 68.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، ص: 99.

واللحن، ومن ثم لم يقصر الإيقاع على فن الشعر دون سواه من الفنون؛ بل المحاكاة والإيقاع هما عماد الفنون جمِيعاً.

ج/ اللغة الشعرية:

يعرف أرسطو الشعر على أنه الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة، ومن ثم فإن للغة مكانة مهمة في مفاهيم الشعرية الأرسطية، لذلك ميّز في تحليله للغة بين منازل لغوية مختلفة فمنها اللغة الواضحة والمبتدلة والغربيّة والنبلة والدارجة، وغيرها من الصنوف اللغوية التي أوردها في فن الشعر، وما يهمّنا من كل هذا هو اللغة الشعرية أو اللغة التي تحقق وظيفة النص الشعرية.

لقد تعدى تناول أرسطو لمسألة إطار لغة الشعر إلى إدراج عديد الملاحظات ذات الطبيعة اللسانية والنحوية؛ فميّز بين أجزاء المقوله وأنواع الحرف وصفاته وحدد المقطع، ودقق في الفرق بين الاسم والفعل وبين الاسم البسيط والمركب والأسماء الشائعة والغربيّة وغيرها من قضايا النحو واللسان، كما يميّز في العبارة الشعرية بين أمرتين: إنشاء وإلقاء، أما الإنشاء فإنه عمل لغوي لساني منوط بالشاعر يوجهه نحو الكمال مثلما كان حال "هوميروس"، في حين يكون الإلقاء هو ما يفعله الممثل في تجسيد العبارة.

إن الناظم أو الشاعر لن يصل أعلى درجات التأليف إلا باللغة الجيدة، حيث يقول أرسطو: "وأهم من هذا كله البراعة في الاستعارات لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجاده في المجازات معناها الإجاده في إدراك الأشباه".¹

إن اللغة الشعرية لغة استعارية بامتياز قوامها الاستعارة بمختلف أنواعها، والاستعارة عند أرسطو هي النقل، فهو يقول: "الاستعارة نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس أو من نوع إلى نوع. أو بحسب التمثيل"²، وهذا التعريف يرتبط بفلسفته تجاه اللغة والتي تختلف كثيراً عن فلسفة أفلاطون، فأرسطو يدخل الاستعارة ضمن المحاكاة التي اعتبرها غريزة فينا.

ومن خلال تعريفه للاستعارة يتبيّن لنا أقسامها الأربع على النحو الآتي:

¹ أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 64.

² المصدر نفسه. ص: 58.

- نقل من الجنس إلى النوع ومثالها: "هذه سفينتي قد رست" لأن الرسو ضرب من الوقف.
- نقل من النوع إلى الجنس ومثالها: "أما لقد فعل أودسيوس عشرة آلاف مكرمة" فعشرة آلاف مستعملة هنا بدل من مكرمات كثيرة.
- نقل من النوع إلى النوع ومثالها: "امتص حياته بسيف من برونز" فكلمة امتص استعملت بدل من قطع وكلاهما نوع من الأخذ.
- نقل بالتناسب (الاستعارة بحسب التمثيل): وهي الاستعارة التي عرفها في موطن آخر بقوله: "وأعني بقولي-بحسب التمثيل- جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلًا من الثاني، والثاني بدلًا من الرابع"¹، ومثالها "تبذر نورها القدسي"، إذ يسمى إلقاء الحب في الأرض بذرا، وليس بإلقاء السماء بنورها علينا اسم يدل عليه، إلا أن نسبة هذا الفعل إلى الضوء هي كنسبة البذر إلى الحب.

إن هذا التقسيم للاستعارة مع أقسام أخرى كالاستعارة المكثفة والبعيدة والمركبة؛ يجعلها مفهوماً واسعاً يضم الكناية والمجاز المرسل والتشبيه والبالغة والتمثيل والتعریض والسخرية وغيرها، كما أن مفهوم الاستعارة في حد ذاته - نقل دال إلى دال آخر أو نقل دال إلى مدلول آخر - يجعل الاستعارة أقرب مفهوماً من الانزياح كمفهوم معاصر، باعتبارها أيضاً خروجاً عن القاعدة (اللغة اليومية أو المعيارية)، إن أفضل الاستعارات على الإطلاق عند أرسطو هي تلك التي تتضمن المقابلة أو الإيقاع، ومن هنا فإن هذه الاستعارة تفوق الوزن في تحديد مدى شعرية النص.

وللاستعارة دور زخرفي و جمالي فهي ذات ثلات وظائف أساسية الإفهام والتغريب والمتعة: فجودة الإفهام في الاستعارة تعود إلى الوضوح، وتغريب القول فيها إنما يتأنى بمخالفتها للمألف من القول (المعيار)، أما الإمتاع والالتذاذ فيرجع إلى المحاكاة التي تكسب القول لذة ومتعة، وهي وظائف لا تستخدم مجتمعة في أي لون بلاغي أو شعري إلا في الاستعارة، ولعله السبب الذي جعل أرسطو يؤكد أن لا جمالية للنص بلا استعارة.

¹ المصدر السابق. ص: 59.

د/الشعر والفنون الأخرى:

1- الشعر والرسم:

إن الاختلاف الحاصل بين الفنون في المواد والطراائق لا ينفي انعدام العلاقة بينها طالما أن الجامع بينها هو المحاكاة، فالرسم فن يحاكي بواسطة الألوان والرقص يحاكي بالإيقاع والموسيقى والشعر يحاكي بواسطة اللغة؛ إذن ما هي علاقة الرسم بالشعر حسب تصور أرسطو؟.

لعل نقطة التلاقي الكبرى بين الشعر والرسم بعد المحاكاة هي الغاية بين الفنانين حيث يقول أرسطو: "فالكائنات التي تقترب منها العين حينما نراها في الطبيعة تلذ مشاهدتها إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف" و "نحن نسر برؤية الصور لأننا نفید من مشاهدتها ونستنبط ماتدل عليه"¹، فغاية المتعة والالتذاذ هي أحد المدارات المشتركة بينهما.

ثم إن الالتذاذ يتم بالصور المحاكية للطبيعة، صور مجسدة في الألوان رسمًا وفي شكل الحروف في الأدب: "فقد حاول الأدب أحياناً بشكل محدد أن يبلغ إلى تأثيرات الرسم -أن يمسى رسمًا بالكلمات، أو حاول أن يبلغ إلى تأثيرات الموسيقى- أن ينقلب إلى الموسيقى"²، فالخاصية التصويرية هي دعامة الفنانين، ولهذا نجد أرسطو ينصح بإتباع طريقة الرسامين المهرة يقول: "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل وإن كانت تشبه الصور الأصلية"³.

وحين عقد أرسطو مقارنة بين الرسام والشاعر لاحظ اتفاق الفنانين في المحاكاة وطريقته فقال: "ولما كان الشاعر، محاكيًا شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصفها الناس وتبدو عليهم أو كما يجب أن تكون، وهو إنما

¹ المصدر السابق. ص: 12.² أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محى الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ص: 132.³ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 43.

يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء"¹.

2- الشعر والفلسفة والتاريخ:

لقد وضع أرسطو في الفصل التاسع من كتابه مقارنة بين الشعر من جهة والتاريخ والفلسفة من جهة أخرى، وهو حين يقارن بين هذه الفنون والشعر يريد دحض الرؤية الأفلاطونية المقللة من مكانة الشعر والشعراء.

وينطلق في مقارنته من النقطة المشتركة بين هذه الفنون وهي الأحداث التي يسردها الشاعر، وتكون حوادث تاريخية يقول: " واضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقة ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً...، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما يروي الآخر الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"².

الملاحظ على هذه المقارنة هو قيامها على جانبي الشكل المضمنون، فالشاعر يروي الأحداث كما وقعت وكما يمكن أن تقع والشعر يروي الكلي، أما المؤرخ فيؤكد موقع ويورد كل التفاصيل والتدقيقـات والتاريخ يروي الجزئي، يقول أرسطـو: "ولهذا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ"³.

ولـ"زكي نجيب محمود" في تقديمـه لكتاب "في الشعر" الذي حققه "شكري محمد عيـاد" تعليـق على الشاهـد يلفـت فيه النظر إلى أن هـذه الأحداث الكلـية لابـد من تـحققـها فيـقول: "ولـطالـما حدـث للـنـقـاد أن فـسـروا عـبـارـة أـرـسـطـو الـتي يـقارـنـ بها الشـعـرـ بالـتـارـيخـ عـلـى الـوـجـهـ الـذـي يـجـعـلـ مـهـمـةـ الشـعـرـ أـنـ يـعـمـ الـأـحـكـامـ وـأـنـ يـقـرـرـ الـحـقـائـقـ الـكـلـيـةـ، ظـنـاـ مـنـهـمـ أـنـ الـحـقـيقـةـ الـكـلـيـةـ -ـالـتـي قـالـ أـرـسـطـوـ إـنـ الشـعـرـ يـنـشـدـهــ لـاتـكـونـ كـذـلـكـ إـلـاـ مـنـ حـيـثـ هـيـ حـقـيقـةـ تـصـدـقـ عـلـىـ".

¹ المصدر السابق. ص: 71، 72.

² نفسه. ص: 26.

³ كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق شكري محمد عياد. ص: 64.

أشياء مفردة كثيرة في آن واحد، وفاتهام أن للحقيقة الكلية جانبا آخر هو المقصود هنا، وهو "ضرورة الحدوث"¹، أما في الجانب الشكلي فيرى أرسطو أن المؤرخ قد ينظم الأحداث كما ينظمها الشاعر؛ فالشعر والتاريخ قد يشتركان في النظم لكنهما يختلفان في طريقة معالجة الواقع.

وجماع القول أن الشعر فن تربطه وشائج قربى مع كثير من الفنون، وبالتالي فالأدب بأجمعه يتواصل معرفيا مع باقى الفنون، حيث أن "صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعددة الأشكال شديدة التعقيد، فالشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى. وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة"².

¹ المصدر السابق. ص:(ز).

² أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب. ص: 131.

2- المحاور الكبرى لشعرية أرسطو:

أورد أرسطو كثيراً من المصطلحات الأدبية والشعرية في فن الشعر، فالمحاكاة والتعرف والتحول والتطهير والفعل المركب والفعل البسيط والحكاية والمنظر، وغيرها لها دلالات أساسية في التصور الشعري الأرسطي، لكن يرتكز تنظيره على مصطلحات مفاتيح هي المحاكاة -في المقام الأول- ثم الحكاية والتعرف والتطهير، وهي المحاور الكبرى التي تشكل أساس الإبداع؛ ذلك أن غاية أو هدف الإبداع هو التطهير الذي يحصل بالمحاكاة، أما الحكاية فهي انتقال من حالة إلى حالة أخرى، في حين أن التعرف هو انتقال من حالة الجهل إلى حالة المعرفة، ومن المفيد التساؤل عن حقيقة هذه المفاهيم وكيف يترابط بعضها مع بعض؟.

أ/ المحاكاة:

المحاكاة من أكثر المفاهيم حضوراً في فن الشعر، ومن فرط تكراره يبدوا للكثير أنه المفهوم الوحيد الذي يدور حوله الكتاب، إذ يقول "بول ريكور" (Paul Ricoeur): "لا يوجد في كتاب الشعر لأرسطو سوى متصور واحد شامل هو المحاكاة"¹، وهو أيضاً مصطلح ضارب في جذور التاريخ النقدي عامة.

أما دلالته اللغوية والمعجمية فتحمل معنى المشابهة والتقليد، فقد جاء في لسان العرب مادة (ح. لـ. ي) مايلي: "الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم (حكي) أجوازه وحكيت عنه الحديث حكاية ابن سيده وحكت عنه حديثاً في معنى حكيته وفي الحديث ما سرني أني حكيت إنساناً وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله يقال حكاها وحاها وأكثر ما يستعمل القبيح المحاكاة والمحاكاة المشابهة تقول فلان يحكي الشمس حسناً ويحاكيها بمعنى"²، فالمحاكاة في اللغة هي التقليد والإتباع والمشابهة، والمحاكاة اسم مصدر لل فعل حاكي يحاكي بمعنى قلد واتبع، وحكي الخبر وحاها بمعنى واحد أي نقله مشابهه وقاربه في الوصف.

¹ أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 58.

² ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، (د.ت)، ج: 14، ص: 190.

وأما دلالته الإصلاحية فهي المصطلح النـقدي اليوناني(mimésis) الذي كان شائعاً عند اليونان السـفـطـائيـون وعند أـفـلاـطـون قبل أـرـسـطـو، ويـحـيلـ على نـظـرـيـةـ فـنـيـةـ ومـمارـسـةـ لـدـىـ الـفـنـانـينـ وـالـأـدـبـاءـ وـعـلـىـ أـبـرـزـ مـصـطـلـحـاتـ النـقـدـ قـدـيـماـ وـحـدـيـثـاـ.

لقد ظـلـ هـذـاـ مـصـطـلـحـ يـحـمـلـ مـفـهـومـاـ سـلـبـياـ قـبـلـ أـرـسـطـوـ، فـكـانـ يـعـنيـ النـقـلـيـدـ وـإـعادـةـ العـرـضـ، وـرـأـىـ فـيـهـ أـفـلاـطـونـ سـبـبـ لـطـرـدـ الـفـنـ منـ مـثـلـهـ، فـهـيـ لـاـ تـولـدـ إـلاـ أـوـهـاماـ وـتـصـرـفـ الـانتـبـاهـ عـنـ الـوـاقـعـ الـمـلـمـوسـ، فـإـذـاـ طـلـبـ أـفـلاـطـونـ مـنـ الـفـنـانـينـ وـالـشـعـرـاءـ أـنـ يـقـدـمـواـ مـعـرـفـةـ تـخـدمـ الـأـخـلـاقـ، لـمـ يـجـدـ أـمـامـهـ إـلاـ مـحاـكـاةـ أـوـ مـحاـكـاةـ لـمـحاـكـاةـ، حـيـثـ أـنـ لـلـحـقـيقـةـ مـنـازـلـ ثـلـاثـ:ـ مـنـزـلـةـ الـصـنـعـ (ـالـخـلـقـ)ـ وـهـوـ عـمـلـ اللهـ، وـمـنـزـلـةـ الـصـنـعـ الـإـنـسـانـيـ وـمـاـ يـقـعـ عـلـىـ الـأـشـيـاءـ الـمـصـنـوـعـةـ،ـ وـمـنـزـلـةـ الـمـحاـكـاةـ وـهـيـ خـلـقـ الـمـظـاهـرـ لـاـ الـحـقـائقـ، وـمـنـ ثـمـ فـإـنـ الـفـنـونـ ثـلـاثـ أـصـنـافـ فـنـ اـسـتـعـمـالـ وـفـنـ صـنـعـ وـفـنـ مـحاـكـاةـ¹، لـقـدـ رـأـىـ أـفـلاـطـونـ فـيـ مـحـاـورـتـهـ مـعـ (ـسـقـراـطـ وـجـوـلـوكـونـ)ـ فـيـ كـتـابـ الـجـمـهـوريـةـ²ـ أـنـ الـمـحاـكـيـ إنـمـاـ يـخـلـقـ شـيـئـاـ زـائـفاـ يـبـعـدـ عـنـ الـحـقـائقـ بـثـلـاثـ مـراـحلـ وـهـوـ سـبـبـ كـافـيـ لـتـحـقـيرـهـاـ.

أـمـاـ تـلـمـيـذـهـ أـرـسـطـوـ فـقـدـ أـلـبـسـهـاـ لـبـاسـاـ إـيجـابـياـ وـنـقـلـهاـ مـنـ كـوـنـهـاـ مـجـرـدـ آـلـةـ لـلـنـقـلـ السـاذـجـ إـلـىـ قـانـونـ رـئـيـسيـ لـلـإـبـدـاعـ، فـالـمـحاـكـاةـ عـنـدـ لـاـتـشـوـهـ الطـبـيـعـةـ بـلـ هـيـ غـرـيـزـةـ فـيـنـاـ، وـهـيـ سـبـبـ حـصـولـ الـلـذـةـ وـالـمـتـعـةـ التـيـ يـنـشـدـهـاـ جـمـيعـ النـاسـ، إـنـهـ أـصـلـ كـلـ الـفـنـونـ وـلـيـسـ تـحـرـيفـاـ لـهـاـ.ـ وـقـدـ جـعـلـ أـرـسـطـوـ الـفـنـونـ تـخـتـلـفـ بـاـخـتـلـافـ الـمـحاـكـاةـ ذـاتـهـاـ فـ"ـ الـمـلـحـمةـ وـالـمـأسـاةـ وـالـدـيـثـرـمـبـوسـ وـجـلـ صـنـاعـةـ الـعـزـفـ بـالـنـايـ وـالـقـيـثارـةـ،ـ هـيـ كـلـهـاـ أـنـوـاعـ مـنـ الـمـحاـكـاةـ،ـ لـكـنـهـاـ فـيـمـاـ بـيـنـهـاـ تـخـتـلـفـ عـلـىـ أـنـهـاءـ ثـلـاثـةـ:ـ لـأـنـهـاـ تـحـاـكـيـ إـمـاـ بـوـسـائـلـ مـخـتـلـفةـ،ـ أـوـ مـوـضـوـعـاتـ مـتـبـاـيـنـةـ،ـ أـوـ بـأـسـلـوبـ مـتـمـايـزـ....ـ أـمـاـ الـفـنـ الـذـيـ يـحـاـكـيـ بـوـاسـطـةـ الـلـغـةـ،ـ نـثـرـاـ أوـ شـعـرـاـ،ـ فـلـيـسـ لـهـ إـسـمـ حـتـىـ يـوـمـنـاـ هـذـاـ³ـ،ـ وـحتـىـ الـمـحاـكـيـنـ أـنـفـسـهـمـ لـيـسـوـ صـانـعـوـ أـوـهـامـ بـلـ يـخـتـلـفـونـ حـسـبـ مـحـاـكـاتـهـمـ فـ"ـ الـشـعـرـاءـ يـحـاـكـونـ إـمـاـ مـنـ هـمـ أـفـضـلـ مـنـاـ أـوـ أـسـوـاـ أـوـ مـساـوـونـ لـنـاـ شـائـنـهـمـ شـائـنـ الرـسـامـينـ"⁴ـ.

¹ مـصـطـفـيـ الجـزوـ،ـ نـظـرـيـاتـ الـشـعـرـ عـنـ الـعـربـ (ـ الـجـاهـلـيـةـ وـالـعـصـورـ إـلـاسـلامـيـةـ)،ـ دـارـ الـطـبـيـعـةـ،ـ بـيـرـوـتـ،ـ 1988ـمـ،ـ صـ:ـ89ـ.

² أـفـلاـطـونـ،ـ الـجـمـهـوريـةـ،ـ تـرـجـمـةـ فـؤـادـ زـكـرـيـاـ،ـ صـ:ـ531ـ.

³ أـرـسـطـوـ طـالـيـسـ،ـ فـنـ الـشـعـرـ،ـ تـرـجـمـةـ عـبـدـ الرـحـمـنـ بـدـوـيـ،ـ صـ:ـ4ـ5ـ.

⁴ المـصـدرـ نـفـسـهـ،ـ صـ:ـ4ـ.

وقد قصد أرسطو بمحاكاة الطبيعة في كتابه الطبيعة الابداعية أو القوة الخلاقة، ذلك أن المحاكاة الشعرية إنما هيخلق من جديد و إعادة تشكيل الواقع ، سواء طابقه الواقع فعلاً أم لم يطابقه، وهكذا فأرسطو يعطي المحاكاة- وخاصة الشعرية منها- بعضا فنيا، فainما كانت المحاكاة كان هناك صنعة وإبداع، كما لا تتعلق المحاكاة عنده بالمبدع فقط بل حتى المتكلمي له نصيب منها؛ فهي أقسام ثلاثة: محاكاة تتعلق بالحبكة و تمثيل الفعل الإنساني وأخرى متعلقة بالخيال، وثالثة تتعلق بالسامع والقارئ¹.

ب/ الحكاية:

كلمة محاكاة من الجذر اللغوي لكلمة حكاية، فالمعنى المترافق معها هو إنشاء مشكلان مشتركا أساسيا في العملية الشعرية عند أرسطو، إذ لا يمكن تصور حكاية بلا محاكاة ولا محاكاة دون قالب حكائي، والحكاية أيضا مصطلح كثير الارتباط بالمؤسسة، حيث خصص أرسطو الفصل السادس من كتابه لتعریف المؤسسة وفيه أورد مصطلح الحكاية كما أورده بصيغ أخرى من قبل الخرافات، ويعرف أرسطو المؤسسة بقوله: "محاكاة فعل نبيل تمام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لابواسطة الحكاية"²، فالمؤسسة لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل الذي يقوم به أشخاص.

وفي الحق أن الحكاية هي ترتيب الأحداث وتركيب الأفعال في النص وفق عقدة ما، والعقدة هي محاكاة الفعل ومن ثم تصبح الحكاية هي الفعل، والذي هو عبارة عن ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها، فتنمو وتشبابك وتتعقد الحكاية وفق منطق القص والتأليف.

ونتيجة لهذا قسم أرسطو المؤسسة إلى ستة أجزاء جاعلا من الحكاية أول هذه الأجزاء وأهمها، حيث يقول : " وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال، لأن المؤسسة لاتحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة،.... وإن فالأشخاص لايفعلون ابتغا محاكاة الأخلاق، بل يتصرفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخrafة هما الغاية في المؤسسة؛ والغاية

¹ هذا التقسيم لبول ريكور أورده أحمد الجوة في كتابه بحوث في الشعرية، مفاهيم واتجاهات، ص:59.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 18، 19.

في كل شيء أهم مافيه"¹، وهكذا تتجلى أهمية الحكاية في تحديد مدى شعرية النص؛ ذلك أن أساس تميز الشعراء بعضهم من بعض هو حسن تأليف الحكاية فـ"الشعراء الناشئون يمهدون في العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال، كما هو شأن الشعراء الأقدمين".²

وتتحقق الحكاية في النص عبر مرحلتين: مرحلة بناء الحكاية والتنسيق بين أجزائها بحسب ما هو ضروري وما هو محتمل؛ يقول أرسطو عن هذه المرحلة: "وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة"³، ثم مرحلة اختيار العبارة بانتقاء اللفظ المناسب والوزن الملائم، وهي مرحلة اكمال الحكاية.

وكلا المرحلتين يتحققان اللذة والمتعة حيث أن "مصدر اللذة لنفس المشاهد للمأساة إنما هو في أجزاء الخرافية، أعني التحولات والتعرفات"⁴، ولنست مهمه الحكاية محصوره في اللذة والمتعة فقط، بل إن الخوف والرحمة اللذين يطهران الشخص بما تحصيل حاصل للحكاية والمنظر المسرحي يقول أرسطو: "والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي ويمكن أن ينشأ عن ترتيب الأحداث. والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما إحداث هذا الأمر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية".⁵

وإذا ما انتقلنا إلى أقسام الحكاية فإن أرسطو يجعل منها البسيطة والمركبة مقينا بينهما مقارنة في الفصل العاشر من الكتاب، فالحكاية البسيطة من الفعل البسيط والوحيد وهي التي تعرف المصير من دون تحول وتعرف، أما الحكاية المركبة فلا تكون كذلك إلا إذا كان لها تحولا وتعربا يقول أرسطو : "والحكايات بعضها بسيط والآخر مركب، لأن الأفعال التي تحاك فيها الخرافات هي على هذا النحو أيضا. وأقول عن الفعل إنه "بسيط" إذا كان محكما

¹ المصدر السابق. ص: 20.

² نفسه. ص: 21.

³ نفسه. ص: 26.

⁴ نفسه. ص: 21.

⁵ نفسه. ص: 38.

وواحداً بالمعنى الذي حددناه سابقاً، وكان تغير المصير قد حدث دون تحول ولا تعرف؛ ويكون "مركباً" إذا كان تغير المصير قد تم بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً¹. ونستنتج نوعاً آخراً من الحكايات لم تلق عند أرسطو القبول وهي الحكاية ذات الأحداث العارضة يقول عنها أرسطو: "وأسوء الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة". وأعني بالخrafة ذات الحوادث تلك التي تتواتى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة"²، والخلل في هذا النوع من الحكايات هو التوسع في الحكاية أكثر مما يقتضيه الموضوع مع عدم مراعاة التسلسل الطبيعي للأحداث، و أهم شيء في الحكاية هو حسن التأليف واتقان الترتيب اللذين يولدان حكاية موقفة³، وهذا هو صميم الشعرية لأنه توصيف نصاني بحت.

ج/ التعرف والتحول:

لقد خصص أرسطو الفصل الحادي عشر والسادس عشر لضبط مفهوم التعرف والتحول وذكر أنواعهما وأالية إشتغالهما، فقد عرف التعرف بقوله: "التعرف كما يدل عليه اسمه، انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهة إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهة عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة"⁴.

فالتعرف هو الانتقال من حالة الجهل إلى حالة المعرفة مما يؤدي إلى الصداقة أو العداوة بين الشخصيات، أما التحول فهو الانتقال من حالة أشياء إلى حالة أشياء أخرى معاكسة، أو هو انقلاب الفعل إلى ضده؛ ولعل أهم مثال للتحول هو ذلك الذي أورده عن مسرحية "أوديب" ومسرحية "لونقيوس" يقول: "والتحول هو انقلاب الفعل إلى ضده، كما قلنا، وهذا يقع أيضاً تبعاً للاحتمال أو الضرورة: ففي مسرحية "أوديفوس" قدم الرسول وفي تقديره أنه سيسر أوديفوس ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الآخر"⁵.

وحين يعدد أرسطو أنواع التعرف ينبه إلى حقلات أدبية جديرة بأن تثير انتباه النقاد المعاصرين، حيث أن التعرف قد يكون بالعلامات الحسية من خلال: أ/ التعرف بالعلامات

¹ المصدر السابق. ص: 29، 30.

² نفسه. ص: 28.

³ أحمد الجوة ، بحوث في الشعريةات. ص: 71.

⁴ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي . ص:32.

⁵ المصدر نفسه. ص: 31.

الخارجية وهو أكثر أنواع التعرف شيوعاً، وذلك لأن يتعرف المشاهد أو المتلقى على الشخصية في المسرحية بعلامات واضحة مثل الندوب على الجسد، ومثل تعرف الأم على توأمها في مسرحية أوديب.

ب/التعرف الصناعي أو التعرف الذي يملئه الشاعر لا ما تقوله الحكاية ومثاله ماجاء في مسرحية "سوفكليس" من تعرف "أورسطس" على نفسه فيقول بنفسه ما يريد الشاعر أن يقوله، لاما تقوله الحكاية.

كما يكون التعرف عبر الذاكرة أو بالانتقال مما هو مشاهد إلى ما هو متذكر؛ ومثاله مسرحية "القبرسيون" حين بكى البطل لما رأى اللوحة، وهناك تعرف عن طريق القياس ومثاله مسرحية "حملة الماء المقدس" التي ورد فيها القياس الآتي: "أتى رجل يشبهني. ولا يشبهني غير" أورسطس"، إذن" أورسطس" هو القادر"¹.

ومن أنواع التعرف أيضاً التعرف الذي يقوم على خطأ في استدلال الجمهور، وهو التعرف الذي نتج عن قياس خاطئ من المشاهد، مثل الذي جاء في مسرحية "أودسيوس الرسول الكاذب"، الذي قال إنه قادر على معرفة القوس ولم يكن قد رآها.

وأفضل أنواع التعرف إطلاقاً الذي يحصل من الواقع وهو الذي قال عنه: " وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الواقع نفسها، بينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة"²، وهو أحسن أنواع التعرف لأنه يستغني عن العلامات الحسية.

إن تعدد أنواع التعرف يكشف لنا القدرة الخارقة للشعرية الأرسطية على الإلمام بالعملية الإبداعية؛ وعلى سبق معرفي كبير ذلك أن: " هذه المفاهيم أساسية في السيميائيات المعاصرة. فقد عرفت الحكاية بأنها انتقال من حالة إلى حالة أخرى، ومن حالة سلبية إلى حالة ايجابية، أو من حالة ايجابية إلى حالة سلبية، كما أن التعرف له مركز أساسى فيها، وإن كان يعني الاعتراف فيها أيضاً. فهو عاقبة البطل حيث يقع الاحتفال بما فعله بتشريفه بالنياشين والأوسمة"³.

¹ المصدر السابق. ص: 46.

² نفسه. ص: 47، 48.

³ محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثقفة. ص: 65.

د/ التطهير:

إن هناك منازع عدة في تفسير مصطلح التطهير فهو مصطلح متعدد المجالات، إذ أننا نجده في المجال السينمائي والطبي والمسرحى والفنى، لفظه اليونانى هو "catharsis" وهو لفظ طبى معناه التنقية والتنظيف والتغريب الجسدى والعاطفى، ارتبط بمصطلح طبى آخر هو مصطلح فارماكوس "pharmacos" الذى يعني العقار والسم.

وفي الفصل السادس والفصل الحادى عشرين فن الشعر يورده أرسطو اعتباراً من أنه آلية فنية متعلقة بالمتلقى وبالحكاية، يقول أرسطو: "فالمسألة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"¹.

كما نعثر على المصطلح في كتابيه "السياسة" و"علم البلاغة"، فقد ربط بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها من منظور طبى في كتاب السياسة، وبين مشاعر الخوف والشفقة والتطهير في كتاب علم البلاغة، ومن هنا فإن التطهير ليس مجرد وسيلة علاج فحسب؛ بل هو من الوسائل التي تحقق المتعة عند المتلقى، فالمشاهد حين يتبع المشاهد يتماهى مع الأبطال، وبالتالي تؤدي الشفقة والرحمة التي تثيرهما التراجيديا فيه إلى الخوف على مصير الأبطال، بعد أن يكتشف أنهم مذنبون وليسوا أبرياء كما كان يعتقد، وهنا تحدث لحظة التطهير، فمحاكاة الشر أو الخير تهدف إلى التطهير من هذا الشر أو تثبيت الخير في النفوس البشرية، ومؤكد أن التطهير من الشر لن يحصل إلا ببراعة الشاعر والممثل في التأليف والتمثيل.

إن التطهير سواء كان في الموسيقى أو في الشعر لابد أن يرجع إلى مشاعر المتلقى، ففي الموسيقى والألحان تثار في النفوس أحاسيس مختلفة كالفزع والرحمة والخوف فتتبع هذه الأحاسيس لذة مصحوبة بالتطهير، أما في الشعر فإن العلاقة وطيدة بين الحكاية والخوف والرحمة والتطهير، يقول أرسطو: "والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي ويمكن أن ينشأ عن ترتيب الأحداث، والأخير أفضل ومن عمل حول الشعراء. ذلك أن

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:18

الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصر عاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس".¹

ولعل الهدف الأسماى للتطهير أخلاقي بالدرجة الأولى، فالمتلقى يشاهد ويكتشف أخطاء الأبطال ويتعرف على مصير كل واحد منهم، ومن ثم يشكل العقاب تأديبا لمن كان على شاكتهم، وهذا تأصيل للأخلاق والفضائل في المجتمع اليوناني.

ومجمل القول؛ إن "أرسطو" وهو ينظر للإبداع البشري أحاط به من كل جوانبه، فالمحاكاة والحكاية من عمل المؤلف، والتعرف والتحول والتطهير منوط بالمتلقى، فالمحاكاة هي الغريرة والأصل في أي عمل شعري، أما الحكاية فهي تجسيد هذه المحاكاة بالأحداث والحبكة، في حين أن التعرف والتحول هو مسار هذه الحكاية مابين الشخصيات والأحداث المتغيرة فيها، على أن التطهير هو همزة وصل بين التأليف والتأثير، بين مدى إحكام الصنعة في العمل ومدى تطهيره للمتلقى.

¹ المصدر السابق. ص: 38.

3- المسألة الأجناسية في شعرية أرسطو:

الأجناس الأدبية درس مهم في الشّعرية، لارتباطه بتصنيف النّصوص وتعيين انتماءاتها الأدبية كما أنها مبحث قديم قدم الشّعرية نفسها يقول تدوروف: "إن مشكلة الأجناس هي أقدم مشاكل الشّعرية، ومنذ القدم حتّى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبداً عن إثارة النقاش"¹، ولنا أن نتساءل عن ما الجنس الأدبي؟ ما هي أسس تصنيف الأجناس؟ وكيف صنف أرسطو الأجناس الأدبية؟.

إن مصطلح جنس في المعاجم العربية قريب في معناه من مصطلح النوع اختلف في كون الجنس أصل والنوع فرع؛ فقد جاء في لسان العرب مابلي: "الجنس الضرب من كل شيء وهو من الناس ومن الطيور ومن حدود النحو والعروض (جنس) والأشياء جملة قال ابن سيده وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد والجمع أجناس وجنوس"²، وجاء فيه أيضاً: "النوع أخص من الجنس وهو أيضاً الضرب من الشيء قال ابن سيده وله تحديد منطقي لا (نوع) يليق بهذا المكان والجمع أنواع قل أو كثر"³، فالجنس أعم من النوع وكلاهما ضرب من الشيء لغويًا.

و يختلف المصطلحان في المفهوم حيث يعتبر النوع اسم ينضوي تحت مسمى أكبر هو الجنس و الجنس نفسه نوعاً بالنسبة لمسمى آخر؛ فالشعر مثلاً هو الجنس الذي تتضمنه تحته عدة أنواع، وهو نوع من أنواع الكتابة وهكذا" إذا كان أن علينا نسمي الشعر الغنائي في كلّيته"جنساً" فينبغي تسمية "المرثية" و "الأشودة" و "السونيتة" و "الأهزوحة" و "القصيدة الغنائي" ، "أنواعاً" مثلاً ميّزت العلوم الطبيعية- منذ القرن الثامن عشر- بين "الجنس"(Genus)، باعتباره الوحدة الأوسع، و "النوع" (Species) بوصفه مجموعة فرعية."⁴.

¹ Tzvetan Todorov, osmald Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences du langages, édition du seuil 1972, p : de193 a 201.

قام بترجمة النص المأخذ من هذا الكتاب جواد الرامي في موقع Fikrwanakd. Aljabriabed Com بتاريخ 30 جانفي 2008م.

² ابن منظور، لسان العرب، ج: 06. ص: 43.

³ المرجع نفسه، ج: 08. ص: 364.

⁴ كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، النادي الثقافي بجدة، ط1، 1994. ص: 14.

و عموماً فإن الجنس الأدبي هو التنظيم والتصنيف الذي يحتوي النصوص الأدبية، انطلاقاً من خصائصها ومقوماتها، إذ أن "الجنس قد يكون إما معياراً، أو جوهراً، أو منوال قدرة، وإما مجرد مصطلح تبويبـي لاتتناسبـه أي إنتاجـية نصـية خاصةـ الخ..."¹، والاتجـاه المـتكـفـل بـعملـية التـصنـيف يـطلقـ عليهـ اسم "نظرـية الأـجنـاس الأـدـبـية"، وـالـتيـ منـ شـأنـهاـ الـبحـثـ فيـ الأـسـبـابـ الدـاعـيـةـ لـوـجـودـ الأـجـنـاسـ وـعـوـاـمـلـ التـقـسـيمـ وـالتـدـاخـلـ الأـجـنـاسـيـ،ـ ثـمـ درـاسـةـ تـارـيخـهاـ وـتـطـورـهاـ عـبـرـ الأـزـمـانـ وـالـعـصـورـ.

لقد أخذـتـ فكرةـ التجـنـيسـ حـيزـاـ كـبـيراـ فـيـ منـاهـجـ النـقـدـ المـعاـصرـةـ؛ـ إذـ يـشـهدـ التـطـورـ عـلـىـ أـيـديـ الكـثـيرـ مـنـ المـفـكـرـينـ وـالـنـقـادـ مـنـ أـمـثلـ:ـ بـروـنـيـتـيرـ وـ هـيـجلـ وـ جـورـجـ لـوكـاتـشـ وـ مـيـخـائـيلـ باـخـتـينـ وـ كـريـزـينـسـكيـ،ـ وـنـورـثـروـبـ فـرـايـ وـ تـدـرـوفـ وـأـوـسـتـينـ وـارـينـ وـرـينـيهـ وـيلـيـكـ وـمارـيـ شـيفـرـ وـكـارـلـ فـيـتـورـ وـجـيـرارـ جـيـنـتـ وـغـيرـهـ،ـ وـمـنـ الـمـهـتمـينـ بـهـذـاـ الحـقـلـ فـيـ النـقـدـ العـرـبـيـ:ـ مـحمدـ مـندـورـ،ـ عـزـالـدـينـ اـسـمـاعـيلـ،ـ خـلـدونـ شـمـعةـ،ـ إـحـسانـ عـبـاسـ،ـ مـحمدـ يـوسـفـ نـجـمـ وـغـيرـهـ،ـ وـمـرـدـ الـقـيـمةـ الـتـيـ يـعـطـيـهاـ النـقـدـ لـمـسـأـلـةـ التـجـنـيسـ وـالـتـصـنـيفـ هوـ تـطـابـقـ سـؤـالـ ماـهـوـ الـجـنـسـ الـأـدـبـيـ مـعـ سـؤـالـ ماـهـوـ الـأـدـبـ أـوـ ماـهـوـ الشـعـرـ؟²ـ كـمـاـ يـرـىـ جـانـ مـارـيـ شـيفـرـ.

إن تاريخ الأجناس الأدبية يعود إلى التفكير اليوناني القديم؛ فقد ميّز أفلاطون في جمهوريته بين نمطين إنتاجيين: نمط الوصف بالكلمات ونمط المحاكاة، أما الشعر فهو نمط المحاكاة وعليه فهو إما محاكاة مباشرة للأشخاص (الشعر المسرحي وهو الذي يشتمل على الحوار فقط مثل المسرحية المأساوية والهزليـة) أو شعر وصف وتصوير الأعمال البشرية (الشعر السردي الذي يشتمل على السرد فقط مثل المدائح) أو شعر يشتمل على السرد والحوار معاً (وهو الملهمة)، ولعله تقسيم نابع من تصور أفلاطون للعالم عامة وللفنون خاصة، وإذا كان هذا التصور هو تصور الأستاذ أفلاطون بما هي رؤية التلميذ أرسطو؟ وما هي الحدود المفرقة بين جنس وآخر؟

¹ جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس إلى الإشكالية الاجناسية ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، ص:130.

² جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ترجمة عسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2005م. ص:14.

* جان ماري شيفر من المهتمين بالأجناس وهو باحث في مركز البحث العلمي في فرنسا ويعمل في مجال علم الجمال العام والنظرية الأدبية، أصدر عدة مقالات، ودراسة عن نظرية الرواية عند الرومانسيين الألمان ودراسة عن التصوير.

هندسة الأب المؤسس:

إن أول ما يمكن قوله عن أرسطو والأجناس الأدبية هو مقوله الأبوة الشرعية، فأرسطو هو المؤسس لفكرة الأجناس حقاً، وتأسيسها لها نابع من تصوره الدقيق للعملية الشعرية وتفنيد ماحيك حولها من مزاعم، وهو التأسيس الذي يجعل من المحاولات التي جاءت من بعده تكرار لما أورده الفيلسوف حيث: "يدعى غوتفرید ويلیام أن تاريخ النظرية الجنسية(.....) ليس شيئاً آخر غير الأرسطوطاليسيّة ضمن نظرية الأدب"¹.

ويمتاز النظام الإجناسي عند أرسطو بتنوع تأويل الدارسين لهذه الأجناس وأسس تقسيمه لها، فأمام تقسيمه للأجناس تثار تساؤلات كثيرة منها: هل الشعر هو الجنس الأكبر لقيامه على المحاكاة؟ وكيف نسمى الأجناس الثلاثة الأخرى (الملحمة والكوميديا والتراجيديا) رغم قيامها أيضاً على المحاكاة؟ هل التراجيديا (المأساة) هو الجنس الأصلي والملحمة و الكوميديا جنسان فرعيان لتخصيصه عدد كبير من الفصول للمأساة؟.

لقد انطلق أرسطو في تقسيمه الثلاثي من نظرته للمحاكاة، فالفن محاكاة للطبيعة تختلف باختلاف الأداة، فمنها ما يحاكي باللغة كالشعر الذي بدوره يختلف باختلاف طرق المحاكاة نفسها يقول أرسطو: "ولقد انقسم الشعر وفقاً لطبع الشعراً، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنىاء فأنشأوا"الأهاجي"، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمداائح"²، فالتراجيديا تحاكي الأفضل والكوميديا تحاكي الأرذل، وصنف آخر من أنواع المحاكيات هو مدائح وأناشيد، ومن ثم نجد أن "النظرية النوعية (الجنسية) لأرسطو موحدة من خلال الخصوصية الدلالية للمحاكاة الأدبية"³.

والمتمنع في فن الشعر يجد معظم مخصص لدراسة جنس المأساة بوصفه الجنس "المفضل" على الملهاة والملحمة، وأرسطو في هذا ينتصر لها ولشاعرها "هوميروس" (الشاعر اليوناني صاحب الإلياذة والأوديسة)، بخلاف أستاذه الحامل لنظرة ازدراء للتراجيديا ولهميروس، حيث يقول أرسطو: "وكما كان هوميروس شاعراً فعلاً في النوع

¹ المرجع السابق. ص:15.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:13.

³ جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي. ص: 14.

العالى من الشعر- لأنه لم يبرع فقط في فخامة الدبياجة الشعرية، بل أيضاً في جعل محاكياته ذات طابع درامي-، وكذلك كان أول من رسم معالم الملهاة: فبدلاً من تأليف المخازي حاكى الهزل بصورة درامية¹، ولقد ذكر أرسطو الكوميديا والملحمة بهدف المقارنة بينهما وبين التراجيديا، بغرض إيضاح ما لها من وظيفة تطهيرية ومن أسلوب نبيل.

وهناك من فهم الأجناس خلاف التقسيم الثلاثي ، فاعتبر الشعر الغنائي والقصصي جنسهما هو الشعر الملحمي، أما الشعر التمثيلي فإما تراجيدي أو كوميدي، وجنس آخر هو الشعر التعليمي.

إن تنوع الفهم لنفسيات أرسطو جعل من "ماري شيفر" يفهم التقسيم الأرسطي كما لو كان نظاماً طبيعياً؛ فيصل إلى النتيجة الآتية: "أن إحدى طموحات أرسطو كانت بوضوح مزج الفلسفة الإنسانية ذات الأصل السقراطي مع فلسفة الطبيعة للفلاسفة قبل سocrates"²، فالنظام الطبيعي الذي لا يشوبه خلل هو النظام الذي لا بد أن يكون عليه الجنس الأدبي، ومن ثم يضع الأقسام الجنسية في سياق ثلات رؤى: 1/ المثال البيولوجي والموقف الجوهرى الذى يتطلبه 2/الموقف الوصفى التحليلي 3/ الموقف المعياري، فهذا الأخير مثلاً له المكانة الأولى في فن الشعر ويضم الملحمية والتراجيدية في الفصلين السادس والثالث عشر، وهو موقف قائم على غاية الأجناس وعقباتها، فـ" يجب إعادة الأفضلية للخصائص التي تؤدي بصورة أفضل إلى الأثر التطهيري"³.

لقد تعرض أرسطو إلى قضية نشأة الأجناس وتطورها، فرأى أن التراجيدية نشأت ارتجالاً من الديثورمبوس*، والكوميديا أصلها الأغاني التي تدور حول الذكر، فيقول عن التراجيدية وتطورها: "ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً (هي والملهاة: ترجع إلى مؤلفي الديثورمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأنماط الأخلاقية التي لا تزال يتغنى بها في كثير

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص:14.

² جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي. ص: 16.

³ المرجع نفسه. ص:18.

* الديثورمبوس أغنية جماعية تؤدي تمجيداً لدينوسيوس تكون مرتبطة بقودها قائد الجوقة أو أحد المجتمعين على مائدة الطعام، للاستزادة ينظر: أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، مايو 1984، الكويت. ص:147.

من المدن حتى اليوم)، ثم نمت شيئاً فشيئاً بانماء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة".¹

أما الملهاة فإنه يجهل مؤسسها لقلة الاعتناء بها وعدم التعريف بعناصر الجودة والممثلين إلا مؤخراً يقول: "أما الملهاة فتجدها نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معنني بها. والوالي لم يسمح بتقديم جودة من الممثلين الهزليين إلا متأخراً، وقبل هذا كانوا من المتطوعين ولا يذكر الناس الشعراء المسميين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكونت للملهاة صورتها".²

و أما الملهمة فقد سايرت التراجيديا لكنها تختلف عنها في عدة جوانب، فرغم كونها حاكمة للأفضل إلا أنها تستخدم وزناً واحداً وتكون حكاية لا تمثيلاً كما يختلفان في الطول، فالتراجيديا مقدارها دورة واحدة للشمس، بينما لا تحد الملهمة بزمان.

لعل أرسطو ينظر لتطور الأجناس وهو يقيسها بغاياتها، وهي غاية أخلاقية بامتياز، من خلال تحقيقها للتطهير، ولهذا نجد أرسطو يتمتعن ويدقق في دراسة التراجيديا، وهذا "يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور في كل كتاباته باعتباره عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد أحد محدد سلفاً بشكل لا رجعة فيه".³

إن هذا التطور الطبيعي للأجناس في الأدب الإغريقي شبيه بنمو الإنسان⁴، إذ تقابل الطفولة الشعر الملحمي؛ حيث يحب الأطفال في العادة الحديث عن أمجاد الآباء والأجداد، فيما يمثل الشعر التعليمي مرحلة الصبا فهي مرحلة تلقي العلوم والدروس، ويأتي الشعر الغنائي ممثلاً لمرحلة الشباب لا هتمامهم بذاتهم وبعواطفهم وأهوائهم، أما الدراما فهي مرحلة النضج والرجلة.

وفي إطار المقارنة التي يقيمها أرسطو بين أجناس الشعر الإغريقي، يخصص الجزء الأكبر منها للمقارنة بين التراجيديا و الكوميديا، إذ يتحدث عن شعراء المأسى وشعراء الملاهي في الفصل التاسع ويبين الفرق بينهما، فيسجل أن شعراء الملاهي لا يطلقون الأسماء على شخصوص المسرحيات، في حين يكون نظراً لهم في المأسى تحت أسماء عاشت

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 14، 15.

² المصدر نفسه، ص 16، 17.

³ أوستين وارين، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور ، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1987م ، الكويت. ص: 30.

⁴ أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. ص: 10.

ووُجِدَت يَقُولُ: "وَهَذَا بَيْنَ مَنْ أَوْلَ وَهَلَةٌ بِالنَّسْبَةِ إِلَى الْمَلْهَأِ؛ لَأَنَّ الشَّعْرَاءَ لَا يَطْلُقُونَ عَلَى أَشْخَاصٍ مَسْرِحِيَّاتِهِمْ أَسْمَاءَ كَيْفَمَا اتَّقَقَ إِلَّا بَعْدَ أَنْ يَؤْلِفُوا الْحَكَايَةَ مِنْ أَفْعَالٍ مَحْتَمَلَةَ التَّصْدِيقِ، وَذَلِكَ بِعَكْسِ الشَّعْرَاءِ الْأَيَامِبِينَ الَّذِينَ يَؤْلِفُونَ عَنْ أَفْرَادٍ. أَمَّا فِي الْمَأْسَةِ فَالشَّعْرَاءُ يَتَعَلَّقُونَ خَصْوَصًا بِأَسْمَاءِ مَنْ وَجَدُوا وَعَاشُوا؛ وَالسَّبَبُ فِي هَذَا أَنَّ الْمَمْكُنَ أَمْرٌ يَعْتَقِدُ بِهِ فَإِذَا كَانَ مَا لَمْ يَقُعْ لَا نَعْتَقِدُ لَأَوْلَ وَهَلَةً أَنَّهُ مَمْكُنٌ، فَإِنَّ مَا وَقَعَ فَعْلًا مِنْ بَيْنِ الْبَيْنِ أَنَّهُ لَوْ كَانَ مَسْتَحِيلًا لَمَا وَقَعَ"¹، فَوُقُوعُ الْفَعْلِ وَعَدْمِهِ وَاسْتِحَالَتِهِ مَا يَفْرُقُ بِهِ بَيْنَ الْمَأْسَةِ وَالْمَلْهَأِ.

وَفِي الْفَصْلِ الرَّابِعِ وَالْعَشْرِينَ الْمُخَصَّصِ لِجِنْسِ الْمُلْحَمَةِ وَأَنْوَاعِهَا، نَجَدَهُ يَعْيَدُ تَكْرَارَ الْفَرَقِ بَيْنَ الْمُلْحَمَةِ وَالْتَّرَاجِيدِيَا، فَبِالإِضَافَةِ لِلْطَّوْلِ هُنَاكَ الْوَزْنُ يَقُولُ أَرْسَطُوا أَنَّ "الْتَّجْرِبَةَ تَدَلُّنَا أَنَّ الْوَزْنَ الْبَطْوَلِيَّ هُوَ أَنْسَبُ الْأَوْزَانَ لِلْمَلَاحِمِ". وَلَوْ أَنْ اَمْرَءًا اسْتَخَدَمَ فِي الْمَحاَكَةِ الْقُصْصِيَّةِ وزَنًا آخَرَ أَوْ عَدَدَ أَوْزَانَ لَبَدَّتْ نَافِرَةً، لَأَنَّ الْوَزْنَ الْبَطْوَلِيَّ هُوَ الْأَرْزَنَ وَالْأَوْسَعُ، وَلِهَذَا يَتَلَاءَمُ مَعَ الْكَلِمَاتِ الْغَرَبِيَّاتِ وَالْمَجَازَاتِ كُلَّ التَّلَاقِمِ"².

مِنْ خَلَالِ الْمَقَارِنَةِ يَتَوَصَّلُ أَرْسَطُوا إِلَى الْمَفَاضِلَةِ بَيْنَ الْمُلْحَمَةِ وَالْمَأْسَةِ فَيَقُولُ: "وَفِي وَسْعِنَا أَنْ نَتْسَاءَلُ: أَيُّ الْفَنِّينَ أَفْضَلُ: مَحَاكَاهُ الْمَلَاحِمِ أَوْ مَحَاكَاهُ الْمَأْسَيِّ؟ فَإِنْ كَانَ الْأَقْلَ ابْتِدَالًا هُوَ الْأَفْضَلُ، وَكَانَتِ الْمَحَاكَاهُ الْأَقْلَ ابْتِدَالًا هِيَ الَّتِي تَتَوَجَّهُ إِلَى جَمِيعِ الْجَمَهُورِ أَفْضَلُ، فَمِنَ الْبَيْنِ أَنَّ الَّتِي تَسْعَى لِمَحَاكَاهَ كُلِّ شَيْءٍ هِيَ الْمُبَتَذَلَةُ"³، وَالْمَلَاحِظُ أَنَّ أَسَاسَ الْمَفَاضِلَةِ فِي هَذَا نُوْعَيِّ الْمَحَاكَاهِ، فَإِنْ كَانَتِ الْمَحَاكَاهُ سَاعِيَّةً لِكُلِّ شَيْءٍ فَهِيَ مُبَتَذَلَةٌ، وَكَلَّمَا قَلَ الْابْتِدَالُ أَقْبَلَ الْجَمَهُورُ عَلَيْهَا، وَتَتَفُوقُ الْمَأْسَةُ عَنِ الْمُلْحَمَةِ لِاجْتِمَاعِ كُلِّ الْمَزاِيَا فِيهَا فَفِي فَنِ الشِّعْرِ نَجَدُ أَنَّ "الْمَأْسَةَ تَتَفُوقُ إِذْنَ بِكُلِّ هَذِهِ الْمَزاِيَا وَبِالْطَّرِيقَةِ الَّتِي تَبْلُغُ بِهَا غَايَتِهَا الْخَاصَّةِ، فَمِنَ الْوَاضِحِ أَنَّ الْمَأْسَةَ، إِذْ تَبْلُغُ غَايَتِهَا عَلَى النُّحوِ الْأَفْضَلِ، يُمْكِنُ عَدُهَا أَعْلَى مَرْتَبَةٍ مِنِ الْمُلْحَمَةِ"⁴.

تَحدِّدُ لَنَا الْمَقَارِنَاتُ بَيْنَ الْأَجْنَاسِ شَعْرِيَّةِ النَّصُوصِ، وَمَدْى مَلَائِمَتِهَا لِلْقَوَالِبِ الْفَنِيَّةِ الْوَاجِبِ أَنْ تَكُونَ فِيهَا أَصْلًا؛ وَمِنْ هَنَا فَقَدْ رَسَمَ أَرْسَطُوا لِلشِّعْرِ دَوَائِرَ لَا يُجُبُّ أَنْ تَحِيدَ عَنِ مَبَادِئِهَا، وَبِالْتَّالِي فَأَرْسَطُوا وَفْنَ الشِّعْرِ هُوَ "أَوْلَ مَوْلَفٍ إِغْرِيقِيٍّ درَسَ الشِّعْرَ، بِطَرِيقَةٍ مُسْتَمِرَةٍ

¹ أَرْسَطُوا طَالِيسُ، فَنُ الشِّعْرِ، تَرْجِمَةُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بَدْوِيٍّ. ص: 27.

² نَفْسِهِ. ص: 69.

³ نَفْسِهِ. ص: 78.

⁴ الْمَصْدَرُ السَّابِقُ. ص: 81.

ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعى صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي.¹.

إن تطور نظرية الأجناس الأدبية يظهر لنا تقادم التقسيم الأرسطي؛ لكن لا يمكن إلغاؤه مادام هو أساس عملية التجنيس، حيث يمثل الجنس الأدبي عند أرسطو المثال الذي تعلقت به الكتابة على مرّ الأزمنة ، فإن " كان مؤلف أرسطو قد تقادم بما يزيد ألف وخمسمائة سنة واختص بأنماط الشعر التمثيلي عند الإغريق في القرن الرابع قبل الميلاد، فإن النظام الأجناسي الذي بلوره الفيلسوف يظل نظاما حيويا له من الطاقة الإجرائية ما يتيح له التحرك داخل نصوص الأدب وبناء شبكة ناظمة لأجناسها وأنماطها"².

¹ جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟. ص:15.

² أحمد الجوة، بحوث في الشعريةات مفاهيم واتجاهات. ص:47.

4- أبعاد الشـعرية في النـص التـراجيدي:

ليس النـص التـراجيدي كباقي النـصوص عند أرسطـو ، وذلك بـسبب الوظـيفة التطـهيرـية والأـخلاقـية لـه، إذ نـعثر عـلـى قـوانـين الإـبداع الأـدبـي مـلـخصـة فـي تـنظـيرـاتـه لـلنـص التـراجـيدي، وـقد يـكون هـذـا الـاـهـتمـام الـخـاص بـالـنـص المـأسـاوي سـبـبا فـي اـعـقـادـهـكـثـيرـا بـأنـكـتابـفـنـالـشـعـرـكتـابـفـيـالـتـراجـيديـاـفـحسبـ؛ وـفيـهـذـاـإـطـارـيـقـولـمـؤـلـفـاـكتـابـ"ـالـكـومـيـديـاـوـالـتـراجـيديـاـ":ـ"ـفـيـالـقـرنـالـرـابـعـكـتبـأـرـسـطـوـفـنـالـشـعـرـ...ـوـاقـتـصـرـفـيـجـمـلـتـهـفـقـطـفـنـالـشـعـرــ.ـوـلمـيـكـنـاتـجـاهـأـرـسـطـوـبـوـجهـعـامـاتـجـاهـاـتـوجـيهـاـ:ـبـلـكـانـيـرـيدـأـسـاسـاـ،ـكـماـكـانـمـنـهـجـهـبـالـنـسـبـةـلـعـلمـالـطـبـيـعـةـ،ـأـنـيـصـفـمـايـجـدـ.ـغـيرـأـنـهـاستـنـبـطـمـنـالـتـراجـيديـاتـتـيـسـبـقـأـنـشـاهـدـهـاـوـقـرـأـهـاـأـنـهـذـاـسـمـاتـعـامـةـمـحـدـدـةـتـمـيـزـبـطـلـالـتـراجـيديـ،ـكـمـاـتـبـرـزـكـذـلـكـالـأـثـرـالـتـراجـيديـ،ـوـالـزـمـنـالـذـيـتـسـتـغـرـقـهـالـتـراجـيديـاـالـواـحـدـةـ"¹ـ،ـوـمـنـهـنـاـنـسـاءـلـ:ـمـاـهـيـالـتـراجـيديـاـ؟ـوـكـيـفـيـكـونـالـنـصـالـمـأسـاوـيـمـحـقـقـاـلـلـشـعـرـيـةـ؟ـوـكـيـفـنـعـلـتـعـدـادـأـرـسـطـوـلـبـقـيـةـأـنـوـاعـالـنـصـوـصـمـوـازـاـةـمـعـذـكـرـهـلـلـتـراجـيديـاـ؟ـ.

إنـالـتـراجـيديـاـكـلـمـةـيـونـانـيـةـاـلـأـصـلـوـالـمـنـبـتـ؛ـتـشـيرـفـيـعـومـمـهـاـإـلـىـنـوـعـمـنـالـأـعـمـالـالـدـرـامـيـةـالـتـيـتـنـتـهـيـبـخـاتـمـةـمـشـؤـمـةـ،ـوـتـعـالـجـالـجـرـيمـةـأـوـالـتـمـرـدـوـالـمـسـائـلـالـأـخـلـاقـيةـ،ـوـهـيـ"ـأـخـطـرـالـأـنـمـاطـالـأـدـبـيـةـعـلـىـإـطـلـاقـ،ـوـأـشـدـهـاـحـرـصـاـعـلـىـمـبـادـئـالـفـضـيـلـةـوـالـأـخـلـاقــوـأـكـثـرـهـاـنـفـعـاـلـلـنـاسـ،ـوـلـذـلـكـكـانـحـرـصـالـكـتابـعـنـأـعـلـىـالـدـرـجـاتـعـلـىـنـيـلـهـذـاـشـرـفـإـذـبـذـلـواـجـهـكـبـيرـلـإـثـبـاتـقـدـرـتـهـمـعـلـىـكـتابـالـتـراجـيديـاـ"²ـ.

وـولـدتـالـتـراجـيديـاـفـيـمـهـرـجـانـاتـإـلـغـرـيقـالـرـبـيعـيـةـلـافـتـاحـبـرـامـيلـالـخـمـرـ،ـثـمـتـطـورـتـشـيـئـاـفـشـيـئـاـإـلـىـأـنـتـمـبـنـيـانـهـاـعـلـىـيـدـ"ـأـسـخـلـيوـسـ"(ـ456ـ525ـقـمـ)ـالـذـيـيـعـتـبـرـمـؤـسـسـالـتـراجـيديـاـالـيـونـانـيـةـ،ـوـهـنـاـيـذـكـرـأـرـسـطـوـعـنـمـؤـسـسـالـتـراجـيديـاـفـيـكـتابـهـفـيـقـوـلـ:ـ"ـوـكـانـاسـخـلـيوـسـأـوـلـمـنـرـفـعـعـدـالـمـمـثـلـيـنـمـمـثـلـوـاـنــوـقـلـمـنـأـهـمـيـةـ

¹ مولين ميرشنـتـكـلـيفـورـدـلـيـتشـ،ـالـكـومـيـديـاـوـالـتـراجـيديـ،ـتـرـجـمـةـعـلـىـأـمـدـمـحـمـودـ،ـسـلـسـلـةـعـالمـالـمـعـرـفـةـ،ـيـونـيـوـ1979ـ،ـالـكـوـيـتـ.ـصـ:120ـ.

² المرجـعـنفسـهـ.ـصـ:46ـ.

الקורס(الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار؛ ثم جاء سوفوقليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثليين وأمر برسم المناظر. واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها"¹.

وقد اعتبر أفلاطون التراجيديا من أكثر الفنون تحطيمًا للأخلاق وطالب بتهذيب شعر هوميروس وبحذف ما يتضارب منه مع الفضيلة وبحضر التراجيديا نفسها، أما تلميذه أرسطو فينفي أن تكون المأساة كذلك، وأول ما يطلعنا به في هذا الشأن هو تعريفها دقيقاً فيقول: "إنها محاكاة فعل تام نبيل، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"²، مما يميزها هو محاكاتها لفعل نبيل، وامتدادها المحدد بين الطول والقصر، كما تمتاز باحتواها على مزيّنات ومحاكاتها التي تكون بأشخاص يفعلون، وهي تظهر المشاهد أو المتلقي من الانفعالات الناتجة عن الخوف والرحمة.

إن المأساة باعتبارها محاكاة لفعل نبيل يفسره إعطاء الأبطال والملوك مكان الصدارة في المسرحية؛ واعتبار أرسطو لشخصها أفضل مما نحن عليه، وهي التي تحاكي الأفضل من الناس، وأما اللغة المزوّدة بألوان من التزيين فإنها ذات إيقاع ولحن ونشيد، ويقصد أرسطو باختلاف الأجزاء فيها أن بعضها يتكون بالوزن وبعضها الآخر يتكون بالنشيد.

وأما الطول في النص التراجيدي فهو معتدل وبمقدور الذاكرة أن تتحكم فيه، بخلاف ما يكون في الملhma التي تكون باللغة الطول ، فتخنق الذاكرة ولا تستطيع أن تتحكم فيه، إذ المتعة تتعدّم في الأشياء الطويلة والصغيرة جداً، لكن النص التراجيدي هو نموذج الجمال باعتداله حيث يقول أرسطو : " كذلك الجميل، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عظم يخضع لشروط معلومة. فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً...، كذلك إن كان عظيماً جداً"³، ولعل عامل الطول والقصر عامل أساسي في تفضيل أرسطو لهوميروس عن سائر الشعراء فيقول: "ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:15.

² نفسه. ص:18.

³ نفسه. ص:23.

هوميروس، كما قلنا من قبل، سيد الشعراء غير مدافع: فإنه لم يشا حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها، مع أن لها بداية ونهاية؛ وإلا ل كانت الحكاية مسرفة في الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة¹.

وأما قصده من أن المأساة "محاكاة بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية" فهو توضيح على أنها قابلة للتمثيل على خشب المسرح بخلاف الملhmaة. وقابلة للنشيد والموسيقى، ويبقى المميز في التراجيديا خاصية التطهير الناتجة عن الخوف والشفقة، فالأحداث عبر النص التراجيدي تسبب ألمًا للمتلقى فتثير فيه خوفاً عن البطل وشفقة على مصيره، وهذا ينجر عنه تطهير له من هذه الانفعالات وهو الهدف الأساسي للتراجيديا.

أجزاء التراجيديا:

ينوّع أرسطو في تقسيم أجزاء المأساة؛ هادفاً بها إلى وضع الحدود الفنية والشعرية التي يجب أن تتوفر في مثل هذه النصوص، فهي في نظره مكونة من ستة عناصر هي:

- 1- القصة(حدث التراجيديا/الخرافة والحكاية) 2- الأخلاق (طبع الشخصيات وملامحها)
- 3- اللغة (المقوله/العبارة والأسلوب) 4- النشيد(الغناء) 5- المنظر المسرحي(الإخراج)
- 6- الفكر(الخلق).

إن القصّة هي الشيء الأهم في نص التراجيديا، ثم تأتي بعدها الأخلاق، حيث يقول أرسطو في هذا الشأن "فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها؛ ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق. وشبيه بهذا ما يقع في الرسم: فلو أن رساماً أضاف في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة لحاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رساماً يرسم صورة تخطيطية. إلا إن المأساة محاكاة فعل، وبفضل الفعل تحاكي أنساً يفعلون"²، فترتيب الأحداث فيها مهمة تتکفل بها القصة كما يفعل الرسام تماماً، إذ لابد لرسمه من خطة حتى يستقيم.

وهذه الأحداث المرتبة في القصة تتطابق مع مبدأ الاحتمال والضرورة، حيث تكون الأحداث التاريخية في المأساة أحداثاً عرضية يمكن أن تخلّى عنها دون أن يختل النظام العام للنص، أما الحدث السردي فيترتّب عن حذفه إخلال كلي به، ولعل سبب إيراد التاريخي

¹ المصدر السابق. ص:65.

² نفسه. ص:20.

في التراجيدي -رغم وجود إمكانية الاستغناء عنه- هو الضرورة النصية، إذ يقول أرسطو: "وكما فيسائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة الموضوع كذلك في الخرافه، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحداً تماماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتوجيه انفراط عقد الكل وتزعزع؛ لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل"¹.

وينتظم الحدث التراجيدي في أجزاء تكون هيكله العام، وهذه الأجزاء هي: التقديم (المدخل)، النشيد ، الحدث(الداخلية) ، النشيد ، الخاتمة(المخرج)، ففي فن الشعر نجد أرسطو يقول: " والمدخل قسمٌ تامٌ من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقه؛ والداخلية قسمٌ تامٌ في المأساة يقع بين نشيدتين تامتين من أناشيد الجوقه، والمخرج قسمٌ تامٌ في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقه"²، والملاحظ على التقسيم تكرر جزء النشيد بين التقديم والحدث والختمة، مما يدل على محافظة "أرسطو" على الإرث الغنائي الإغريقي.

ومن وراء الحدث والقصة الأخلاق؛ التي هي نتاج فعل الشخصيات، حيث أن "غاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم سعادة أو غير سعادة بسبب أفعالهم. وإن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصرفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم، ولهذا فإن الأفعال والخرافه هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهم مافيته"³، وهكذا ترتبط الأخلاق بالسعادة والشقاء ومن ثمة لا يكون النص شعرياً إلا إذا كان هناك تحولاً من السعادة إلى الشقاء، أو بجلب السعادة إلى المحسن وإنزال الشقاء بالمسيء.

أما فيما يعني اللغة كجزء من أجزاء التراجيديا فهي أقل شأناً من القصة، فالحدث التراجيدي هو الحدث المحكي في أي لغة كانت، وقد ينتقل هذا الحدث من لغة إلى غيرها دون أن يختل الحدث يقول أرسطو: " ولو برع المرء في تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بخامة العبارة وجلاة الفكرة، لما بلغ المراد في المأساة إنما يبلغه حقاً بما سأله أضعف عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافه وتركيب أفعال. أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقي لنفس

¹ المصدر السابق. ص:26.

² نفسه. ص:33.

³ نفسه. ص:20.

المشاهد إنما هو في أجزاء الخرافات، أعني التحولات والتعرفات"¹، دور اللغة يكون كال قالب الذي توضع فيه الأشياء فقط.

وإذا أتينا إلى النشيد فيجب أن نقرّ باعتناء الشعرية الأرسطية بهذا الباب، حيث جعل الغناء أهم مزین تراجيدي من خلال قوله: " ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد(صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات. أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر"²، ولعل هذا الإقصاء للإخراج أو المنظر المسرحي مردّه عدم ارتباطه بالشعرية التي تختلف عن سائر الفنون المسرحية، أما النشيد فهو أهم وأحسن مزین، ولا أدّل على ذلك من أنه يحتل مكانتين في أقسام الحدث التراجيدي.

وأما آخر التراكيب في المأساة فهو الفكر، ويعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة الموافقة لمقتضى الموقف التراجيدي، فعلى الشاعر أن يجعل للغة الحياة اليومية مكاناً وللغة الخطباء والبلغاء مكاناً آخر، ويعرف أرسطو هذا الجزء بقوله " وأعني بـ"الخلق" ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصرفون بكلّ وکذا من الصفات؛ وأعني "بالفكر" كلّ ما يقوله الأشخاص لاثبات شيء أو للتصرّيف بما يقررون "³.

ويبدو أن هذا التقسيم شامل لكل أجزاء التراجيديا ، يتکيّ على ملاحظة الهيكلة العامة للمأساة، في حين يكون التقسيم من حيث الكم متعلقاً بالحدث التراجيدي، وتشمل أجزاؤه المدخل والنثيد والحدث والنثيد والخاتمة، وقد أوضح أرسطو أن التقسيم المتعلق بالحدث التراجيدي أساسه الشكل الخارجي للنص.

شخصيات وبطل التراجيديا:

النص التراجيدي ليس لغة وتمثيلاً فحسب، بل هناك عناصر أخرى تصنع شعريته، مثل العقدة والحبكة و الشخصيات والبطل، فقد ضبط أرسطو للبطل التراجيدي وشخصياتها معالم شعرية تساهُم بدورها في بلورة نموذج النص "الكامل"، وفي هذا المقام يبرز جلياً الدور الذي يؤديه البطل في مثل هذه النصوص؛ إذ أنه شخص "قدوة" تتعلق به أفة المشاهدين،

¹ المصدر السابق. ص:21.

² نفسه. ص:22.

³ نفسه، الصفحة نفسها.

ومن ثم يجب أن يكون البطل شخصاً طيباً، ومن علية القوم كالأمراء والآلهة وأنصاف الآلهة، ويكون" ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس وثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر"¹.

إن التراجيديا تصوّر قصة بطل من الأبطال تنتهي حياته بفاجعة، ويقع هذا البطل في براثن الفاجعة بسبب خطأ ارتكبه دون أن يقصده، يقول أرسطو معلقاً على البطل التراجيدي: " وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتربى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه"²، ففي مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس يقتل أوديب أباً دون أدنى قصد، فقد سعى لإنقاذ الآلهة بالبحث عن القاتل فإذا به يكتشف في النهاية أنه هو القاتل الذي خرج باحثاً عنه وأنه هو نفسه قاتل أبيه، فيتنازع في المشاهد انفعالان؛ الأول شفقة لحال القتل والثاني الخوف من مصير البطل، وهنا تكون لحظة التطهير من هذه الانفعالات.

إن البطل هو الذي يستطيع بواسطة أفعاله إثارة مثل هذه العواطف وتجبيشها في نفوس المشاهدين، من خلال انقلاب حاله من السعادة إلى التعاسة، فالبطل التراجيدي هو الشخصية التي تملك زمام النجاح في تطهير المتلقى من الانفعالات، ورغم هذه الأجراءات التي يعيشها البطل والمتألق والشخصيات فالتراجيديا تكن تقديرًا عظيمًا للإنسان، ذلك لأنها تطهير من الخطايا.

ويتضح لنا الارتباط الوثيق بين الثالوث: الشخصيات والبطل، التحول، الرحمة (الشفقة والخوف)، إذ أن الشخصيات تؤدي الأحداث المتحولة في القصة بين الشقاء والسعادة، وبفعلها تثار عواطف الرحمة والشفقة، ويحدث التحول من حالة نفسية إلى أخرى.

وتكون الشخصيات على ثلاثة حالات أثناء تأديتها للأحداث التراجيدية: فقد تكون على وعي و علم بالمنكر المركب مثل ما فعل "يوريبيدس" حينما مثل "ميديا"، أو أن تكون على علم بالمنكر ثم يتعرفون على الخطأ أثناء تأديتهم لأحداث المأساة، مثل تعرف شخص على فعلته التي قام بها خارج المسرحية، لوقوع الفعلة في المأساة نفسها في مسرحية "أوديفوس"

¹ المصدر السابق. ص:35.
² نفسه، الصفحة نفسها.

لسوفكليس، أما الحالة الثالثة فهي التي يتعرف فيها الشخص - وهو يتهيأ لارتكاب جهل - على جهله¹.

ويختلف هؤلاء الأشخاص حسب موقف المشاهد أو المتلقى منهم فيكون "أقل هذه الأحوال حظا من الجودة حال الشخص الذي يعلم وبهم بالتنفيذ ثم يمتنع: فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع"²، فخلو التراجيديا من الفواجع لامتناع الشخص وتعرفه على الخطأ، يجعل المشاهد لا يعيش المفاجأة في العرض وبالتالي تكون أقل الأحوال حظا، أما الحالة المتوسطة السوء فهي الحالة التي ينفذ الشخص الفعلة ثم يتعرف عليها، وهي كذلك لتوفّر عنصري المفاجأة والتعرّف فيها، وأفضل الحالات مطلقا هي التي يتعرف فيها الشخص على الجهل قبل أن يرتكبه، مثل ما في "كرسفونطس" إذ تهم "ميروفا" بقتل ابنها ثم لاتقنع لأنها تعرفت عليه.

إن الصفة المميزة لكل هذه الشخصيات وحالاتهم، هي أنهم أشخاص مجهولين وأسماؤهم مخترعة وغير معروفة، وفي هذا يقول أرسطو: "أما في المأساة فالشعراء يتعلّقون خصوصاً بأسماء من وجدوا وعاشوا... ومع ذلك ففي المأسى نجد أن شخصاً أو شخصين فقط هما من الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع؛ وفي بعض المأسى لانشهد شخصاً واحداً معروفاً"³.

لا يكتفي الفيلسوف الإغريقي عند حد مقاربة النصوص التراجيدية شكلاً ومضموناً فقط، بل يتجاوز ضبط معالم البطل والشخصيات إلى التذكير بأخطاء شعراء المأسى، وفي هذا الشأن يرى أن أقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون الحدث بمشاعرهم، فهو يرى أن أقدر من يعبر عن الشقاء الذي يحمل الشقاء في نفسه وأقدر من يعبر عن الغضب من ملأ قلبه غضباً، كما يؤخذ الشعراء على نوعين من الخطأ: المتعلق بفن الشعر نفسه، والخطأ العرضي⁴.

¹ المصدر السابق. ص: 39، 40.

² نفسه. ص: 40.

³ نفسه. ص: 27.

⁴ نفسه. ص: 48، 49.

ومن خلال هذه الملاحظات حول الكتابة المأساوية يميز أرسسطو بين أربعة أنواع للماسي": والماسي لها أربعة أنواع: المأساة المتشابكة وتقوم كلها على التحول والتعرف؛ وـ**المأساة البسيطة**؛ والمأساة الانفعالية من أمثال "أياس" و"إكسيون"؛ والمأساة الأخلاقية مثل "أفتوطيدس" و"فيلوس"؛ ولالتجاء إلى الكائنات العجيبة...مثل "فورقيداس" و"أفروميتيوس" وجميع الأمور التي تجري في الجحيم¹.

وتتساوى هذه الأنواع في القصة وفي العقدة والحل، لكن أفضلها التي يعقد فيها الشاعر عقدة جيدة وحلاً جيداً، ومن يقوم المعلم الأول بترتيب المأساة من الحسن إلى الأحسن، ومن السيئ إلى الأسوأ، فأفضلها على مرّ التاريخ التي ألفت في تاريخ عدد قليل من الأسر، وتتناولت شخصيات مرموقه مثل "أليمون" و"أوديفوس" و "أورسطس" و " مليا غرس" و "طاليفوس"، ثم في مرتبة أقل درجة تلك التي تزدوج فيها الحوادث التراجيدية، وتكون نهايتها بحلول متعارضة بين الأخيار والأشرار، وهكذا يجب أن تؤلف المأساة المثلى كما تقتضيها قواعد الفن².

ونستطيع القول من خلال ما عرضه أرسطو في مقارنته للكتابة التراجيدية ، أن الفيلسوف كان شكلانياً إلى حد ما، فقد حل النص داخلياً، حيث أن النص التراجيدي - عنده- محاكاة ولغة، دون أن يطغى المكون اللغوي على باقي عناصره الشعرية، وهو ذو وظيفة تطهيرية، لا يكتمل بنائه السردي إلا بشخصيات وبطل يتقدّم دورهم الإبداعي، لعلاقتهم المتينة بما سيؤول إليه وضع المتألق بعد المشاهدة، وفي هذا توصيف مباشر للنص المحاكي

إن الشعرية التي يحملها فن الشعر مرتبطة بالظرف الثقافي والعلمي عند اليونان، حيث حملت في طياتها سجالاً بين التلميذ وشيخه في الطبيعة الأخلاقية للفنون وللمحاكاة، فإذا كان أفلاطون ينتقص من قيمة الفن والشعر فإن أرسطو يرى فيها أسلوباً من أساليب نشر الأخلاق، إذ أن المحاكاة لا تشوّه الشيء المحاكي بل تنقله وتعيد تزيينه، وهذا ما نتلمسه في التراجيديا بوصفها عملاً تمثيلياً يتقاطع مع الحكاية ليحدث التحول من الشقاء إلى السعادة،

¹ المصدر السابق. ص: 51.

نفسه. ص: 37²

ومن ثم الغاية الأخلاقية في بعديها التطهيري والتعليمي، حيث يتظاهر المتألق بخوفه وشفقته على البطل، ويتعلم من سلوك هذا الأخير ما يعينه على الفضيلة وتجنب الرذيلة.

الفصل الثاني: ضرورة العلم بالشعر عند حازم القرطاجي

1- الشّعرية والبلاغة المعصودة بالمنطق في " منهاج البلاغة وسراج الأدباء ".

2- حد الشعر ومفهومه.

3- قوانين الصناعة الشعرية.

4- مقتضيات شعرية الأوزان على شاعرية الشعراء.

١- **الشعرية والبلاغة المضبوطة بالمنطق في " منهاج البلاغة وسراج الأدباء" :**
إنَّ الخوض في مفاهيم الشعرية عند علماء البلاغة والنقاد وال فلاسفة العرب القدماء، يمر حتماً عبر الحديث عن "قدامة بن جعفر" في "نقد الشعر" و"ابن طباطبا" في "عيار الشعر" و"عبد القاهر الجرجاني" في "دلائل الإعجاز" و"بن سنان الخفاجي" في "سر الفصاحة" وغيرهم من حاول أن يقعد الخطاب الأدبي، انطلاقاً من القوالب والقواعد البلاغية التي اتسمت بالانطباعية و كثرة التفريع.

وفي زمن غير بعيد عن زمن هؤلاء العلماء يطالعنا "حازم القرطاجي"^{*} بصياغة جديدة لمفاهيم البلاغة العربية يجسّد بها مفاهيم الشعرية في عمله " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؛ مستفيضاً مما أنجزه أسلافه وأقرانه فقد " أفاد حازم من كل الفلاسفة كل الإلقاء" واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النقاد، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه. ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميتها في تاريخ النظرية الشعرية بل إنه ينفرد بميزة هامة، هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعـة التي لا يمكن اكتمال أيـة نظرية في الشعر دونها، العالم

واستيعاب حازم للموروث البلاغي والنقد العربي كان عاملاً في اقتراحه لمشروع جديد يحاول أن يصلح به راهنه الثقافي بعد أن أيقن أن التناول البيني البلاغي لمسألة الشعرية قد استنفذ كامل طاقاته وبات يراوح مكانه، وسيكون من المفيد قبل تجسيم ميزات الشعرية في مشروعه هذا، الوقوف عند المناخ الثقافي الذي صاحب ميلاده، فما هي أهم المؤثرات الثقافية التي دفعت حازم إلى صياغة مدونته هذه؟

* منهاج البلاغة وسراج الأدباء صنعة أبي الحسن حازم القرطاجي، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981. وساختصر الإحالة عليه بـ"المنهاج".

* حازم القرطاجي: هو أبو الحسن حازم بن محمد الانصاري القرطاجي، ولد سنة 608هـ الموافق لعام 1211م، ينسب إلى مسقط رأسه "قرطاجنة"، عاش طفولته متقلباً بين قرطاجنة ومرسيه، حفظ القرآن الكريم وأخذ قواعد العربية من أبيه، كما تعلم الفقه وعلوم الحديث، فهو مالكي الفقه، بصري في النحو، توفي سنة 1285هـ الموافق لسنة 684هـ، شد الزناد على جحفلة الحمار، القصيدة النحوية الميمية، كتاب التجليس، في العروض وعلم القافية آثراً عديدة منها ضائع وباقٍ أهمها:

¹ جابر عصفور، *الصورة الفنية في التراث النثري والبلاغي عند العرب*، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992 ص: 57.

أ- الأساق الثقافية المصاحبة للمنهاج:

يتكيء الخطاب الحازمي في منهاج على وضع أدبي ثقافي سائد، ميزته السياسية بداية سقوط الأندلس، فقد "غلب عدو لايرحم على جيل حازم، وأخرجوهم من ديارهم وخلعوهم من أرضهم ، وعزّهم، وسلطانهم، وهاجر حازم إلى تونس ويترجح أنه أقام في بيت الأدباء الذي أقامه الأمير زكريا بن يحيى للعلماء ويترجح أيضا أنه كان من غير زوج ولم يعرف له ولد، وأقام مع كوكبة من علمائنا الذين عاشوا المحنّة التي عاشها وهم جيل كامل من العلماء المجتهدين وتراثهم هو أظهر التراث الأندلسي بين أيدينا".¹

ونظير هذا الوضع السياسي ثقافيا احتلال الطياع وقصر العناية بالشعر ، فقد استهان الناس بالشعر واستخفوا به، بل تعدى الأمر من مجرد زهد الناس في الشعر بسبب مقدماته الكاذبة إلى اعتباره سفاهة، إذ أن "الاستعداد الذي يكون بأن يعتقد فضل الشاعر وصدقه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في هذا الزمان، بل كثير من أذال العالم- وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء، من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقاده هؤلاء الزعافنة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال : "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهاناته" فانتظر إلى تقاوت مابين الحالين : حال ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أحسن العالم وأنقصهم".².

لقد ضاق حازم ذرعا بـ"أحساء العالم" وبـ"المغالطين في دعوى النظم" وبمن " لم يكن لهم علم بالشعر" ، ومن ثم سيدافع عن الشعر بسند علمي هو ما رأه ابن سينا من مكانة الشاعر قديما، فالشاعر كان كالنبي والشعر دستور العرب الأول، و هكذا "كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم خطب هونه عندهم بيت وكم خطب هين عظمه بيت آخر".³.

¹ محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجي ،مكتبة وهبة القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م. ص:4،3.

² منهاج. ص:124.

³ نفسه.ص:122.

إن انقلاب الوضع وتردي مآل الشعر^{*}، سببه اختلال الطياع والعجمة لاتساع رقعة الإسلام ودخول الأعاجم بلاد العرب، يقول حازم القرطاجني : " وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم واحتلال طباعهم. فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة والنقص بالحقيقة راجع إليهم، موجود فيهم"¹، فالعطب واقع في الشعراء أنفسهم لا في الشعر، حيث غرقو في شعر المديح أو ما يسميه "شعر الاسترفاد" ، ومن ثم عتابهم ووصمهم بالمغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بهذه الدعوى، وبسببهم" لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى الاسترفاد بما يحدهه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر. فجعلوا قيمتها متساوية، بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن وإلى المحسن إساءة المسيء"².

لقد ضاع التمييز بين الشاعر الجيد وغيره، وأصبح الشاعر الفحل يأبى كتابة الشعر إذ" صارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقدر التحليل بهذه الصناعة، إذ نجسها أولئك الأخساء واشتبه على الناس أمرهم وأمر أصدقائهم، فأجروهم مجرى واحد من الاستهانة بهم. فالمعرفة لاشك منسبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضيع. فلذلك هجرها الناس، وحقها أن تهجر"³، لا لوم إذن على "العوام" لهجرهم الشعر، طالما أن لادرالية لهم في الحكم على الشعراء، ليس هذا فحسب بل لأن "النفوس أيضا اعتقدت أن الشعر كله زور وكذب".

وانطلاقا من هذا الوضع ناقش حازم عدة مفاهيم شعرية أصابها سوء فهم في زمانه، من هذه المفاهيم مفهوم الشعر، وعلاقة الشعر بالطبع والصنعة، ومسألة نسبة الشعر إلى الكذب، فاما مفهوم الشعر فقد نفي حازم أن يكون الشعر كلام موزون مقفى فقط ، وإلا أصبح الناظم شاعرا، فشبه القرطاجني من يظن أن الشعر كل كلام موزون مقفى بالأعمى فقال: "أعمى أنس قوم يلقطون درا في موضع تشبه حصباوه الدر في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده

* للتعرف على الوضع الذي عرفه الشعر أكثر يمكن العودة إلى ما قاله بن رشيق القير沃اني في العمدة أو ما قاله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز (من الصفحة 9 إلى الصفحة 23).

¹ المنهاج. ص: 124، 125.

² نفسه. ص: 125.

³ نفسه. الصفحة نفسها

بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيئته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يعني نفسه في لقط الحصباء على أنها در، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك¹.

وهكذا حازم لا يشتغل في القصيدة انطلاقاً من شكلها ومظاهرها فقط، بل بما هو داخلي ويظهر أثره في نفس المتألق (التخييل وحسن التأليف)، وهنا يعاتب القرطاجني شعراء زمانه لعدم فهمهم الشعرية وحقيقة الأقوال الشعورية وآخذهم على ظنهم بأن "الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمنه أي غرض كيف اتفق، على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"²، فالقصيدة عنده ليست أغراضًا ولست نظم الألفاظ، بل لها قوانين تصوغها.

أما علاقة الشعر بالطبع فقد ساد الانطباع بأن الشعر طبع فقط، ولئن أكد حازم أن الطبع عنصر شعري مهم، فإن الشعر ليس طبع فحسب، إذ أن نظم الشعر يتطلب معرفة بقوانينه التي تؤسس عنده لما يسمى "علم الشعر"، ولعل المعرفة بهذه القوانين لن تتأتى إلا بالتعلم، ومن طرق التعلم النسج على منوال حول الشعراء، إذ أن تراجع الإبداع الشعري سببه عدم تقليد الفحول يقول القرطاجني "فلم يوجد منهم على طول المدة من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبيهم في تصليل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك من مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم"³، فالذي جعل هذه الطائفة من الشعراء متكلمين هو ابتعادهم عن تعلم طرائق الأقدمين في الإبداع.

ومن الأسباب التي جعلت حازم لا يقصر الشعر على الطبع فقط؛ فساد الطبع بسبب اللحن وتدخل الألسنة بالاحتکام إلى القوانين البلاغية، وهنا قال حازم: "وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كلام مقفى وموزون شعر، جهالة منه: أن الطبع قد دخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تدخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث

¹ المصدر السابق. ص: 27، 28.

² نفسه. ص: 28.

³ نفسه. ص: 10.

وستغت الجيد من الكلام ما لم تقم بردتها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن¹.

وقد حاول حازم أن يساجل من لا علم لهم بالشعر، في مسألة ملزمة صفة الكذب للشعر، فهو ليس كذب كلّه، ولا من باب الشعرية الإقرار بأن أذب الشعر أكذبه، إن حازماً بهذا يدفع الشبهة التي تنسب الشعر إلى الكذب، فيقول: " وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقوال الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حين ظنوا أن الأقوال الشعرية لا تكون إلا كاذبة. وهذا قول فاسد رده أبو علي بن سينا في غير ما موضع من كتبه؛ لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب"²، فالآقوال الشعرية آقوال تخيلية وليس كاذبة، وشنان بين التخييل والكذب، ومن ثم يحمل القرطاجي في الآقوال الشعرية فيجعلها " خمسة مواطن لكل مقام منها مقال".

لقد عاتب حازم من لا علم له بالشعر ودعا إلى ضرورة العلم به لاصلاح راهنه الثقافي، وقيام العلم بالشعر أولاً التعلم والتعليم، وعليه فإن "تأكيد فكرة التعليم في الشعر وربطها بمفهوم متميز للتقاليد، لا يفارق عند حازم الوعي بضرورة نفي وضع متآزم في الشعر والحياة على السواء، لقد كان حازم يعي أنه يعيش في مرحلة تتحسر عنها الحضارة العربية، ويتساقط فيها مجد الإسلام؛ في أنحاء متعددة؛ أهمها الأندلس التي اغترب حازم بضياعه"³.

ولعل صورة العتاب الحازمي لم تكن شديدة اللهجة إلا لأن الشعر أداة باللغة الأثر في صناعة "الأفعال الجمهورية" والفعل الحضاري بصفة عامة، وعلى هذا الأساس تخير لنفسه منهجاً يصفه قائلاً: " وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول وإيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين

¹ المصدر السابق. ص: 26.

² نفسه. ص: 81.

³ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995. ص: 166.

الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره¹، فهو منهج يقارن فيه بين الغث والجيد بهدف تبيان قوانين الصناعة ليرشد من يقبل كلامه. ومن خلال ما سبق يتبيّن أن قراءة مدونة حازم في سياقها التاريخي والثقافي تظهر مدى عمق أفكاره ونضجها واتكمال بنائها، وإذا كان السياق الثقافي للمدونة يضعها في دائرة الدفاع عن الدور الحضاري للشعر ومفاهيمه، ومساجلة أخساء العالم ومفسدو الذوق العام، وتبيان مفهوم الشعر وأصول علمه، فما هو نصيب الشعرية منه؟ وفي أي إطار يندرج هذا المشروع؟ هل هو في البلاغة أو في النقد الأدبي أو في علوم اللسان بصفة عامة؟.

بــ الشعريّة وانتمائات المنهاج:

يتحدد مفهوم الشعرية في ضوء الخطوط العريضة التي رسمها حازم لما أسماه "العلم بالشعر" أو "قوانين الصناعة"، وأول هذه الخطوط – كما أسلفنا ذكرهـ رفضه أن تكون الشعرية نظم الألفاظ والأغراض دونما قانون أو رسم، بل لاحظ أن المفاهيم الشعرية التي صاغها أرسطو ليست شاملة بما يفي كل الأغراض وكل الآداب حيث قال " ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبصرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإيزائها، وفي أحکام مبانيها واقترانها ولطف التفاتاتهم وتنميّماتهم واستطراداتهم، وحسن مأخذهم ومنازعهم وتلاعيبهم بالأقوال المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"²، فمعدم اتساع شعرية أرسطو لكل الآداب واقتصرها على أدب محدد أمر سيسدركه حازم على أرسطو.

إن القوانين الشعرية عند حازم تختلف باختلاف النصوص الشعرية، مع مراعاة الشيء الجامع بين هذه النصوص وبالتالي "الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم، وخصوصياتها، فقوانين الشيء وأصوله، لابد أن تؤخذ من الشيء نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته"³.

¹ المنهاج.ص: 28.

² نفسه. ص: 69.

³ جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 172.

و لا تتمثل القوانين الجامدة في الشكل الخارجي (الوزن والقافية) ولا في غرض القصيدة أو مطلعها فقط، بل ثم تخيل وتخيل ومحاكاة وتعجيز وحسن تأليف وغيرها من الأمور التي لا تبدو للذى لا علم له بصنعة الشعرية، ومن هنا رسم القرطاجي شعرية تشمل كل عناصر العمل الأدبي، ويمكن إجمال هذه العناصر في "أربعة محاور متوازية تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها وهي العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر؛ والأدب باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم، والعمل الأدبي من حيث كونه ألفاظاً تتقدّم ما في ذهن الأديب من ناحية وتحاكى العالم الخارجي من ناحية وأخيراً المتنقى وما يحدث في نفسه من استجابة وجاذبية أو تأثر بكلمات العمل الأدبي".¹

إن الشعرية حسب حازم تتجاوز مسألة هل الشعرية علم للأدب أم علم للشعر؟، وتتناول مفاهيمها مسألة تداخل الأجناس الأدبية رغم تأخرها الزمني، فيكون لها اعتراف بأن العنصر الشعري غير معهود في النثر، والعنصر الخطابي غير معهود في الشعر، حيث أن "صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية، كما أن الخطابة تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع والإقناع في تلك بالمحاكاة".²

بل إن المزاوجة بين جنبي الأدب (الشعري والخطابي) في النص الواحد يزيده إلماعاً؛ يقول حازم موضحاً ذلك: "فاما إذا استعملت إحداهما الأقل من الأخرى فإن ذلك يحسن لاعتراض إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية عليها وإنجامها بالواحد لتلقى الآخر"³، وهنا يمثل حازم لهذه المزاوجة بين الشعرية والخطابية بـ"شعر أبي الطيب المتنبي".

إننا نجد في شعرية حازم كثيراً من القضايا "الحديثة" التي تتناولها الشعريات المعاصرة، فقد تتبه عبد الله الغذامي إلى أن شعرية حازم القرطاجي تسبيق ياكبسون بأزيد من سبعمائة عام⁴، ورأى بأن عناصر الاتصال الأدبي ذكرها القرطاجي، حين قال بأن الأقاويل الشعرية "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني فيها بإيقاع الحيل

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 58.

² المنهاج، ص: 293.

³ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ عبد الله الغذامي، الخطيبة والتکفیر من البنیویة إلى التشریحیة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، 1998م. ص: 17.

التي هي عدمة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعون للعدمة. وتلك الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له¹، وإذا قابلنا هذه العناصر وما قام به ياكبسون في عناصر الرسالة اللغوية سنجد لها كالتالي²:

- 1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة
- 2- ما يرجع إلى القائل = المرسل.
- 3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق(القناة).
- 4- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

والوظيفة الشعرية تتحقق حين يركز على القول نفسه والمقول فيه أي التركيز على الرسالة وتوحدها مع السياق، ليبقى القائل والمقال له دعامتان أساسيان في العملية الإبداعية" والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقال، وهي محاكاته وتخيله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عموداً هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقال له كالأعون والدعامتين لها"³.

وما يثير الانتباه في المشروع الشعري الحازمي هو إقراره بأنه ليست بدعة في النقد والبلاغة، بل إنه امتداد لجهود من قبله، يقول: " وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لاستخرج منه علماً كثيراً موافقاً للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة"⁴، فإذا كان هذا المشروع كذلك فما هي علاقة مباحثه بالبلاغة القديمة والنقد وعلوم اللسان؟.

لقد كان المأمول عند حازم الذود عن الأدب الحقيقي والدفاع عن دور الشعر الثقافي؛ ومن ثم صاغ عمله بنظرة عميقة هي محصلة تفكير بلاغي نقدي وفلوفي وشعري، وعلم الشعر عنده يقع في دائرة صناعة البلاغة الذي يحتوي صناعة الشعر والخطابة، وبالتالي فإن "«علم البلاغة» عند حازم أقرب إلى ما نسميه-في عصرنا- بالنقد الأدبي، من حيث

¹ المنهاج، ص: 346.

² عبد الله الغذامي، الخطيبة والتکفیر. ص: 17.

³ المنهاج، ص: 346.

⁴ المصدر نفسه. ص: 26.

شمول العمل وتعدد جوانبه، أما <البلاغة> عند أتباع السكاكي فتنصرف إلى المعنى الجزئي الذي ينفر منه حازم¹.

ولا يكتفي حازم في مساعه بالقول بـ **البلاغة** وعلم اللسان الجزائري، بل يطعّمها بالفلسفة والأصول المنطقية والحكمية، يقول واصفا كتابه: "وإذ قد تبين هذا لمن طمحت به همته إلى مرقة **البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية** ولم تسuff به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هار"²، والاستعانة بالفلسفة والمنطق يفسره تقسيمه لمصنفه إلى أقسام ومناهج و المعارف و معالم وإضاءات و تتويرات من جهة، وباصطلاحاته من جهة أخرى؛ فهو "ليس مقطوع الصلات بالمنطق واصطلاحات المناطقة من قبيل القسمة والتناسب والقياس والاشتراك والاختلاف والتضاد"³، وقد يكون المصنف الحازمي شبيه بما كان يؤلف في عصره من تأليف موسوعية⁴، هدفها جمع المعرفة والحرص عليها خوفاً من الضياع.

ويعود تفرد حازم في عمله إلى خصوبة التفكير الفلسفـي في عهده، والذي مثله شروح الفلسفة الأرسـطية واليونانية والاهتمام بالمنطق، مع التأكيد على أن حازماً لا يصنـف مع أصحاب الشروح كالفارابي^{*} وبين سينا^{*} وبين رشد^{*}.

إن حازماً استعان بمعارف وعلوم عصره، فمزج بين الفلسفة والبلاغة والنقد وعلوم اللسان، ليدافع عن الشعر الحقيقي، فكان مصنفه يتـنزل من البلاغة كما تـتنـزل رسالة الشافـي في الأصول، ومن ثـمة "ينفرد حازم عن قافلة علماء البلاغة، جانحاً إلى طريق من النظر الحـكمـي في موضوعـهمـ، ينتهيـ بهـ إلىـ موقفـ تـأـصـيلـ: يـخـرـجـ بـهـ ماـ وـرـاءـ البلـاغـةـ" من

¹ جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النـقـدي. ص: 159، 160.

² المنهاج، ص: 231.

³ محمد مقناح، مشكاة المفاهيم. ص: 90.

⁴ أحمد الجوة، بحـوثـ فيـ الشـعرـياتـ. ص: 126.

* الفارابي: هو أبو نصر محمد بن طرخان بن أووزلغ المعروف بالفارابي، ولد بفاراب ومنها نسب إليه اسمه في 257هـ، من أب فارسي وأم تركية، برع في العلوم والمنطق والفلسفة فلقب بـ "المعلم الثاني"، أخذ المنطق من أبي بشر متى ، والنحو على ابن السراج، من أشهر مؤلفاته: رسالة في إحصاء العلوم وكتاب الحروف وآراء أهل المدينة ومضاداتها وغيرها، توفي في حدود 339هـ في دمشق. * ابن سينا: هو لـفـلـيـسـوـفـ أـبـوـ عـلـيـ الحـسـيـنـ بـنـ عـلـيـ بـنـ سـيـنـاـ، ولـدـ قـرـبـ بـخـارـىـ فـيـ 370هـ، مـنـ أـبـ فـارـسـيـ، أحـكـمـ المنـطـقـ وـالـعـلـمـ الطـبـيـعـيـ وـالـرـياـضـيـ وـأشـتـهـرـ بـالـطـبـ، كـمـ تـقـلـدـ عـدـةـ منـاصـبـ سـيـاسـيـةـ، مـنـ أـهـمـ مـؤـلـفـاتـهـ: الشـفاءـ، النـجـاةـ، الإـشـارـاتـ، منـطـقـ المـشـرقـينـ وـغـيرـهـ، تـوـفـيـ فـيـ 428هـ، بـمـهـداـنـ.

* ابن رشد: هو أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، ولد بقرطبة في 520هـ، تفقـهـ فـيـ العـلـمـ الإـسـلـامـيـ وـالـمـنـطـقـ وـالـفـلـسـفـةـ، قـامـ بـوـضـعـ الشـرـوحـ فـيـ الـفـلـسـفـةـ وـالـطـبـ وـالـنـحـوـ وـالـشـعـرـ، وـاشـتـهـرـ بـالـشـارـحـ الـأـكـبـرـ، لـمـ يـقـ منـ مـؤـلـفـاتـهـ الـكـثـيرـ غـيرـ الـقـلـيلـ مـنـهـ: تـهـافـتـ، الـجـوـامـعـ فـيـ الـفـلـسـفـةـ، الـكـتـشـفـ عـنـ مـنـاهـجـ الـأـدـلـةـ فـيـ عـقـائـدـ الـمـلـةـ، فـصـلـ الـمـقـالـ فـيـمـاـ بـيـنـ الـحـكـمـ وـالـشـرـعـةـ مـنـ اـتـصالـ، جـوـامـعـ الـخـطـابـ وـالـشـعـرـ، تـوـفـيـ بـمـرـاـكـشـ فـيـ 595هـ.

البلاغة، كما يخرج به "ما وراء الطبيعة" من الطبيعة، بدون أن يأوي إلى قافلة الحكماء، إذ لا يريد أن يبقي النظريات معلقة غير مطبقة، ولا أن يتركها مجردة مشاعة بين اللغة العربية واللغات الأخرى".¹

وهذه الاستعانة بالعلوم والمعارف، لا تلغي عنده الدعوة لاحترام التخصص، فقد ألح حازم على دارس الشعرية بضرورة عدم خلط فن بفن؛ مما يعني أن مشروعه كان أدبيا بحتا، حيث يقول: "الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها" و "لمن يريد أن يستتبع قوانين هذه الصناعة من صناعة أخرى لعله /لا يحسنها به هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستتبع الشيء من معده ويطلب في مظننته"²، هذه المعطيات هي التي جعلت حازم يرسم " منهاجاً" للمبدع الذي يتغنى بلاغة في الخطاب، و" سراجاً" للناقد الأدبي الباحث عن كمال إبداعي.

¹ المنهاج، من تقديم العالمة محمد الفاضل ابن عاشور، ص: 11.
² المصدر نفسه. ص: 192. 103.

2- حد الشعر ومفهومه:

عارض حازم- كما أسلفاً الذكر- عدة مفاهيم شعرية سادت الساحة النقدية وقتها، ومنها مفهوم الشعر، وكان هذا الاعتراض نابع من وعيه بحقيقة الشعر، التي ضيق عليها النقاد في الجانب البنوي أو الشكلي فقط، فعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقوى، وهذا الجانب الشكلي (الوزن والتفقيه) لا يستثنى حازم من تعريفه للشعر، لكنه لا يعتبره هو الشعر، بل هناك عناصر أخرى تحدد أدبية الأقوايل الشعرية في مقابل الأقاويل الخطابية، فما هي هذه المحددات؟ وما الضابط في التفريق بين الأقاويل الشعرية والخطابية؟

المطالع لمنهاج حازم يعثر على تعريفات عدّة للشعر، يختلف كل تعريف عن الآخر، وأولها قوله: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التفقيه إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل"¹، فأول ما يستدعي الانتباه في هذا التعريف هو اعتبار الشعر الكلام المخيل أو القائم على التخييل، بالإضافة إلى قيامه أيضاً على الوزن، وهو تعريف يتكمّل على المعنى اللغوي المستمد من لسان العرب، وما يستدعي الانتباه أيضاً عدم اشتراطه للمقدمات الشعرية الكاذبة أو الصادقة، بل هي مقدمات مخيلة لا يشترط فيها غير التخييل.

وفي "معرف دال على المعرفة بما هي الشعر وحقيقة" يقول القرطاجي: "الشعر كلام موزون مقوى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريبه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصرّفة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا افترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"²، وهذا التعريف الذي يعرضه حازم أكثر دقة من التعريف الأول، حيث يشخص الشعر من جانبه الشكلي ومن جانب مضمونه، وهنا يبدو أن حازماً قد استفاد من الذين خاضوا في مفهوم الشعر من قبله نقاداً وفلاسفة، فيحيلنا قوله "الشعر كلام موزون مقوى" إلى تعريف "قدامة بن جعفر" للشعر، كما

¹ المنهاج. ص: 89.² نفسه. ص: 71.

يحيى بن سينا في كتابه *الخواص والمحاكاة* إلى تعریفات الفلسفه للشعر كتعريف الفارابي وبن سينا
وغيرهما*.

لا ينفي حازم عن الشعر خاصية الوزن والتقوفية مطلقاً، بل جعل المعاني مرتبطة في كثير من وجوهها بالوزن والقافية يقول تبياناً لضرورتها: "ولجرى الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيأت المعاني اللائقة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجب، وكانت الفساحة مرقاة غير معجزة أحداً"¹، ومع هذا فهو يجعل للقول الموزون المدقى غاية يرتبط بها؛ أي تحبيب وتكريره ماقصد تحبيبه أو تكريمه، وهي المهمة الموكلة للنص الشعري.

وقد لا تتأتى هذه المهمة دون عنصر رئيسي في العملية الشعرية هو التخييل؛ فالأقوال الشعرية أقوايل مخيلة، والشعر نص تخيلي حيث أنه "من هذه الزاوية يتابع حازم انجازات الفلاسفة السابقين عليه ويسير على هدى من تقاليدهم، ابتداء من الفارابي وانتهاء بابن رشد، فيرى أن الفن- بوجه عام- يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابهما بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية، التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير"².

إن حسن التخييل من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، فهو المحدد المعتبر في صناعة الشعر، لأن صنعة الشاعر حسب حازم "هي جودة التأليف وحسن المحاكاة" ومادة الصنعة هي الألفاظ ومعانيها، وبالتالي فإنه إذا وقع "التخييل والمحاكاة" كان الكلام قوله شعرياً لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من تخييل".³

ولا يكفي التخييل وحدهـ وإن كان أساسـياـ في صياغـة الصنـاعة الشـعـرـية بل تـرـتبـهـ هيـ الآخرـى بالـمحاـكاـةـ فالـشـاعـرـ شخصـ يـحاـكيـ الـوـاقـعـ بـواـسـطـةـ "ـ حـسـنـ هـيـأـةـ تـأـلـيفـ الـكلـامـ"ـ؛ـ فـحـقـيقـةـ الشـعـرـ هوـ التـخـيـيلـ وـالـمـحاـكاـةـ فيـ أيـ معـنىـ اـتـفـقـ ذـلـكـ⁴ـ،ـ وـاقـترـانـ التـخـيـيلـ وـالـمـحاـكاـةـ يـدـلـ عـلـىـ اـتسـاعـ النـظـرةـ الـحـازـمـيـةـ فـيـ أـثـنـاءـ تـعـرـيـفـهاـ لـالـشـعـرـ حـتـىـ تـشـمـلـ جـمـيعـ عـنـاصـرـهـ،ـ إـذـ أـنـ "ـهـذـهـ

* يقاطع هذا التعريف مع تعريف الفارابي وبين سينا للشعر، فابن سينا يعرفه قائلاً: "ونقول نحن أولاً: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقافة" (ينظر: كتاب "الشفاء" لأبي الحسين بن عبد الله بن سينا، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوى، ص: 116).

مرجع: عبد الرحمن بدرى، ص. 110.

المنهاج ٨٣ . ٣

المنهج. ص. ٨٥. ٤ نفسٌ ص. ٢١

لمسه: ص: ۲۱

المصطلحات تترابط وتتجاوب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعامة ينطبق على الشعر وخاصة، وبهذا المعنى يصبح العمل الفني <محاكاة><لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، معناهما المتكامل. ويصبح العمل الفني <تخيلاً><لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسداً لواقع العالم على مخيلة المبدع،... وأخيراً <تخيلاً>لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تلتقاء، والتي يخلف فيها العمل آثاره.>¹.

ومن المفاهيم التي يُبني عليها تعريف حازم للشعر الغرابة، وعليها يحدد جيد الشعر من رديءه، فنجد أنه يقول: "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته" و "أرداً الشعر ما كان قبيحاً المحاكاة والهيئه، واضح الكذب، خلياً من الغرابة"²، فالنص الخالي من الإغراب في عقيدة حازم نص لا يستهوي النفس ولا يستثيرها، و الذي توفر على الإغراب يسمى نصاً شعرياً وإن غير موزون ومدقق.

ولعل الإغراب يقترب من مفهوم الانزياح عن النموذج، مما أحدث خلخلة في "أفق انتظار" المتنقي هو الإغراب، لأن التخييل الذي هو عماد الإغراب، إنما يحدث من جهة المعنى (مدلول اللفظ) أو من جهة الأسلوب (تركيب اللفظ في الجملة)، أو من جهة اللفظ (اللفظ نفسه)، أو من جهة النظم والوزن (نغمة اللفظ).

إن الإغراب عنصر بناء في الشعرية الحازمية، إذ أن حضوره في الكلام وغياب الكذب عنه يطبعه بالصفة الشعرية، وكلما حضر أو غاب الإغراب في الكلام "تزداد النfos ميلاً نحوه أو نفوراً منه".

وفي مفهوم الشعر أيضاً يستعمل حازم عبارة "قوة الصدق وقوة الشهرة في الكلام"، وهو تعبير مرتبط بغاية الشعر في التأثير على المتنقي، إذ يكون الكذب في الشعر محققاً لغاية التأثير في المتنقي وإن كانت هذه الحالة قليلة، ولا ترد إلا بشرط منها: لأن يكون في الكذب

¹ جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 191.

² المنهاج. ص: 71، 72.

بعض من الخفاء، أو أن يكون في المتنقي قابلية أو ولع، ومع هذا فإن تساوي الخيال وما يعوضه في الصدق و في الكذب فتحريك الكلام الصادق أعم وأقوى¹.

وفي إطار ضبط مفهوم الشعر؛ يذكر القرطاجي اختلاف النقاد في قسمته إلى أغراض، فمنهم من قسمه ستة أقسام: مدح، هجاء، نسيب، رثاء، وصف، تشبيه. وبعضهم ضم الوصف في التشبيه، ومنهم من قال بأربعة أغراض: الرغبة، الرهبة، الطرف، الغضب. ومنهم من قال بالرغبة والرهبة فقط، ثم عقب القرطاجي على هذه التقسيمات بأنها تقسيمات غير صحيحة، بل الصحيح ماكنت قسمته مستندة لمهمة الشعر الأخلاقية أي الفضيلة وضدها أو المدح ونقضه، يقول القرطاجي عن أغراض الشعر "أن الأقوايل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببساطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضهما عما يراد.... فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع، جوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مدحًا، وإن كان الضار على يدي قاصد. لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي بذلك هجاء، وإذا كان الرزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي بذلك رثاء"².

إن الشعر مرتبط بغايات كبرى هي جلب المنافع ودفع المضار، أو قبض النفوس وبسطها، فالذكر الجميل مدح والذكر القبيح هجاء وندب المفقود رثاء، ومن ثم يكون السبب وراء ربط الشعر في أغراضه بغاياته الأخلاقية موقف حازم المدافع عن الشعر، فلا بد أن يوضح قيمته ومحتواه الأخلاقي و آثاره الإيجابية في السلوك بعرض مهمته الأخلاقية³. وبالتالي يتعلق الشعر بالوظيفة الأخلاقية تعلقاً حتمياً.

ونلمس بعد الأخلاقي في شخصية حازم نفسه أثناء تحديده للشعر حين يبدي تواعداً فريداً، فحين يحس بأنه أتقل على القارئ بتقسيماته للشعر، يقدم اعتذاراً تبريرياً بأنه كان بحاجة إلى هذا ليرفع الشبهة الداخلية على الشعر، حين اعتقد الناس أن الأقوايل الشعرية لا تكون إلا كاذبة⁴.

¹ المصدر السابق. ص: 82.

² نفسه. ص: 337.

³ محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجدد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م. ص: 363.

⁴ المنهاج. ص: 81.

ويذكر القرطاجي مجموعة من العواطف والانفعالات التي ينشأ عنها الشعر وتدفع الشاعر إلى إنشاده قبل أن يكون أغراضًا، فالشعر الذي يثير الانفعال ويقويه ويبعث على الإعجاب به جيد، لأنه هو الбаعث الذي يدفع الشاعر إلى إنشاده، فيقول عن هذه البواعث بأنها "أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبيسطها أو ينافرها ويقضمها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالامر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقضمها بالكآبة والخوف. وقد يبيسطها أيضا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع"¹، فهذه الانفعالات إذا ما امترخت بالعواطف كان ميلاد أغراض الشعر الأساسية (الرثاء والمدح والهجاء).

الأقوايل الشعرية والأقوايل الخطابية

ما يوضح به حد الشعر عند حازم تفرقة بين الخطابة والشعر أو بين النثر والشعر؛ فقد أفرد في منهاجه معلماً وسمه بـ"معلم دال على طرق العلم بما تتقوم به صناعة الشعر على التخييل وما به تتقوم صناعة الخطابة من الإقناع والفرق بين الصناعتين في ذلك"، وهذا لا يحيد حازم عن هدفه الذي هو نفي صفة الكذب عن الأقوايل المخيلة عند تعريف الشعر، أثناء المقارنات بين الشعرية والخطابية.

ففي المعلم نص جامع لرؤيا حازم حيال قضية الكذب في الخطابة والشعر، فهو يقول: "لما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاد وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال، وكان اعتماد الصناعة الخطابية في أقوايلها على تقوية الظن لا على إيقاع /اليقين- اللهم إلا أن يعدل الخطيب بأقوايله عن الإقناع إلى التصديق، فإن للخطيب أن يلم بذلك في الحال بين الأحوال من كلامه- واعتماد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقوايل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي اليقين كما نفاه الظن، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه، وجب أن تكون الأقوايل الخطابية- اقتصادية كانت أو احتجاجية- غير صادقة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما يتقوى به وهو الظن مناف لليقين، وأن تكون الأقوايل الشعرية اقتصادية كانت أو استدلالية غير واقعة أبداً في طرف واحد من

¹ المصدر نفسه: 11.

النقضين الذين هما الصدق والكذب، ولكن تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، إذ ما ت تقوم به الصناعة الشعرية وهو التخييل غير منافق لواحد من الطرفين. فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل¹.

وما يستفاد من هذا الشاهد قيام حازم بعقد مقارنة بين الأقاويل الخطابية والشعرية انطلاقاً من تسليم البعض أن الأقاويل الخطابية أقاويل إقناعية صادقة والأقاويل الشعرية أقاويل تخيلية كاذبة تعتمد على مقدمات كاذبة، لكن حازم يرى أن كل كلام يحتمل الصدق كما يحتمل الكذب، أما الخطابة فإنها تعتمد على تقوية الظن (أقاويل ظنية) لا على إيقاع اليقين (أقاويل برهانية يقينية)، أما الأقاويل الشعرية فقومها التخييل الذي لا يعني الكذب لأنّه لا ينافق اليقين ولا ينافي، ولأنّ الأقاويل المخيلة تخيل الشيء كما هو فهي تتّحول من منطقة الإقناع إلى منطقة التصديق، فالأقاويل الشعرية (اقتصادية كانت أو استدلالية) لا هي صادقة ولا هي كاذبة، وبالتالي هي أقاويل مخيلة قد تكون كاذبة أو صادقة.

تقوم الخطابة على الاقناع معتمدة على تقوية الظن لا على اليقين، أما الشعر فأحق أن يقال فيه: إن مقدماته صادقة إذا نقل الشيء على ما هو عليه، وإن مقدماته كاذبة إذا خيل الشيء على غير ما هو عليه، ومن ثم فما كان من الأقاويل شاملًا لعنصر التخييل والمحاكاة هو قول شعري، بصرف النظر إن كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية أو يقينية أو مشتهرة أو ظنية، وبالتالي فالقول الشعري قد يقبل العناصر الخطابية ويبقى أدبياً شعرياً بامتياز، وهذا يكون حازم القرطاجني قد فصل في قضية الصدق والكذب منهاجاً الجدل الدائر بين النقاد.

لقد فرق حازم بين الشعر والنشر تفريقاً عجيبة، فجعل الشعر مختلفاً عن الخطابة في الوسائل، إذ أن وسيلة الشعر لتحبيب الأشياء للنفوس هو الكلام المخيلي الذي تذعن له النفس والمحاكاة التي لها فضل في التعجب؛ يقول حازم: "فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقتراحها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في

¹ المصدر السابق. ص: 62، 63.

العبارات المستحسنة من حسن الموضع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند/ قيام المعنى بفكها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاء في عبارة بدعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين والنفس تتنهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور مالم تنتهي لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولو احتجه التي للأداب بها علة"¹.

إن النثر شبيه بآنية الحنتم أو الفخار أما الشعر فهو كالبلور أو الزجاج الذي يكشف عما بداخله، ومن ثم فالنثر مادة سميكية لا ينفذ المعنى فيها بسهولة، أما الشعر فيرى من خلاله كل المعاني الإنسانية، فالمعنى إذا وضع في عبارة مستقبحة لا يرتاح له خاطر، أما إذا نقلناه بعبارة شعرية بدعة تهتز له النفس وتقر له العين.

ولما كان علم البلاغة هو العلم الجامع للصناعتين الخطابية والشعرية، توحد غرضهما في "إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثير بمقتضاه" و اشتراك الصناعتان في أشياء وافترقتا في أخرى، يقول حازم: "لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيمانهما أن تخيل وأن تقع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلص عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلص عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يحيط لها أو يوقع في غالب ضئلها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها أنها خيرات أو شرور"².

¹ المصدر السابق. ص: 118

² نفسه. ص: 19، 20

إن من شأن البلاغة الكشف عن الإقناع الذي يجعل القول خطابي، وعن التخييل الذي يجعل القول شعري، وبالتالي يجوز في المعتقد الحازمي أن تستعمل الخطابة يسيراً من الأقوال الشعرية، ويجوز للشعر أن يستعمل بيسير من الأقوال النثرية¹:

وَمَا الشِّعْرُ إِلَّا حُكْمٌ مِّنْ مُؤَلَّفٍ يَحْيِيءُ بِحَقٍّ أَوْ يَحْيِيءُ بِبَاطِلٍ

وقد يجوز للواحدة أن تستعمل بعض المعاني التي ت تقوم بها الأخرى لأن ذلك "أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود"، ولكن هذه الشراكة الشعرية الخطابية لا تكون إلا ضمن نسب معلومة يسيرة وشروط محددة.

ومن هذه الشروط ما جاء في قول حازم: "الأقوال المقتعة، الواقعة في الشعر، تابعة للأقوال مخيلة، مؤكدة لمعاناتها مناسبة لها في ما قصد بها من أغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقوال المخيلة الواقعة فيها تابعة للأقوال مقنعة مناسبة لها، مؤكدة لمعاناتها، وأن تكون الأقوال المقنعة هي العمدة"²، فإن تكون الأقوال المخيلة هي العمدة، وأن تكون الأقوال المقتعة تابعة لها مناسبة لمقاصدها وأغراضها في حال ورود الخطابة في الشعر وفي حال ورود الشعر في الخطابة؛ ولابد أن تكون الأقوال الخطابية في الخطابة هي العمدة وأن تتبع الأقوال الشعرية لها ولمقاصدها، هي الشروط التي ارتآها حازم لوجود الخطابي في الشعري.

إن الأقوال الشعرية تتحدث عن الشيء عينه بصفاته من خلال المثال المقارب لصفات الشيء أو المثال الذي يرجع للشيء، فتشق الأقوال الشعرية طريقاً نحو تميزها عن الأقوال الخطابية، ويشترط في صفات الشيء ومثال صفاتيه أن يكون لهما علاقة بالأغراض الإنسانية؛ أي لهما قدرة على إثارة النفس، في حين أن للخطابة دور التعريف بالشيء أو الاستدلال عليه، وبالتالي فالكلام الخطابي مقطوع الصلة عن أغراض الإنسانية وعن إثارة النفس؛ يقول حازم: "محصول ماعدا الأقوال الشعرية إيقاع تعريف أو تصديق بما لا تشتد علقته بالأغراض أو لا تكون علقته بالجملة، أو مغالطة السامع أو إيهامه أن ذلك واقع من غير أن يكون كذلك. ومحصول الأقوال الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود

¹ المصدر السابق. ص: 361

² نفسه. ص: 362

وتمثلها في الأذهان على ماهي عليه/ خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها أو إيهاما¹.

إن المعاني "الطبيعية" نقطة مشتركة بين الشعر والخطابة، فقد ميز حازم بين نوعين من المعاني "صناعية" و"طبيعية"، فال الأولى تختص بالمجال العلمي والثانية تختص بالمجال اليومي البشري؛ قال حازم: "المتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادبة أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصلية. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادبة فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكتسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن. فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي ينحى بها نحو ما يستطيعه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة. فإذا استعملت فيها فإنها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض. وإنما تكون أصلية في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنياً على محاكاتها وإيقاع التخييل فيها بالقصد الأول. فإن للشاعر أن يبني كلامه على تخيل شيء شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقضمها عنه"².

نفهم من كلام حازم أن المعاني المرتبطة بالعلوم والصناعات والمهن (المعاني الصناعية) معاني غير فطرية ودخيلة على المتصورات البشرية، وهي معانٍ وجدت تكتسياً وتعلماً ولا تأثر في الجمهور مطلقاً، كما أن استعمالها في الشعر عيب وخلل، أما المعاني الفطرية (المعاني الطبيعية) فهي المعاني الشعرية التي تبسط النفوس أو تقضمها، ومن ثم يحدد حازم هذه المعاني تحديداً دقيقاً، فيعتبرها في الأقوال الشعرية كالماء الذي في الإناء، لا تراه ولكن تعرف وجوده لأنه يرشح منه أو لأنه مملوء به، وهو السبب الذي يجعل الأقوال الشعرية أشد تحريكاً للنفوس من غيرها³، وبناءً على هذا فإن الفعل الشعري فعل يشترك فيه جميع الناس عوامهم وخواصهم، كما أن الإبداع الفني أمر فطري طبيعي في البشر.

¹ المصدر السابق. ص: 120.

² نفسه. ص: 22، 23.

³ نفسه. ص: 120.

وجملة القول؛ إن حازما استعان بعدة علوم ليصحح خلل في الفهم أصاب العقل النقيدي والذائقه الشعرية العربية ، فكانت نظرته لمفهوم الشعر نظرة كلية شمولية، كما أن "الأخذ عن الفلسفه عامه، وعن فلاسفه المسلمين من أمثال الفراتي وابن سينا وابن رشد قد أتاح للقرطاجني توسيع حد الشعر والخروج بالشعرية من إسار الوزن والنقفيه إلى رحاب التخييل وهو فضاء تختبر فيه حقيقة الملکات الشعرية وقدرات الشعراء على تأليف علاقات جديدة بين عناصر الكون ومفردات اللغة"¹.

وأبرز ما نستخلصه من مقاربتنا لمفهوم الشعر عند حازم مايللي:

- ما يميز الشعر عن غيره أنه كلام مخيل وموزون مقفى، كما هو في التصور النقيدي القديم والتصور الفلسفي العربي.
- قصد الشاعر من التأليف إحداث انفعال في نفس المتنقي أي تحبيب الأشياء أو تكرييدها له، وبالتالي إقبال المتنقي على الشعر أو الهرب منه.
- ما يجعل الشعر قادرا على أن يحبب أو يكره شيئا ما هو حسن التخييل والمحاكاة، ثم الإغراب والتعجب.

¹ أحمد الجوة، بحوث في الشعريةات. ص:136.

3- قوانين الصناعة الشعرية:

تنزل الشعرية عند حازم القرطاجي على شكل ترتيبات واصطلاحات مثبتة في المنهج أطلق عليها اسم "قوانين الصناعة الشعرية"، وبها وجّه اللوم إلى "أحساء العالم" و"المغالطين في دعوى النظم" لجلهم بها، وتتكاثر هذه القوانين كلما دققنا النظر وراجعنا المنهج، فالمحاكاة والتخيل والتعجب والاستغراب والتناسب والتغيير والتصوير الحسي والنظم والتركيب وغيرها قوانين صاغها القرطاجي لشعريته.

وسنحاول أن نقف عند أهم هذه القوانين والاصطلاحات، بداية بالمحاكاة التي وضعها الأولى في التفريق بين الأقوال الشعرية وغيرها عندما قال: "فالآقوال التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبة **بالمحاكاة والخيالات**"¹، ثم نأتي على العناصر الأخرى حسب أهميتها، ونحن إذ نعرض لهذه القوانين الشعرية لأنروم البحث في الجذور التاريخية لهذه المفاهيم وتشكلها عند الفلاسفة أو النقاد ومدى إفادته القرطاجي منهم، بقدر ما نحاول أن نبين أثر هذه المفاهيم في بناء شعرية خاصة به.

أ/ المحاكاة:

مصطلح المحاكاة من أكثر المفاهيم رواجا في المنهج، فقد ورد فيه بدلارات عديدة؛ إذ نجدها بمعنى "التشبيه لأن التشبيه يحاكي فيه المشبه بالمشبه به؛ كما ترددت بمعنى الوصف، لأن الوصف يحاكي الموصوف ولا تنسى أننا نتكلم في حقيقة الشعر.... ويرد على من يقول التشبيه والمحاكاة من جملة الكذب"²، فمع ارتباط المصطلح بسياق نفي الكذب عن الشعر والدفاع عن مفهومه الحقيقي يتسع مفهوم المحاكاة عند حازم.

إن المحاكاة في تصور حازم عبارة عن واسطة تتوسط العالم الخارجي والتخيل المرتبط بالمبدع، فهي نشاط تخيلي في المقام الأول تتم بالقوى المتخيلة عند كل من المتكلمي والمبدع؛ وبذلك يكون لها جانبان جانبها التخييلي المرتبط بالمبدع وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتكلمي³، ولذلك كان أرداً الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب، بل هي أكثر من واسطة إنها ملكة وجبلة إنسانية يقول: "لما كانت النفوس قد جبت على التتبه لأنباء

¹ المنهج، ص: 67.

² محمد محمد أبو موسى، تقرير المنهج لحازم القرطاجي. ص: 73.

³ محمد كريم الكواز، النقد والبلاغة. ص: 175.

المحاكاة واستعمالها والالتاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان¹.

فالعالم الخارجي (الموجودات) هو الصورة المنقوله في الأقوال الشعرية بواسطة المحاكاة، حيث يهدف الشعر إلى "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ماهي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ماهي عليه تمويها وإيهاما"²، وهو التصوير الذي يعطى للشاعر وظيفة التأليف وحسن المحاكاة، وقد تكون المحاكاة لما في الأعيان طريقة مباشرة أو غير مباشرة فتكون "محاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة"³.

إن للمحاكاة دور مهم في الشعرية، فحيثما كانت المحاكاة والتخييل كانت الشعرية؛ وكلما جادت المحاكاة قربت الشعرية من أوجها وأفضل الشعر ما حسنت محاكماته، وهي التي تملك القدرة على تحريك النفوس شرط أن تكون على درجة كبيرة من الإجاده، وأن يكون المتألق مهياً لأن يتاثر بالمعنى الشعري.

لقد لجأ حازم لبيان دور المحاكاة في العملية الشعرية إلى الطبيعة ، فراح يمثل المحاكاة بأشعة الكواكب والمياه والخلجان عندما قال: "أن من أحسن ما يرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسروحة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار. وكذلك نمثل أفنانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه.... ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية"⁴.

إن الدور التي تتولاه عملية المحاكاة هو إضفاء الصفات على الأشياء؛ فهي تصير القبيح جميلا والقبيح مقبولا، وهنا ينقل حازم كلاما عن ابن سينا فيقول: "وقال بن سينا أيضا في كتاب الشعر من كتاب الشفاء: إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن

¹ المنهاج. ص: 116.

² نفسه. ص: 120.

³ نفسه. ص: 95.

⁴ نفسه. ص: 127، 128.

يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرجهم بالمحاكاة أنهم يسرعون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقرز منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت¹؛ فالمحاكاة المتقنة تكون أفضل من الصورة الحقيقية، حين يعرض المتألق عن الصورة في طبيعتها ويقبل عليها وهي منقوشة.

وللحماكاة عند حازم أقسام مختلفة، فهي تبعاً لوجود طرف في المحاكاة نوعان: المحاكاة موجود بموجود ومحاكاة موجود بفرض الموجود، أما بحسب إدراك طرف في المحاكاة فهي عدة أقسام: محاكاة محسوس بمحسوس، محاكاة محسوس بغير محسوس، محاكاة غير محسوس بمحسوس، وأما بحسب ما في الطرفين من ألفة واستغراب فتقسم إلى: محاكاة حالة معنادة، محاكاة حالة مستغربة، وتترقى كما يلي: محاكاة معناد بمعناد، محاكاة مستغرب بمستغرب، محاكاة معناد بمستغرب، محاكاة مستغرب بمعناد.

لقد جمع القرطاجني هذه الأقسام في قوله: "لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجوداً بموجود أو بفرض الوجود مقدرة. ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما هو من جنسه أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. أو محاكاة شيء بما ليس من جنسه. ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو محاكاة محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك. وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معناد بمعناد، أو مستغرب بمستغرب، أو معناد بمستغرب، أو مستغرب بمعناد".²

وأما المحاكاة بحسب غرضها فهي إما محاكاة تحسين أو تقبیح أو مطابقة، يقول عنها القرطاجني: "وتتقسم التخييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبیح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكته بما يطابقه ويخيله على ماهو عليه"³، فإذا

¹ المصدر السابق. ص: 117.

² نفسه. ص: 91، 92.

³ نفسه. ص: 92.

كانت محاكاة المطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح؛ فإن محاكاة التحسين والتقييم غرضها إنهاض النقوس إلى فعل شيء أو التخلّي عنه أو طلبه أو اعتقاده. وتنقسم بحسب القدم والجدة إلى قسمين التشبيه المتداول الذي لاكته السن الشعراء والتشبيه المخترع، والنوع الثاني أشد تحريكاً للنقوس لأنّه أتى بالمعتاد إلا يؤثر في النقوس أما غير المعتاد فيفاجئها ويدهشها.

إن هناك أنواعاً عديدة لمحاكاة¹ تبين خصوبة هذا المبحث عند حازم، كما تبين ارتباط المبحث البلاغي والشعري الحازمي بالمنطق والفلسفة، ولعل هذه الاستعانة بالمنطق مرد الرغبة الملحة من حازم في نفي صفة الكذب والزيف عن المحاكاة والشعر.

ب/ التخييل و التخييل:

لعلنا نلاحظ تداخلاً بين المفاهيم الثلاثة: محاكاة تخيل تخيل، لتعلقها جميعاً بمفهوم الشعر و العمل الإبداعي برمته، إلا أن دلالات كل مصطلح تختلف عن الآخر في هذا المجال "يمكن أن يقترن الشعر بالمحاكاة والتخيل والتخيل، لأن هذه المصطلحات تتراابط و تتجاذب لتصف الخاصية النوعية للعمل الفني، من زواياه المتعددة، وما ينطبق على الفن بعمادة ينطبق على الشعر بخاصة. وبهذا المعنى يصبح العمل الفني <محاكاة> لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان، بمعناها المتكامل. ويصبح العمل الفني <تخيلاً> لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه.... وأخيراً يصبح العمل الفني <تخيلاً> لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العمل آثاره²".

وهكذا نجد القرطاجني يتحدث عن المبدع والعالم موظفاً مفهوم المحاكاة، أما إن تحدث عن المبدع وطريقة إبداعه فقط فيقارب هذا بمفهوم التخييل، أما في توصيفه للمتألق وتأليمه للعمل الشعري فيستعين بمفهوم التخييل وبالمصطلحات الدائرة في فلكله، وهكذا يكون حازم قد أعطى لكل مصطلح دلالة لا تعادل دلالة المصطلح الآخر، موزعاً إياها على أركان العمل الشعري قاطبة من مبدع ومتأله وعالم خارجي.

¹ فصل محمد مفتاح في كتابه مشكاة المفاهيم في أقسام المحاكاة عند حازم مستخدماً عدة مخطوطات توضيحية وبكثير من الدقة والتبيان، ص: 103.

² جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 191.

وقد استخدم الفلسفه المسلمين هذه المصطلحات لكنهم "ركزوا على فعل التخييل أكثر مما ركزوا على فعل التخيل، أعني أنهم اهتموا بما يمكن أن نسميه "سيكولوجية التلقي" أكثر من اهتمامهم بـ"سيكولوجية الإبداع"¹، فالتخيل مرتبط بالمبدع وإدراكه للأشياء الواقعه في نطاق حسه، أما التخييل فهو شديد الارتباط بالمتلقي وتأثيرات الرسالة عليه، وقدرتها على النفوس طلياً للشيء أو هرباً منه.

إن التخييل عملية تقرن بالشعر وبإبداعه فالقرطاجي لا يشترط في الشعر مقدمات كاذبة أو صادقة، وحسبه الكلام المخيلي المحاكي، وبالتالي فإن التخييل فعل مرتبط بقدرة الكاتب على إدراك المحسوس ونقله في معاني، يقول حازم : "إن 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 عبر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهم السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"²، فالشاعر إذا ما أحكم عملية الإدراك للعالم تحكم في الألفاظ، و استطاع أن ينشأ معنى في أفهم وأذهان السامعين، ومن ثمة يجوز للشاعر أن يبني كلامه على تخيل أشياء من الموجودات ليحيط النفوس أو يقتضها عنه.

لقد وضع صاحب المنهاج عشر قوى بفضلها يبدع الشاعر قصيده، ومن هذه القوى نلاحظ تضمن قوتين لفعل التخييل؛ مما يعكس قيمة التخييل وضرورته في المسار الإبداعي، فالقوة الرابعة سماها قوة على تخيل المعاني بالشعور بها واحتلاها من جميع الجهات والقوة السابعة سماها القوة على التخييل في تسخير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها و نهاياتها على مبادئها³، وعلى أساس هذه القوى العشر صنف الشعراء في مراتب وطبقات؛ وجعل الطبقة الأولى "للذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة والكمال في بعض دون بعض".

ويبقى التخييل في نظر حازم من أهم قوانين صناعة الشعرية في اقتباس المعاني واستثارتها فيقول أنه: " ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقطي والبلاغي عند العرب، ص: 53.

² المنهاج، ص: 18 ، 19.

³ نفسه. ص: 200 ، 201.

الخيال وبحث فكري، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر¹، فأما المسلك الأول فيكون التعويم فيه على القوة الشاعرة (قوة التخيل) وعلى معرفتها بعلاقات التماثل والتناسب والخلاف والتضاد بين صور الأشياء، في حين يعتمد الشاعر في المسلك الثاني على القوة الحافظة و المتنكرة وهي التي تخزن كلاما جرى أو نظما ونثرا أو تاريخا ومثلا.

ويبدو أن حازم لا يريد أن يسفه في التدقيق في هذا القانون- وإن اتضحت ملامحه- لكي " لا يغلو الشاعر في استخدامه ويدعوه في التعويم عليه أشواطا بعيدة، فلأن تفكيره في أساس الشعرية ظل مرتبطا بطريقة الثقافة والحضارةتين صاغتا المواقف الخاصة بالإبداع والكتابة والتخيل"².

أما التخيل فهو المفهوم المتعلق بالمقول له، وهو الركن الذي يمنح الشعرية للنصوص بغض النظر عن كونها صادقة أم كاذبة، فما كان من الأقوال القياسية مبنيا على تخيل وفيه محاكاة كان قوله شعريا، حتى إن كان القول واقع في أحد طرفي نقیص (صدق/ كذب) وكان تخيليأ عدناه من الصناعة الشعرية، إذ أن ما ت تقوم به الصناعة الشعرية - وهو التخيل- غير منافق لواحد من الطرفين³، وبالتالي فإن مفهوم الشعر يتحدد وفق "ما يقع في المادة من تخيل" لا وفق المادة التي يحتويها.

ويرتبط مفهوم التخيل عند حازم بقضية الكذب، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه- كما أشار إلى ذلك حازم-، ومن ثم فقد "واجه حازم القرطاجي كل الظلال السيئة التي تعترى التخيل الشعري وشعر أن عليه أن يتصدى للهجوم على المصطلح نفسه، خاصة أولئك الذين قرروا التخيل بالكذب وافتراضوا أن القول المخجل هو القول الكاذب بالضرورة"⁴، فنفي صفة الكذب عن الشعر يستدعي نفي الكذب عن العناصر والقوانين المكونة له من قبيل التخيل، وهذا الدافع يظهر جليا في تحليله للتخيل تعريفا وتقسيما وتقريرا.

¹ المصدر السابق. ص: 38.

² أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، ص: 166.

³ المنهاج، ص: 62، 63.

⁴ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 79.

وقد نجد القرطاجي لا يولي مسألة الصدق والكذب الأهمية أمام عنصر التخييل، فإذا ما تعارض التصديق والتخييل كان التخييل مقدماً وأولى من الصدق يقول: "اشتد ولوع النفس بالتخيل وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها"¹.

لقد قدم المنهاج في "علم دال على طرق العلم بالأشياء المخيلة" تعريفاً حازمياً خاصاً للتخييل فكان تعريفه بـ: "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"²، وهو تعريف من أدق التعريفات المقدمة للتخييل³، ويتبين من خلاله أن الكلام المنطوق ينشئ صورة أو صوراً في خيال السامع، ثم يحدث الانفعال لتلك الصور بالانبساط أو الانقباض، فالتخيل- المرتبط أساساً بالمتلقي- يكون بين هذه الصور الذهنية التي ينشئها المنطوق، وبين هذا الانفعال بالانقباض أو الانبساط لهذه الصور؛ أو "بتعبير حديث هو المدركات البصرية التي تثيرها المدركات السمعية"⁴.

كما يضبط صاحب المنهاج الأربعاء الأربعاء التي يقع منها التخييل؛ من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن، و يجعل التخييل مقسمة إلى تخييل ضروري وما ليس بضروري، فالتخييل الضروري قائمة من جهة العلاقة بين المعاني والألفاظ، و قائمة على اللفظ نفسه والأسلوب، كما قسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته لقسمين: تخييل المقول فيه بالقول، و تخيل أشياء في المقول فيه ومن جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، و أفضل التخييل أفضلها موقعاً في النفس "أن يتراهى بالكلام إلى أنحاء من التعجب" و طريقه "باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها"

¹ المنهاج، ص: 39.

² المصدر نفسه، ص: 89.

³ مصطفى الجزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهليه والعصور الإسلامية. ص: 135.

⁴ المرجع نفسه، ص: 142.

فوجود التعجب في الكلام يكسب التخييل الامتياز، حيث "كلما اقترنـت الغرابة والتعجب بالتخـيـيل كان أبـدـعـ" ¹.

وقد يكون حديثه عن أفضل التخـايـيل من بـابـ المـفـاضـلةـ فقطـ لأنـ فـاعـلـيـةـ التـخـيـيلـ لـاتـتمـ بالـتـخـايـيلـ الضـرـوريـةـ فـحـسـبـ، بلـ حتـىـ التـخـايـيلـ الثـوـانـيـ تـكـسـبـ النـصـوصـ شـعـرـيـةـ، إذـ أنـ "كـثـيرـاـ منـ الـكـلامـ الـذـيـ لـيـسـ بـشـعـرـيـ باـعـتـبارـ التـخـيـيلـ الـأـوـلـ يـكـونـ شـعـرـاـ باـعـتـبارـ التـخـايـيلـ الثـوـانـيـ. وإنـ غـابـ هـذـاـ عنـ كـثـيرـ منـ النـاسـ" ²، وهـكـذاـ تـمـتدـ المـقـارـبـةـ الشـعـرـيـةـ الـحـازـمـيـةـ الشـامـلـةـ إـلـىـ جـوـانـبـ الـنـصـ وـالـمـتـلـقـيـ وـالـعـالـمـ، فالـنـصـ الـمـحـقـقـ لـأـنـمـوذـجـ الشـعـرـيـ نـصـ مـتـكـاملـ الـجـوـانـبـ، ولـذـلـكـ تـكـونـ فـاعـلـيـةـ "ـ التـخـيـيلـ فـيـ الشـعـرـ لـاـ تـفـصـلـ أـصـلـاـ عـنـ الـبـنـيـةـ الإـيقـاعـيـةـ، الـتـيـ لـاـ تـنـفـصـلـ عـنـ بـنـيـةـ التـرـكـيبـ أـوـ الدـلـالـةـ" ³.

إنـ هـدـفـ التـخـيـيلـ عـنـ حـازـمـ هوـ إـقـامـةـ إـنـفـعـالـاتـ فـيـ نـفـسـ الـمـتـلـقـيـ وـمـنـ ثـمـ التـأـثـيرـ النـفـسـيـ لـلـقـولـ الشـعـرـيـ فـيـ الـمـقـولـ لـهـ، وـعـلـيـهـ فـالـأـصـحـ فـيـ الشـعـرـ أـنـ تـكـونـ مـقـدـمـاتـهـ كـاذـبـةـ وـمـقـدـمـاتـهـ صـادـقـةـ شـرـطـ أـنـ يـتـوفـرـ عـلـىـ عـنـصـرـ التـخـيـيلـ، فـالـاعـتـبارـ لـلـتـخـيـيلـ وـالـمـحاـكـاـةـ لـاـ لـلـصـدـقـ وـالـكـذـبـ.

ج/ التـعـجـيبـ وـالـإـغـرـابـ:

الـتـعـجـيبـ(ـالـتـعـجـبـ أـوـ الـعـجـبـ)ـ وـ الـإـسـتـغـرـابـ(ـالـإـغـرـابـ)ـ مـصـطـلـحـيـنـ أـورـدهـمـاـ حـازـمـ مـتـلـازـمـيـنـ، وـقـدـ رـبـطـهـمـاـ بـبـقـيـةـ الـعـنـاصـرـ الشـعـرـيـةـ، لـكـونـ "ـ كـلـ ذـلـكـ يـتـأـكـدـ بـمـاـ يـقـترـنـ بـهـ مـنـ إـغـرـابـ. فـإـنـ الـإـسـتـغـرـابـ وـالـتـعـجـيبـ حـرـكةـ لـلـنـفـسـ إـذـاـ اـقـتـرـنـتـ بـحـرـكـتـهاـ خـيـالـيـةـ قـويـةـ انـفـعـالـهاـ وـتـأـثـرـهـاـ" ⁴، كـمـاـ جـعـلـ الـهـدـفـ مـنـ الـعـمـلـيـةـ الشـعـرـيـةـ إـثـارـةـ الـانـفـعـالـ لـدـىـ الـمـتـلـقـيـ أـيـ دـفـعـهـ نـحـوـ التـعـجـيبـ وـالـإـغـرـابـ، فـأـورـدـ هـذـهـ الـمـسـأـلـةـ فـيـ خـضـمـ تـعـرـيفـهـ لـلـشـعـرـ وـتـفـسـيرـهـ لـلـظـاهـرـةـ الشـعـرـيـةـ. وـحـازـمـ حـينـ يـتـحدـثـ عـنـ الـمـحاـكـاـةـ نـجـدـهـ يـجـعـلـهـ وـسـيـلـةـ مـنـ وـسـائـلـ التـعـجـيبـ وـالـإـسـتـغـرـابـ يـقـولـ: "ـ وـلـلـمـحاـكـاـةـ شـيـءـ مـنـ التـعـجـيبـ لـيـسـ لـلـصـدـقـ لـأـنـ الصـدـقـ الـمـشـهـورـ كـالـمـفـروـغـ مـنـهـ، وـلـاـ طـرـاءـ لـهـ، وـالـصـدـقـ الـمـجـهـولـ غـيرـ مـلـفـتـ إـلـيـهـ. وـالـقـولـ الـصـادـقـ إـذـاـ حـرـفـ عـنـ الـعـادـةـ وـالـحـقـ بـهـ شـيـءـ تـسـتـأـنـسـ بـهـ الـنـفـسـ فـرـبـمـاـ أـفـادـ التـصـدـيقـ وـالـتـخـيـيلـ مـعـاـ، وـرـبـمـاـ شـغـلـ عـنـ الـالـتـفـاتـ إـلـىـ

¹ المنهاج. ص: 90، 91.

² نفسه. ص: 94.

³ جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 194.

⁴ المنهاج، ص: 71.

التصديق والشعور به"¹، وهكذا يجعل حازم التعجب أمراً أساسياً في المحاكاة، لأن التعجب يكون من غير المشهور والمعروف، وكلما كان الشيء المحاكي غير مشهور استأنست به النفس، ويفؤكد حازم أن "فنون الإغراب والتعجب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكننا من القلوب".²

وحين يتحدث حازم عن التخييل يجعل التعجب جزءاً منه، بل يقل أن تجد تخيلا بلا تعجب، ويضيف إلى هذا مثلاً توضيحاً فيقول: "فربما كان تحريك الدمية من طريق التعجب أكثر من تحريك الذي هي تمثال له من هذا الطريق، بل الأمر في الأكثر على ذلك. والقول المخيلي قل ما يخلو من التعجب، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك في القول المخيلي إلى أكثر ما يمكن"³، فالدمية مثلاً ارتضاه حازم لتوضيح علاقة التخييل بالتعجب، فقد يكون تحركيها بالتعجب أكثر من تحريك التمثال، ويتبع حازم هذه العلاقة في هذا الشاهد بالقول أن علاقة التعجب بالتخيل تتعدى إلى استصحاب القول المخيلي للتعجب في كثير من الأقوال.

ثم إن التخييل يستند على التعجب في أداء دوره الشعري وتأثيره في المتلقى، ثم إن للتعجب موقع تحسن التخييل في النفس وتقويه أثر الأقوال الشعرية في السامع، وله أيضاً طرق يتحقق بها وقوعه⁴، فإن إنشاء الصور التخيلية في ذهن القارئ والتأثير فيه لا يكون إلا بالتعجب القائم أساساً على مخالفة المتوقع والمأمول.

وإذا ما تسأعلنا عن هذا التعجب والإغراب ما هو؟ فإن حازم سيجيب بقوله: "والتعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثتها. فورودها مستدر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل إليه من سبب للشيء تخفى سببنته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شيء له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب به أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغرب بها".⁵.

¹ المصدر السابق. ص: 86.

² نفسه. ص: 96.

³ نفسه. ص: 127.

⁴ نفسه. ص: 89، 90.

⁵ نفسه. ص: 90.

إن التعجب هو أن يورد الشاعر مستدر القول ومستطرفه، كإيراد الغاية بلا سبب أو الجمع بين متناقضين، أو أي شأن تستغرب منه النفس، فهو استخدام النادر من التراكيب والمعاني، والبعيد عن ما تنتظره أذهان المتكلمين، والإتيان بما هو مستطرف غريب.

وعن الجهات التي يجيء منها التعجب يقول القرطاجي: "والتعجب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخيله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء/ المستغربة والأمور المستطرفة. وإذا وقع التعجب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتاك الغاية القصوى من التعجب. وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد"¹، يجيء التعجب -إذن- في القول المخيل من جهة المحاكاة و التخييل، ومن جهة المحكيات بالأشياء المستغربة والمستطرفة، وإذا جاء التعجب من الجهتين المذكورتين يبلغ غايته القصوى بالتحريك الشديد للنفوس، وهو أحسن أنواع التعجب.

لقد سعى حازم إلى أن يربط عناصره الشعرية بالاستغراب والتعجب، لما لهذا العنصر ولسائر المتصورات من اتصال بالمتكلمي وبالمبدع على حد سواء، كما يكون التعجب متضمنا بالضرورة في الأساليب البيانية والبيعية والأسلوبية والشعرية عامة.

¹ المصدر السابق. ص: 127.

4- مقتضيات شعرية الأوزان على شاعرية الشعراء:

قد يبدو للوهلة الأولى أن حازم ما لم يقم للوزن والقافية أي شأن، مادام تعريفه للشعر غير محصور في "الكلام الموزون المقفى"، إلا أن صاحب المنهاج لم يغفل هذا المكون الشعري باعتباره عنصراً خاصاً في النصوص الشعرية، حيث تجاوزت رؤية القرطاجي للوزن الاقتصار على أثره وجماليته إلى مجموعة من "المراجعات" التي "استدركتها" على علم العروض والعروضيين.

وأول ما أكد حازم في هذا المقام إدراكه بأن هذه "المراجعات" لن تلق القبول من العروضيين ولا يجب منازعتهم في هذا، فيقول: " وإن لم يسلم في هذا العروضيون. وليس يجب أن يلتفت إلى تسليمهم في ذلك ولا منازعتهم، فإنهم فقراء إلى أن يقتبسوا تصحيح أصول صناعتهم من هذه الصناعة"¹.

إن صفة الفقر التي وصف بها حازم العروضيين نابعة من اعتقاده بأنهم على جهل بالعلم الكلي الذي هو غير علم اللسان الجزئي، ودراسة الأوزان الشعرية " لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية"²، وهذا العلم الذي من شأنه أن يدرس الأوزان الشعرية هو علم البلاغة الذي تدرج تحته مختلف ضروب التنااسب والوضع الوزني، فالوزن عنده: "ما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المفقة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"³.

والبحور الشعرية التي هي عمود علم العروض ليست ستة عشر بحراً في نظر حازم ، بل أربعة عشر بحراً إذ يقول: " فالأوزان التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزناً. وهي: الطويل، والبسيط، والمديد، والوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والهزج، والمنسخ، والخفيف، والسريع، والمتقارب، والمقتضب، والمجث. وإن كان المقتضب والمجث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم"⁴.

¹. المنهاج. ص: 226². نفسه. ص: 244³. نفسه. ص: 263⁴. نفسه. ص: 243

لقد استثنى حازم من بحور الشعر البحر المضارع والخبب لقناعته أن ذوق العرب أكبر من أن يكون هذين الوزنين من نتاجه، ثم يقدم القرطاجي من كل هذه البحور البحر الطويل والبسيط لظنه أن فيما تشايناً (أي تزاوج التفعيلات / فعلن مفاعيلن أو مستعلن فاعلن) ثم يضع بعدهما الوافر والكامل لقلة التشاون فيما، ثم يأتي في مقام أقل الخفيف، وبعدها يعدد البحور المستكرهة عنده وهي المديد والرمل والمنسرح والسريع والرجز والمتقارب والهزج والمجثث والمقطب والمضارع¹، وفي مقابل هذا الإقصاء لبعض البحور واستكراره لبعضها نجده يتقبل ويستحسن وزناً جديداً لم يثبت عند العرب وهو وزن "الدبيتي" والذي يرى أنه لا بأس بالعمل به فإنه مستطرف ومناسب.

إن شعرية الوزن عند حازم أساسها الحس الجمالي من جهة، ونظرية التناسب من جهة أخرى، فمن باب الحس الجمالي الذي يتمتع به حازم تشبيهه للأوزان الشعرية بشعر الإنسان يقول : " وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات السبطانية والجعدة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها"²، ثم يأتي حازم على تفصيل هذه الصفات من سبط وجعد ولين وشدة.

أما التنساب عنده فهو من الشروط اللازم توفرها في الأوزان، والأوزان منها ما هو متناسب كل التنساب مثل البحر الطويل والبحر البسيط، وهو القائم على تماثل التفعيلات في شطري البيت، ونجد حازم "يكاد يجعل التنساب شرطاً كافياً للشعرية وذلك حين يعلل موقفه من المتناسبات بقوله أن <تأليف من المتناسبات له حلقة في المسموع، وما اختلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ، لأننا نشرط في نظام الشعر أن يكون مسطوباً> بل إنه ليجزم أن معرفة صناعة الشعر <موقفة على معرفة جهات التنساب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة>"³، ولا يقتصر التنساب عند القرطاجي على التنساب الذاتي أو الداخلي بين الحركات والسواسين بل يتعداه إلى تنساب الأوزان والأغراض فكل وزن ميزة خاصة وهذا يعكس قيمة التنساب في شعرية الأوزان.

¹ المصدر السابق. ص: 268.

² نفسه. ص: 260.

³ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 27.

ويقع التناوب الذاتي أو الداخلي عند حازم على شكلين؛ تناوب إيجاب وتناسب الضد، فتناسب الإيجاب يكون نحوه فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن، أما تناوب الضد فهو مستفعلن فاعلن¹، وهذا النوع من التناوب دفع حازم إلى ضبط شروط التركيب بين المترادات والسواكن في التفعيلات، وتمييز التضارع بين الأجزاء (التفعيلات) من ناحية التضاد والتنافر².

إن تحقيق التناوب في الفعل الشعري يحقق "حلوة المسموعات" التي هي ملفوظات لغوية، من خلال التجانس بين المسموع والمفهوم، حيث أن "التناسب بين المسموعات والمفهومات هو أساس الشعرية في القول، ولهذا أولاً حازم كل عنائه فلم يقتصره على العلاقة بين الأصوات في الشعر بل وسع مداه ليشمل كل مكوناته"³.

ولا ينبغي إغفال ما للتناسب أيضاً من تأثير على السامع وتعجّب للنفس، فقد أصر حازم على ضرورة الملاعنة بين بنية التركيب وبنية التخييل إذ أنه " كلما وردت أنواع الشيء وضروربه مترتبة على نظام متداخل وتتألف متناسب كل ذلك أدعى لتعجّب النفس وايلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموضع الذي ترتاح له"⁴، واضح إذن أن التناوب عملية منطقية عقلية لابد أن تتوفر كلما كان هناك إجراء للأوزان، وهنا تكمن مخالفة حازم للعروضيين، فالعرض عندهم لا يزيد عن إقامة الوزن والتفقيبة ومساواة بين تفعيلات البيت في أشطراه، بينما تكون الشعرية عند حازم أعم متناسب فيها الوزن مع الغرض والتخييل والسامع.

وهذا صنيعه حين التمس مكامن الجمال في البحور الشعرية، إذ أن البحر الطويل فيه بهاء وقوه وأن في البسيط طلاوة وبساطة، فصاغ عدة مصطلحات جعلت من القواعد العروضية عملية تخضع للتناسب والانتظام، ولعل هذه المصطلحات - كما يرى الجوزو - قد أخرجت من إطارها النقيدي إلى مجال تختلط فيه الشعرية بالعرض وبالبلاغة والمنطق، حيث " لا ريب أن هذه الصفات الكثيرة التي أسبغها حازم على البحور وهي الفخامة والرصانة والبهاء

¹. المنهاج. ص: 267.². نفسه. ص: 246، 247.³. أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص: 189.⁴. المنهاج. ص: 245.

والطلاؤ والجزالة وحسن الاطراد والرشاقة والسهولة والحنان والرقة والهزارة والسداجة والحدة والطيش والحلوة، تحتاج إلى تفسير فهي كسابقاتها استعارات مبهمة لم يكلف القرطاجي نفسه عناء شرحها. صحيح أن الجزالة والسهولة وحسن الاطراد من المصطلحات القديمة الكثيرة في كتب النقد، إلا أنها هنا غير ذات معنى لأنها خرجت عما وضعت له أصلاً، إذ كانت قبل ذلك وصفاً للفظ والمعنى لا صفة للوزن والمعنى¹.

ويمكنا إعطاء تفسير يكسب هذه المصطلحات معنى، وهو استناد حازم في معالجته للمسألة العروضية إلى المنطق والفلسفة أو ما يسميه "علم اللسان الكلي"، وهو الجواب الذي يقدمه هو نفسه للمشككين في معالجته للعروض؛ حيث يقول: " فمن كان له أدنى بصيرة لم يتخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلي الذي لا تتبيّن أصول علوم اللسان الجزئية ومبادئه إلا فيه، ولكن علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية موسيقية وغير ذلك. فلذلك كان كلامنا في ذلك أهلاً لأن يوثق به ويركّن إليه"².

إن الاستعانة بالعقل أولاً ثم بالفلسفة والمنطق وغيرهما من المعارف، أتاح لحازم تجديد الإرث العروضي الموروث عن أسلافه، وتقبل ما قام به الأندلسيون من إضافة فقال في معرض حديثه عن البحر الخفيق: " وقد وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزنا إلا أنه جعل الجزءين المزدوجين خماسين فراراً من التقليل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك الوضع أخف في الخامي".³

ويمكن القول أن حازماً في تنظيره لشعرية الأوزان لم يقف حد الموروث في علم العروض فقط، بل امتد وعيه لخصوصية الوزن الشعري إلى الاقتباس من الفلسفة والمنطق، قصد إظهار الدور الحقيقي للوزن في الشعرية، فكان "التصور الذي قدمه حازم القرطاجي عن الوزن هو أنسج تصوّر نصي يمكن أن نجده في التراث، ولعل الأقرب إلى الدقة أن

¹ مصطفى الجوزي، نظريات الشعر عند العرب، ص: 31.

² المنهاج، ص: 244.

³ نفسه. ص: 241.

نقول أن ما يطرحه حازمـ هناـ هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإقامة تصور نceği للوزن الشعري، لا يفارق الإطار النظري العام لمفاهيم الشعر¹.

وإذا كان الوزن عند حازم يخضع لمجموعة من المقاسات، فإن هذا يقتضي إعادة النظر في تصنيف الشعراء حسب ما بينه من أوزان، فما هي رؤية حازم للشعراء حسب صناعتهم للشعر؟.

شاعرية الشعراء حسب بحور الشعر:

لقد حدد القرطاجي في " معرف دال على طرق المعرفة بأنحاء النظر في بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها" مجموعة من الخصائص الوزنية مؤكداً أن لكل وزن من هذه الأوزان ميزة في السمع، إذ يربط بين مقاصد تأليف الشعر وما يناسبها من الأوزان والأغراض، فيطالعنا على القضية بقوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد البهاء والتخفيم وما يقصد به الصغار والتحمير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيلها للنفوس"²، هناكـ إذنـ ربط بين تخيل النفس (المتنقي) وغرض القصيدة ووزنها المناسب.

ويأتي بعد ذلك الدور على توضيح الأوزان المناسبة لمختلف الأغراض، وعلى رأس الأوزان المناسبة الطويل والبسيط لما يميزهما من خصائص ينفردان بها، أما البحر المديد والرمل فهما أنساب الأوزان للرثاء، وذلك" لما في المديد والرمل من اللين كانوا أليق بالرثاء وما جرى مجرىاً منهما بغير ذلك من أغراض الشعر".³.

وإذا كان لكل وزن غرض شعري مناسب له، فإن الأوزان بدورها تتوزع على الشعراء حسب شاعريتهم، فالشاعر إما متمكن أو ضعيف أو بين الاثنين، فالمتمكن مثلـ إذا استخدم البحر الوافر اعتدـ كلـمهـ وزـالـ عنـهـ" قـوةـ العـارـضـةـ وـصـلـابـةـ النـبـعـ"ـ، وـشـفـيعـهـ فيـ هـذـاـ أـبـيـ العـلـاءـ الـمـعـرـيـ فهوـ إـذـاـ نـظـمـ فيـ الطـوـيلـ كـانـ فـيـ كـلـامـهـ توـعـراـ، وـإـذـاـ سـلـكـ الـوـافـرـ اعتـدـ، وهـكـذاـ "ـ ماـ شـئـتـ أـنـ تـجـدـ شـاعـراـ إـذـاـ قـالـ فـيـ المـدـيدـ وـالـرـمـلـ ضـعـفـ كـلـامـهـ وـانـحـطـ عـنـ طـبـقـتـهـ فـيـ

¹ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 263.

² المنهاج، ص: 266.

³ نفسه. ص: 269.

الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت. فهذا يدل على صحة ما ذكرته. فأما الضعفاء فكلامهم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحا. فأما الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعبرون فيها بركرة الحشو وقبح التذليل وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله¹.

يتبيّن لنا من الشاهد أن الشعراء إذا استعملوا المديد والرمل ضعف كلامهم وانحط عن طبقته، والشعراء الضعفاء في الوافر (الأعاريض المتوسطة) أقل قبحا في غيره من البحور (الأعاريض الطويلة) ولذلك "كان حالهم في نظم الشعر مضاداً لحال الأقواء من الشعراء"، وتكون النتيجة الحتمية لهذا التوزيع أن شعر الشاعر الضعيف قد يعادل شعر الأقوى في الأعاريض المتوسطة، وليس ذلك إلا لشيء في الأعاريض لا إلى الشعراء²، فالتساوي بين الشعراء مرده الأعاريض وليس طبقات الشعراء.

وهكذا يكون التفاصل بين الشعراء عند حازم على سبيل التقرير وترجح الظنون، والسبب في هذا أن أي شاعر قد "يساعده الزمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى استثارة تخابيل ومحاكاة في شيء لا يساعد الآخر شيء من ذلك عليه. وقد تكون حال الآخر في غير ذلك شيء، بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء. وقد تختلف حالاهما في اللغة. وتختلف حالاهما في الروية، ومقدار جمام خاطر كل واحد منها ونشاطه لقول في حال الروية. ولذلك يعسر الحكم في المفاضلة بين شاعرين في جودة الطبع وفضل القرية"³.

ثم إن حازما يصرح بأنه لا يستطيع أن يفاضل بين شاعرين إلا بشروط أولها أن يكون شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمط آخر، وأن يكون كليهما في حالة واحدة من النشاط والد الواقع، وأن يكونا من زمن واحد ومكان واحد وعلى لغة واحدة⁴.

¹ المصدر السابق. ص: 269.

² نفسه. ص: 270.

³ نفسه. ص: 376.

⁴ نفسه. ص: 379.

إن حازما لا يتوقف عند حد الإشارة إلى توعر الأوزان والبحور على الشعراء؛ بل نجده يعدد أسباب التوعر، فمنها ما يرجع إلى الشاعر نفسه ومنها ما يرجع إلى الشعر، فأما ما يتعلق بالشاعر فهي كالتالي:

- 1- إرادة تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة.
- 2- إرادة صياغة هيئات بدعة تحتاج إلى إمرار الفكر والتنقيب على ضروب الترتيب والوضع.
- 3- الحرص على كتابة مطالع القصائد وفقاً لما ألفه الشاعر من أشكال، مع عدم ولعه بذلك.
- 4- التسرع في اختيار وزن تكون مواد العبارات التي يمكن استخدامها فيه قليلة تضطر الشاعر إلى الاحتيال والتكلف.

وأما ما يتعلق بالشعر فهي مجملة في أربعة أمور:

- 1- زيادة قدر الوزن على قدر المعنى، وهذا يؤدي إلى الحشو والتكلف.
- 2- زيادة قدر المعنى على قدر الوزن، وهذا يؤدي إلى الحذف والاختصار.
- 3- دقة المعنى، وهذا يدعو إلى التكلف في التعبير.
- 4- ضيق اللغة عن أداء المعنى في عبارات موزونة¹.

إن تحليلاً من هذا القبيل يكشف عن القدرة العجيبة في فهم الشعرية ، ولا نستغرب هذا مadam الذي تتحدث عنه يملك ملكرة النقد وملكرة الشعر معاً، كونه خبر التجربة الشعرية باعتباره شاعراً عربياً، ولا ريب بعد هذا أن يكون القصيد كاملاً ونموجاً غير مسبوق في الإبداع، لأن حازم يرسم لنا "أربعة قواعد يخيلي إلينا أن كل واحدة منها كافية لبلوغ الكمال في الشعر وتحاشي النقص، حتى إذا انتقلنا إلى غيرها وجدناها ضرورية وهكذا. هذه القواعد التي أسسها حازم على ما يشبه الجبرية العروضية هي:

- 1- التناسب بين التفعيلات.
- 2- الائتلاف بين الحركات والسكنات.
- 3- اللياقة بين الوزن والغرض وبين الوزن وأنماط النظم وفقاً لترتيب الأوزان وصفاتها.
- 4- التوافق بين طبع الوزن وقوة الشاعر².

¹ المنهاج، ص: 109، 110. ونظريات الشعر عند العرب، ص: 32، 33.

² مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص: 33.

إن الشعر عند حازم ليس رصاً لكمات ذات جرس موسيقي ولا هو نبوغ وإلهام، بل ثم معاني وضرور من التناسب لابد أن تراعي فيه وفي العروض، حيث تبدأ مراحل الشعر باختيار الوقت المساعد وإجمال الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر، ثم بإحضار المعاني في الخيال والذهن ثم انتقاء العبارات ثم يوضع الوزن والروي.

ثم تأتي مرحلة يجب فيها أن "يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتشرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه"¹، وهكذا يكون البناء الشعري عند حازم عملية دقيقة وشاملة لكل المكونات اللغوية الفكرية والفلسفية للإبداع.

يتبيّن لنا من خلال تحليل حازم لشعرية الأوزان، أنه على دراية تامة وكاملة بما قد ينجر عن إهمال الوزن والقافية، بل إنه رأى فيها عناصر لم ينتبه لها العروضيين والبلغيين، الشيء الذي مكنه من إقامة علاقات متعددة، بين الوزن وشاعرية الشعراء، وبين الوزن والباعت على تأليف الشعر، وبين الوزن والزمن والمكان وغيرها، وبالتالي فإن المشروع الحازمي بهذه المعالجة - مشروع متكملاً من أغلب الجوانب والنواحي.

إن توصيف الشعرية العربية من منظور حازم، يستند إلى جمالية الشعر العربي المحكم بخصوصية البحور الشعرية أصلاً، ثم بفهم نقادها الأوائل لطبيعة الشعر في جانبه الشكلي (الوزن والتقويم) ومحتواه المعرفي من محاكاة وتخيل وخيال وإغراب وتعجيز، مع عدم إهمال السياقات الثقافية والفكرية والفلسفية التي عايشها نقادنا الأوائل.

¹ المنهاج، ص: 204.

الفصل الثالث :

المؤلف والمختلف بين شعرية أسطو وشعرية حازم

1- إشكاليات المقارنة.

2- مفاهيم الشعرية بين المنظرين:

أ/ الشعرية والخطابية.

ب/ المحاكاة والتخييل.

ج/ الوزن والإيقاع وتشكيل شعرية الشعر.

1- إشكاليات المقارنة:

ظل الإيمان بأصالة البلاغة العربية ثابتاً إلى زمان قريب، وظلت القناعة الراسخة عند كثير من الباحثين أن قواعدها ذات خصوصية مستمدّة من البيان العربي ومن القرآن الكريم، إلى أن ظهرت بعض الكتب في مطلع الثلاثينيات^{*} والتي زعزعت أركان هذه المسلمة، وطرحت لأول مرة مسألة التأثيرات الأجنبية في البلاغة العربية، وهنا انقسم الباحثون إلى قسمين: من يقول بوجود هذا الأثر في التراث البلاغي والنقد العربي ومن ينفي الصفة الأجنبية عنه؛ وحازم كغيره من الشعراء والبلغاء والنقاد الأقدمين لم يسلم من هذه الإشكالية، وتفرعت البحوث المنجزة حوله بين قائل بتأثر حازم (وهي الأكثر)، وبين من ينفي أن يكون حازماً قد طبق القواعد اليونانية على البلاغة العربية، وهنا نتساءل بدورنا هل طبق حازم فعلاً المقولات الشعرية الأرسطية على الأدب العربي أم لا؟.

وإذا كان طه حسين يأتي في مقدمة الباحثين العرب المتأحدثين عن أثر يوناني في البلاغة العربية، فإن شكري محمد عياد أيضاً من الأوائل الذين تحدثوا عن تأثير كتاب الشعر في مصنف حازم القرطاجني؛ وذلك عند تقديميه بحثاً لنيل الدكتوراه في جامعة القاهرة، بإشراف أمين الخولي سنة 1952م، وكان موضوع هذا البحث كتاب أرسسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية، وهي الأطروحة التي نشرت سنة 1967م؛ وقد توقف عياد في هذا البحث عند مدى تأثر حازم القرطاجني بأرسسطو.

ومما خلص إليه أن تأثير كتاب الشعر لأرسسطو في منهاج البلاغاء عميق أشد العمق، وأن حازم القرطاجني قد جهد أن ينتفع بكتاب الشعر أعظم الانتفاع¹، وأن منهاج عبارة عن كتاب "التقى فيه التياران العربي واليوناني التقاء مثراً؛ وإن غالب عليه التيار اليوناني"²،

*وهنا نعني ما كتبه بالخصوص طه حسين في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني وهو بحث ألقا في سبتمبر 1931م في مدينة ليدن بهولندا أمام المؤتمر الثاني عشر لجامعة المستشرقين، وما كتبه أمين الخولي في البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها في السنة نفسها، وغيرها من البحوث التي أُنجزت فيما بعد.

¹ كتاب أرسسطو طاليس، في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد. ص: 244.

² نفسه. ص: 246.

فالمسألة عند عياد تبدو في صالح ترجيح كفة اليونان، وأن حازما استفاد من بلاغة أرسطو وشعريته.

وأما محقق المنهاج فلا يختلف كثيراً عن محقق كتاب الشعر، ففي سنة 1966م ظهر منهاج البلغاء وسراج الأدباء محققاً على يدي محمد الحبيب ابن خوجة، ومما جاء في مقدمة المحقق إقراره بأن المنهاج يصور بوضوح التأثيرات اليونانية في النقد العربي، الشيء الذي كان صعباً جداً قبل ظهور المنهاج، وأن القرطاجني قد "أعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا لنقل كثير من فقر كتاب فن الشعر لأرسطو. وكل إحالاته عليه كانت ليتأيد بذلك فيما عرضه من نظريات وآراء"¹، ويرى ابن خوجة كذلك أن الكتاب الذي حققه جمع بين المبادئ الهيلينية والعربية وأن صاحب المنهاج كان على " دراية عجيبة بالنظريات الهيلينية تدل عليها فصول كثيرة من كتاب المنهاج. هذا ويمكن أن نستخلص فعلاً منها أنه ألم بفلسفات سocrates وأفلاطون وأرسطو طاليس من خلال الترجمات العربية"².

إن القائلين باتصال حازم بفن الشعر، يجمعون على أن حازم لم يتاثر فقط بأرسطو ومصنفه، بل حاول أن يطبق نظريات أرسطو على البلاغة العربية، وهو الموقف الذي تبناه سعد مصلوح في كتابه حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل³، فقد اعتبر سعد مصلوح حازم القرطاجني أول من حاول محاولة جادة موقفة إلى إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة إلى الشعر العربي ومشكلاته⁴.

والرأي عند إحسان عباس رأياً وسطاً جاماً بين الأثر اليوناني وتراث النقد العربي؛ ففي كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، يرى إحسان أن التأثير الأرسطي قضية موجودة في النقد العربي إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، وأن حازم القرطاجني يعتبر الحلقة الأخيرة بين أرسطو والنقد العربي⁵، ومكملاً الوسطية في رأي إحسان اعتقاده بعدم تأغرق حازم تأغرقاً يبعده عن ثقافته من جهة، وباعتتماده على ما لخصه ابن سينا من كتاب الشعر من جهة أخرى، فحازم القرطاجني مزج بين الثقافتين

¹ المنهاج، من تقديم محمد الحبيب بن خوجة، ص: 118.

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل، ط١، عالم الكتاب، القاهرة، 1980م، ص: 47.

⁴ المرجع نفسه، ص: 60.

⁵ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، 1971م، ص: 539.

العربية واليونانية لاقتناعه بأن القواعد اليونانية لا تستطيع أن تستغرق الشعر العربي بالحكم والتفسير؛ وبالتالي فإن حازم "حاول أن يفيد من الاتجاه الفلسفى المبني على كتاب أرسطو طاليس، ومن آثار النقاد سواء منهم من تأثر بالثقافة اليونانية أو لم يتأثر".¹

إن الرأي القائل بأن حازم مزج بين الثقافتين اليونانية والعربية، نجده أيضا عند جابر عصفور في كتابيه مفهوم الشعر والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وسعى الباحث في هذين الكتابين إلى كشف نقاط التماس آراء حازم الشعرية والبلاغية مع آراء أرسطو، وآراء النقاد العرب سواء المجايلين له أو من سبقه زمنيا، ومشروع حازم في نظر جابر عصفور لا يكون اكتماله إلا بالجمع بين الأصول اليونانية والأصول العربية يقول: "يمكن إقامة علم للشعر -إذن- بالجمع بين الأصول العربية واليونانية".²

والقول بأن حازم مزج البلاغتين قول رأى فيه محمد محمد أبو موسى نوع من التغليط، ذلك أن الذين نقلوا عن حازم لم يشيروا مطلقا إلى أن حازما مزج البلاغتين، يقول أبو موسى: "ثم إن المتشيعين للفكر اليوناني والذين يقولون إنه هو من آثار العقل العربي وقومه وسده وأرشده لا يقولون إن حازم أفاد من اليونان وإنما يقولون إنه مزج بين البلاغتين، ويقولون إن هذا حدث بلاغي جل، وإذا كان كذلك فكيف تقبل السكوت عنه ممن قام به وهو حازم فلا يشير إلى كلمة واحدة إلى أنه أحدث في تاريخ الفكرين العربي واليوناني وأنه مزج بينهما، ثم عن الذين نقلوا عن حازم وهم قلة ليس في كلامهم إشارة إلى هذا الشأن"³، فعدم تصريح حازم نفسه والرواة الذين نقلوا عنه -على قلتهم- بأن حازم مزج البلاغتين، أمر كاف حسب أبو موسى- لنصف مقوله المزج.

ولا يمكننا -ونحن نتعرض لمقارنات الباحثين- إغفال رأي الدكتور أحمد مطلوب في بحثه الموسوم بـ"مناهج بلاغية"؛ ومجمل هذا الرأي أن حازم القرطاجني تأثر بأرسطو وبالفلسفة اليونانية عموما، ولذلك طبق حازم نظريات أرسطو على الأدب العربي، فكان القرطاجني "أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضا واضحا وطبق

¹ المرجع السابق. ص: 569.

² جابر عصفور مفهوم الشعر. ص: 172.

³ محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البغاء لحازم القرطاجني. ص: 244.

كثيراً من مقاييسه... وكتاب منهاج البلاغة ... أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها، وقد جنح فيه المؤلف إلى... تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي¹، وسبب السبب الذي حققه حازم حسب مطلوب تعمق الرجل في البلاغة العربية واطلاعه على كتاب أرسطو من خلال الفارابي وأبن سينا، فانفرد بتطبيق بلاغة أرسطو على الشعر العربي، فكان منهاجه آخر كتاب تأثر صاحبه بأرسطو تأثراً مباشراً².

ويرى الباحث ذاته في الفصل الخامس (الفلسفه والمتكلمين) من الكتاب ذاته، أن هناك جوانب واسعة من أوجه تأثير البلاغة العربية بالفلسفه اليونانيه، فأصبحت البلاغة بعد أن اكتملت مباحثها؛ حتى أحالت كتبها ميداناً للنزوع الفلسفـي والجدل المنطـقي، وأدى الأمر إلى انتهاء البحث في البلاغة إلى ضروب من الخلاف والمناقشة، تعقد لها مجالس المناظرـة، ويجلس لها المحكمون بين السعد التفتازاني والسيد الشـريف، حين يتـناظران في اجتماع أصول القوانـين أو معـضـلـ من مسائل الفلسفـة إلى أن ينهـمـ السـعدـ، فـيمـوتـ كـمـاـ وـضـحـيةـ الفلسفـةـ فيـ البلـاغـةـ المـظلـومـةـ، المسـأـلةـ عـنـدـ أـحـمـدـ أـنـ الـذـيـ حـصـلـ كـانـ بـعـدـ اـسـتـوـاءـ البلـاغـةـ وـبـعـدـ أـنـ أـصـبـحـ عـلـمـاـ لـهـ قـوـاعـدـهـ وـكتـبـهـ وـبـعـدـ أـنـ مـاتـتـ الـموـاهـبـ وـالـمـلـكـاتـ وـفـسـدـ الذـوقـ.

إن تتبع آراء هؤلاء المقارنين يفضي بنا إلى نتيجة واضحة؛ وهي غياب الدليل والنص الصريح - سواء في المنهاج أو في كتب هؤلاء الباحثين- الذي بفضله يمكننا الجزم بأن حازما هو تلميذ أرسطو، مما يعني أن ضرورة العودة إلى المنهاج أولاً، وإلى السياق الثقافي والعلمي والعقلي المكون لحازم ثانياً، أمر أكثر من ضروري، بعرض القيام بعملية تأويلية تقربنا من حقيقة مشروع حازم، فما هو حقيقة هذا الذي كان حازم يسعى لأجله؟

¹ أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، 1973م. ص: 260.

² المرجع نفسه، ص: 266.

حازم والمنهاج، المبدأ والغاية والوسيلة:

إن كتاب حازم وليد إطار ثقافي علمي مغاير للبيئة الثقافية والفلسفية لفن الشعر ، ذلك أن الشعر العربي شعر تميز تميزاً كلياً عن الشعر اليوناني المرتبط بالخرافة والآلهة والحاضرة الأنثانية، هذا التميز الكلي يندرج تحته تميز جزئي يشمل الطبيعة العقلية والتاريخية التي كانت خاصية للمنهاج ول أصحابها، وقد تكون الطبيعة العقلية والتاريخية هي التي بلورت آراء حازم وموافقه الشعرية.

تطالعنا سيرة حازم على أنه عاش في وقت عصيب، حيث نزح من الأندلس مع من هجروا منها، وبعد أن استقر مدة في المغرب في عهد الرشيد (بين حوالي 633 و639 هـ) انتقل إلى تونس وهو لم يتجاوز سن الثلاثين واستقر بها، وقد يكون هذا الترحال ذو أثر على تصنيف منهاج، وعلى مشروعه المرتبط بمعاناة صاحبه في تلك المرحلة العصيبة من حياته وحياة الأمة الإسلامية، فهو يقر فيه أنه مصنف لم يبسط فيه لتبیان تفاصيل أكثر عن الشعرية يقول: " وقد تركت من ذلك أشياء لم يمكنني الكلام فيها لكون بعض أغراض النفس تحت على الانهفاز في التأليف وتعجيل الإتمام له، ولأن استقصاء القول في هذه الصناعة محوج إلى إطالة تتخون أزمنة الناظر وتعوقه بما يجب أن يترقى إليه من هذه الصناعة من العلوم النافعة"¹، بخلاف فن الشعر. وإن سبق أرسطو حازم زمنياً الذي كان "عبارة عن محاورات أرسطو مع تلاميذه"².

وأما الحياة العقلية لحازم القرطاجي، فهو ابن فقيه وقاضي، فوالده تولى القضاء في قرطاجنة ومرسيه إلى أن توفي، وحازم صنيعة أبيه فهو" فقيها مالكي المذهب كوالده، نحوياً بصررياً كعامة أهل الأندلس، حافظاً للحديث، راوية للأخبار والأداب"³.

إن التكوين الفقهي لحازم مسألة لم يهملها أبو موسى في دفاعه عن أصالة الأفكار الحازمية وعدم تأغرقها حيث يقول: " من له طرائق اطلاع الفقهاء يدرك أن الذي شكل عقل حازم هو الفقه وليس الفلسفة، وقد أجيئ حازم في فقه مالك وسنّه عشرون سنة ونصح ذلك

¹ منهاج. ص: 70.² محمد مقناح، مشكاة المفاهيم. ص: 60.³ منهاج، من تقديم المحقق. ص: 53.

على طريقته وتقسيماته ومصطلحاته حتى إن تسمية الكتاب بالمنهاج تسمية فقهية أو توحى بقربابته للفقهاء لأن اسم منهاج شائع جدا في التراث الفقهي من ذلك كتاب منهاج في الفروع للشيخ النووي¹.

ولعل القول بأن الذي شكل عقل حازم هو الفقه وليس الفلسفة، قول لا يلتفت إلى حياة حازم العلمية ومشايخه في الفلسفة والمنطق، فقد ذكر أن من مشايخه في الفلسفة أبي علي الشلوبين، وكان كبير نحاة الأندلس في زمانه، وأنه جمع إلى العلوم النقلية العلوم العقلية كالمنطق والفلسفة، وأنه بث في صدور الرجال العلوم والفلسفة.²

إن هذه المعطيات مضاف إليها الواقع الثقافي الذي صاحب منهاج- والذي عرضنا له في السابق- دفعت حازم إلى رسم مخطط استعجالى للنهوض بدور الشعر الحضاري، هذا المخطط الذي لو سرنا على منهجه لأمكننا أن ندرك خفايا الشعرية ودقائقها كما يقول حازم، ولما كانت غاية منهاج هو الدفاع عن الشعر، فإنه من الواجب عليه تخير أحسن الوسائل لذلك، فما الوسيلة التي اتخذها القرطاجي للوصول إلى مسامعيه؟ وما هي آليات ضبط الشعرية؟

إن الوسيلة الأولى لتحقيق هذا المطمح هو إقامة علم للشعر، بفضل هذا العلم تستثير العقول وترشد إلى تمام الصواب "لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر مما يتبع به فكره ويضم شعره"³، وهذا العلم ليس هو علم البلاغة المعروف في زمانه، لأن البلاغة قد استهلاك سبيلها ولم يجد نفعا، هذا العلم منطلقه الشعر العربي وما قاله حوله، والنقاد العرب وما صاغوه من رؤى نقدية، كما يستعين فيه بالفلاسفة وشرح الشعرية الأرسطية واليونانية.

لقد كان حازما على دراية تامة بأن مشروعه عباء؛ يتطلب الاستعانة بكلة السبل والمعارف كالفلسفة والبلاغة وعلوم اللسان، وهذا الوعي دفعه إلى تأمل ما قاله فلاسفة

¹ محمد محمد أبو موسى، تقرير منهاج البلاغاء، ص: 245.

² منهاج، من تقديم المحقق، ص: 51.

³ المصدر نفسه. ص: 28.

ال المسلمين في قوانين الشعر التي رسمها المعلم الأول، فوجد أن الفارابي" لم يقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم (أرسسطو) لم يكمل القول في صناعة الشعر" و " لو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته- لكان ذلك مما لا يليق بنا"¹، وأما ابن سينا الذي ذكره كثيرا في منهاجه، فوجده يصرح قائلا: " ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل"².

هؤلاء الفلسفه -إذن- لاحظوا أن ما قاله أرسسطو ليس علما مطلقا للشعر، بل هو مخصوص بزمان محدد ونوع شعري محدد، وهنا ينكشف لنا خيطا في مشروع حازم وهو ضرورة إكمال ما أوصى به هؤلاء الفلسفه، أي إتمام ما لم يكن كاملا في كتاب الشعر، فقد ظل" المنهاج يولي عناية أصلية بالشعر الغنائي الذي أهمل أرسسطو شأنه لأنه ليس من طبيعة محاكاهية. فكأنه بذلك تكملا لعمل أرسسطو أو رد الاعتبار إلى ضرب من الشعر استبعده الفيلسوف من نسق تفكيره في العملية الابداعية"³، وهذا الإجراء (العناية بالشعر الغنائي) يثبت أن نوايا حازم تكاد تكون تفزيذ وصية الفلسفه المسلمين.

لم يعد هناك جدوى من القول بأن حازم وقع تحت تأثير فن الشعر وحده، بل لابد من النظر فيما حول حازم ومنهاجه، فهما ليسا مقطوعي الصلة عن البيئة الثقافية والفلسفية التي كانت وراء ظهورهما، فقد لاحظ القرطاجي أن القوانين التي صاغها أجداده الذين درس لهم حتما، لا تستوفيحقيقة الشعرية فـ"وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل".

وفي شأن اتصاله بمن سبقه يورد حازم في مصنفه قولين، يبدوا الواحد فيما ينافق الآخر، فهو من جهة يقول: " وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك في ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه. هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة. وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به فيما عدا هذا هذا القسم من أقسام

¹ أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 149-150.

² من كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 198.

³ أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 127.

الكتاب. فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر لما اشتغلت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مفتوحة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها¹، ومن جهة أخرى يتحدث عن ابن سينا فيقول: " وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا"²، فما هو تفسير هذا الذي يبدوا تنافقا؟

يريد حازم تجاوز الإرث البلاغي ليضع علما للشعر يستند على كل ما هو متاح، ويحاول أن يأتي بالقوانين الكلية التي " يعرف بها أحوال الجزئيات" ، وهنا لاحظ بأن ابن سينا قد أدرك بأن شعرية أرسطو قاصرة على تجاوز الزمان و الجنس الذي ألفت فيما، فأجاز الاجتهاد لإبداع علم للشعر المطلق يكون شديد التحصيل والتفصيل، وكأننا بحازم يسير على خطى ابن سينا ، فقد سلك مسلكا لم يسلكه أحد من قبله وتكلم في كثير من خفايا الصنعة ودقائقها، وبالتالي فإن القرطاجي سعى إلى تحقيق رغبة ابن سينا في وضع نظرية مطلقة للشعر.

ولعل نظرية الشعر التي يريد أن يؤسس لها صاحب المنهاج أمر عسير جدا، فهو يحدد القوانين التي تعرف بها الجزئيات كما يحدد ظواهرها ومتوسطاتها، ولذلك عليه أن " يمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها لأن مرام استقصائهما عسير جدا، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضا من فهمها وأحكام تصورها وعرفها حق معرفتها أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها، ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر"³.

وإذا كان الحال هكذا، فكيف يستسingu الكثير القول بأن حازم القرطاجي هو تلميذ أرسطو، وأنه الوحيد الذي أجاد تطبيق نظرية أرسطو على الشعر العربي؟، وكيف سيجمع بين نظرية أرسطو التي ولدت في بيئة غير البيئة العربية وبين ديوان العرب المتميز جذريا عن التراجيديا اليونانية؟ بل هل كان لحازم كثير إمام بأدب اليونان وقوانينه الشعرية؟

¹ المنهاج، ص: 18.² المصدر نفسه، ص: 70.³ نفسه، الصفحة نفسها.

وللحق أن حازما حاول تجاوز البحث في قوانين الشعرية العربية، إلى قوانين تصلح لكل شعرية، وشفينا في هذا النصوص الكثيرة التي أوردها في منهاجه، ألم يقل: "ولمن يريد أن يستتبط هذه الصنعة من صناعة أخرى لعله لا يحسنها به هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستتبط الشيء من معنه ويطلب في مظنته" و "لا معرج على من يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه؛ فإنما يطلب الشيء من أهله". وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه¹، وهذا اعتراف بالخصوصية وبالشخص من جانب، واعتراف بضرورة البحث عن قوانين الشعرية في أي أدب وفق الخصوصية الثقافية لذلك الأدب.

ثم يفصل في هذه الخصوصية في إطار أوسع فيقول: "لا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البة. وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه وجود نقائضها أو أكثرها. فبهذا النحو يصح الاعتبار"²، فحازم يرى أن لا اعتبار للمقول في أي زمان، إنما الاعتبار إلى مدى استيفائه لشرط البلاغة والفصاحة، ومدى وجود العناصر الشعرية أو وجود نقائضها.

وإذا كان حازم - إذن - على وعي تام بالخصوصية التي تميز ثقافة عن أخرى، فكيف كان فهمه لأرسطو؟، ولماذا ذكره في كتابه أصلا؟ وهل كان لشرح الفلسفه دور في صياغة رؤية حازم حول الشعرية؟.

لقد ذكر القرطاجي أرسطو في موضعين وهي موضع رأى فيها أبو موسى أنها موضع لا تقرر قانونا من قوانين البلاغة، بقدر ما أنه ذكره وهو يتحدث في عموميات مثل ميل الإنسان بطبيعة إلى المحاكاة³، وأبلغ النصوص التي تكشف لنا عن فهم حازم القرطاجي لأرسطو قوله: "لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في صنوف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي

¹ المصدر السابق. ص: 103. 86.

² نفسه. ص: 265.

³ محمد محمد أبو موسى، ترسيخ منهاج البلاغة، ص: 143.

أحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاصيل وتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مأخذهم ومنازعهم وتلاعيبهم بالأقوال المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية¹، وهو نص واضح في دلالته، من حيث أن حازم أيقن بأن أرسطو تكلم في قوانين للشعر اليوناني فقط، وأن شعر العرب فيه من الاستطرادات والتميمات والالتفاتات ما لا تستطيع شعرية أرسطو على الإلمام به.

أما النص الآخر الذي ذكر فيه المعلم الأول فهو قوله: "إِنَّ الْحَكِيمَ أَرْسَطُو طَالِيسَ، وَإِنْ كَانَ اعْتَنَى بِالشِّعْرِ بِحَسْبِ مَا ذَاهِبُ الْيُونَانِيَّةُ فِيهِ وَنَبَهَ عَلَى عَظِيمِ مَنْفَعَتِهِ وَتَكَلَّمَ فِي قَوَانِينَ عَنْهُ، فَإِنْ أَشْعَارُ الْيُونَانَ إِنَّمَا كَانَتْ أَغْرَاضُ مَحْدُودَةٍ فِي أَوْزَانٍ مُخْصُوصَةٍ، وَمَدَارُ جَلِ أَشْعَارِهِمْ عَلَى خَرَافَاتٍ كَانُوا يَضْعُونَهَا / يَفْرُضُونَ فِيهَا وَجُودَ أَشْيَاءٍ وَصُورٍ لَمْ تَقُعْ فِي الْوُجُودِ. وَيَجْعَلُونَ أَحَادِيثَهَا أَمْثَالًا وَأَمْثَلَةً لِمَا وَقَعَ فِي الْوُجُودِ. وَكَانَتْ لَهُمْ أَيْضًا أَمْثَالًا فِي أَشْيَاءٍ مُوجَودَةٍ نَحْوًا مِنْ أَمْثَالٍ كَلِيلَةٍ وَدَمْنَةٍ، وَنَحْوًا مِمَّا ذَكَرَهُ النَّابِغَةُ مِنْ حَدِيثِ الْحَيَاةِ وَصَاحِبِهَا. وَكَانَتْ لَهُمْ طَرِيقَةٌ - وَهِيَ كَثِيرَةٌ فِي أَشْعَارِهِمْ - يَذَكُرُونَ فِيهَا انتِقالَ أَمْرِ الزَّمَانِ وَتَصَارِيفِهِ، وَتَنَقْلُ الدُّولِ وَمَا تَجْرِي عَلَيْهِ أَحْوَالُ النَّاسِ وَتَوْرُلُ إِلَيْهِ. فَأَمَّا غَيْرُ هَذِهِ الْطَرِيقَةِ، فَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ فِيهَا كَبِيرٌ تَصْرِفُ، كَتَبِيبِهِ الْأَشْيَاءِ بِالْأَشْيَاءِ، فَإِنْ شِعْرُ الْيُونَانِيِّينَ لَيْسَ فِيهِ شَيْءٌ مِنْهُ؛ وَإِنَّمَا وَقَعَ فِي كَلَامِهِمُ التَّشْبِيهُ فِي الْأَفْعَالِ لَا فِي ذَوَاتِ الْأَفْعَالِ"²، وَهُوَ نَصٌّ يَكْرَسُ النَّظَرَةَ السَّابِقَةَ مِنْ حِيثِ إِدْرَاكِ حازم بِأَنَّ أَغْرَاضَ الْيُونَانِيِّينَ فِي الشِّعْرِ مَحْدُودَةٌ، لَكِنْ هَذِهِ الْمَرَّةُ وَجَدَ شَيْئًا مِنَ الشَّبَهِ بَيْنَ أَدْبِ الْعَرَبِ وَشِعْرِ الْيُونَانِيِّينَ مُسْتَشَهِدًا بِكَلِيلَةٍ وَدَمْنَةٍ وَمَا ذَكَرَهُ النَّابِغَةُ الْذِبِيَّانِيُّ مِنْ حَدِيثِ الْحَيَاةِ وَصَاحِبِهَا.

إن قلة النصوص التي أوردتها حازم، تجعلنا نتمهل في الحكم على موقفه من شعرية أرسطو، فلا يعني ذكره وجود علاقة تأثير وتأثر، ولعنة نجد في اعتماده على شرائح الفلسفة الأرسطية ما قد يبين لنا حقيقة الأمر، فهو كثير الإحالات على ابن سينا، كما أنه أورد في غير ما مقام أسماء الفلسفه المسلمين.

¹ المنهاج، ص: 69.

² المصدر نفسه. ص: 68، 69.

وهنا يبدوا - من خلال الدراسة المتأنية للمنهاج- أن حال حازم مع ابن سينا كحال المرید مع شیخه، فقد اعتمد عليه في أربع عشرة مرة من كتاب الشفا، كما لاحظ محقق المناهج أن "القرطاجني" أخذ بطريقته وأحال على تعاریفه وحدوده واستعمل كثيراً من ألفاظه وصیغه وذكر أحياناً نفس الأمثلة التي ذكرها الشیخ الرئیس. ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا لنقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو¹، وفي خضم بحثه نجده يصرح بأنه يأمل أن يكون ما صاغه من قوانین هو ما أشار إليه ابن سينا، وسعد مصلوح في نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم يؤكد أن المناهج ينبغي على أن الشعر محاكاة وتخييل وهي مقوله سینوية (نسبة إلى ابن سينا)².

كما يمكننا أن نجد في نصوص حازم ما يقابله في كتاب الشفا لابن سينا، فإذا كان حازم قد رأى في شعر اليونانيين أغراضًا وأوزانًا محدودة؛ فإن ابن سينا يقول: "واليونانيين كانت لهم أغراضًا محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة"³، وفي نص آخر لحازم نجده يتحدث عن الشعراء اليونانيين وبأنهم: "يختلفون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعرية، ويجعلونها جهات لأقوالهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها"⁴، وهذا الذم للخرفات هو ما نجده عن ابن سينا عند قوله: "ولا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة"⁵، وهكذا فحازم فهم الأدب اليوناني وشعرية أرسطو انطلاقاً من شروح ابن سينا؛ والذي لاحظ بدورة سمات أشعار اليونان الغالب عليها الخرافة.

وأما الفارابي فقد نقل حازم عنه قولين أما الأول قوله: " وقد قال أبو نصر في كتاب الشعر: "الغرض المقصود بالأقاويل المخلية أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه"⁶، أما القول الثاني فهو: "ولهذا قال أبو نصر: إن

¹ المصدر السابق، من تقديم المحقق. ص: 118.

² سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص: 100.

³ كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 167.

⁴ المناهج. ص: 77، 78.

⁵ فن الشعر، ترجمة بدوي. ص: 184.

⁶ المناهج. ص: 86.

الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقوى فإنما يرمون أن يحتذوا فيه حذو العرب. وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة¹، والملاحظ على الشاهدين الذين أوردهما حازم عن الفارابي أن كلاهما يناقش مسائل في الشعرية وليس مسائل فلسفية؛ مما يعني أن القرطاجني يؤصل لرؤاه النقدية والبلاغية والشعرية انطلاقا مما قاله الفلاسفة المسلمين في الشعرية.

وإذا ما تحدثنا عن الشارح الأكبر ابن رشد فإننا لا نجد له أثر في كتاب حازم، وهو أمر حير عديد الباحثين؛ فمحقق المنهاج لا يعلم الأسباب التي كانت وراء عدم ذكر ابن رشد على التحقيق، فيقول: "لعله وجده غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو أو كان مقصراً لديه عن أي يضيف من ذلك شيئاً إلى أصول النقد الشعري عند العرب، فدعاه هذا إلى الاستدراك عليه، وهو شيخ شيخه الشلوبيين، بوضع كتاب المنهاج الذي جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية"²، وأما سعد مصلوح فيرى أن "حازم ما إنما أهمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رأى فيه من عيوب لا نظتها كانت تخفي على مثله، بل إن محاولة ابن رشد لتطبيق أفكار أرسطو على الشعر العربي ... ربما كانت علة انصراف حازم عن الإشارة إلى ابن رشد؛ لما تميزت به من الفجاجة الواضحة"³، وما يهمنا هنا ليس البحث في سبب عدم ذكر ابن رشد، بقدر إثبات أن معتمد حازم في فهم الشعرية الأرسطية هو ابن سينا.

ومحصلة القول، إن ارتباط قوانين أرسطو بالأجناس الأدبية اليونانية، أمر تتبه له ابن سينا وحازم، ما يعني أن حازم لم يتاثر بأرسطو بقدر ما استفاد منه في المنطق والفلسفة، أما التنظيرات الشعرية فقد كان حازم بارعا في ردتها إلى ديوان العرب وإلى النقد العربي، وبالتالي فإن: "مسألة الملاعنة بين الإنسانية الإغريقية والشعرية العربية تظل بحاجة إلى الاستدلال وأن القبول بها يقتضي إغفال الفارق الكبير بين أدبية المحاكاة وأدبية التخييل، مما يمكن الاطمئنان عليه لا يتجاوز سعي حازم إلى إرفاد الشعرية العربية بعض الأفكار الأرسطية، لأن المراجع التي عول عليها في تحديد أساس الشعرية وفي ضبط متصور التخييل هي نصوص الفلسفه العرب ونص ابن سينا تخصيصا"⁴، فهذا الفارق بين الأدباء

¹ المصدر السابق. ص: 123.

² نفسه. من تقديم المحقق. ص: 118.

³ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص: 55.

⁴ أحمد الجوة، بحوث في الشعريات. ص: 170.

اليوناني والعربي يجعل التسليم بتأثير أدبية العرب بنظيرتها اليونانية أمر فيه شطط، وقد يتبيّن لنا الأمر أكثر حين نعرض إلى وجوه الشبه والاختلاف بين المنظرين في مفاهيم الشعرية.

2- مفاهيم الشعرية بين المنظرين:

يبدوا لنا أن وجود الشبه بين حازم وأرسطو لا يعني بالقطع وجود علاقة تأثر، كما لا يعني انعدامها أيضاً، والبحث في وجوه الشبه والاختلاف مهم في كشف هذه العلاقة؛ ولكن الأهم هو إبراز المفاهيم الشعرية التي صاغها هذين العلمين، وإبراز تفرد़هما التنظيري والعلمي.

ولعل ما يميز أرسطو عن حازم- بغض النظر عن المجايلة- هو كونه فيلسوف كتب في عديد التخصصات كالطبيعة والسياسة والأخلاق والطب والمنطق وغيرها، وأن كتابه فن الشعر يقرأ في ضوء ما كتبه من كتب؛ لشمول تفكير الفيلسوف وتكامله، كما أنه مؤسس لكثير من النظريات الشعرية والرياضية والفلسفية، أما حازم فهو الشاعر الناقد العروضي البلاغي والنحوي، ربما لم يسمح له تأخره الزماني للسبق في تأسيس نظريات نقدية وبلاغية وشعرية عربية.

أما مؤلفا الرجلين ففيهما تباين كبير؛ فجازم يقسم كتابه إلى منهج ومعلم ومعرف وإضاءة وتنوير، في حين ينقسم فن الشعر إلى أبواب تكون لنا بحثاً، أصله دروس أرسطو التي أقيمت على تلاميذه، وظل أرسطو يوصف على أن: "المسائل التي تطرق إليها في كتاب الشعر من الخطورة والغموض بحيث كانت هدفاً لا حصر لها من التأويل والفهم المتبادر"¹، ويخالف منهج حازم في الشعر في بواعث التأليف؛ فقد ألفه حازم محاججاً به أخساء العالم والذين لم يكن لهم علم بالشعر أو المغالطين في دعوى النظم، أما سياق ميلاد فن الشعر فهو محاورات أرسطو مع أستاذه أفلاطون ودفاعه عن الفن بصفة عامة والمحاكاة بصفة خاصة، يضاف إلى هذا اختلاف الجنس الأدبي الذي ركز عليه الكتابين، فالقرطاجي يولي عناية كبيرة بالشعر الغنائي الراسخ في الثقافة العربية، أما أرسطو فإنه يهمل الشعر الغنائي من فن الشعر لافتقاره عنصر المحاكاة ويولي التراجيديا عناية خاصة.

¹ من تحليل كتاب فن الشعر، عبد الرحمن بدوي. ص: 48.

ومن الجدير - وفي صدد الحديث عن مؤلفي الرجلين - التعرض لقضية إشكالية، أن كتاب فن الشعر بقى في نسخته السريانية التي ترجمت إلى العربية، حتى جاء المترجمون الغرب فأعادوه إلى مصبه الغربي، وبالتالي فحنن أمام إشكالية حقيقية:

- عربية الكتاب المترجم مناهجه، حيث يقول عبد الرحمن بدوي: "أجل لقد عرفت أوربا هذا الكتاب عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه هرمن الألماني في القرن الثالث عشر".¹
- يونانية المأخذ بالنسبة لحازم، إذا أسلمنا أنه من المتاغرقين.

إن تخصص كتاب أرسطو في قوانين الكوميديا والتراجيديا والملحمة، يقابله رغبة حازمية مخالفة تماماً لتخصص كتاب الشعر، فحازم يسعى لإقامة علم مطلق للشعر يشمل جميع الآداب، انطلاقاً من مقارنته بين أشعار اليونان وأشعار العرب، وبالتالي فإن الشعرية عند حازم - بخلاف أرسطو - ظاهرة نترصد لها في كل فن شعري، وليس منهاج بلاغي أو نقدي يقول: "الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يخلط فن بفن بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها"²، وأمام ضرورة عدم الخلط بين فن وفن يحدد الشعرية على أنها مجموعة من القوانين والقواعد وليس "نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق لفظه".

ويمكن التعرف على الفرق بين شعرية حازم وشعرية أرسطو من خلال المفاهيم التالية:
مفهوم الشعر، ومفهوم المحاكاة والتخيل، ودور الوزن والإيقاع في بناء شعرية الشعر.
أ/الشعرية والخطابية:

إن إقامة الفرق بين ما هو شعر وما ليس بشعر أمر جدير بأن يلفت انتباه الشعرية المعاصرة، طالما أن البحث في خصوصية الأدب هو موضوع الشعرية، وفي هذا المقام يضع أرسطو كتابين الأول "فن الشعر" أما الثاني فهو كتابه "الخطابة"، ويكشف فن الشعر عن متصورات أرسطو الشعرية، أما حازم القرطاجي فإنه يجمع بين المجالين في المنهاج ويحاول أن يقيم موازنة بين كلا المجالين ذلك أن "ابن سينا وغيره من الفلاسفة - قبل حازم - حريصين على التفرقة بين الأقوايل الشعرية والأقوايل العلمية، مما أدى بهم إلى الإلحاد

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، من تقديم عبد الرحمن بدوي. ص:13.

² المنهاج، ص:192.

على ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعرية، لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية¹.

فالخطابة عند حازم تهدف إلى التحفيز أو ضده عن طريق الإقناع، والشعر يهدف أيضاً إلى التحفيز أو ضده عن طريق التخييل، وكلا المجالين (الشعر والخطابة) يندرجان تحت علم البلاغة يقول حازم: "ولما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع"².

ويربط القرطاجي بين الشعرية وتقسيم المناطقة للمقولات إلى برهاني وجدي وخطابي؛ فالأقاويل القياسية القائمة على التخييل والمحاكاة أقاويل شعرية سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو يقينية أو مشتهرة حسب حازم، كما يدلنا على متابعته للمنطقة في الأقاويل الشعرية بسطه لنقريقي بين الأقاويل الشعرية والخطابية وكثرة التقرير والاستقصاء والاستشهاد بابن سينا.

وأكثر كتاب الشعر تحليل للشعر التراجيدي والكوميدي والملحمي، ويندر أن نجد تحليل للخطابة وعناصرها؛ وهنا يبدوا جلياً أن شعرية حازم أكثر ألمعية ونضجاً من شعرية أرسسطو، لكن في المقابل قد يكون استبعاد المعاني العلمية من حيز الشعر وقيامه على التخييل دليلاً على تأثر حازم بأرسسطو. كما يرى القائلين بتأثر حازم بأرسسطو. فأرسسطو يميز بين الشاعر وعالم الطبيعة انطلاقاً من الوزن ممثلاً بهوميروس وأنباذو قليس³، وحازم يفرق بين المعاني الخطابية والمعاني الشعرية انطلاقاً من الإقناع والتخييل وهو مشترك لا يمكن الاستناد إليه كدليل على التأثر.

ولعل فكرة المزج بين الخطابي والشعري ميزة حازمية أخرى، فهو يقر بأن الأقاويل الشعرية تستعمل يسيراً من الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية تستعمل يسيراً من الأقاويل الخطابية، وكلما حدث هذا التداخل كان "أعود براحة النفس وأعون على تحصيل الغرض

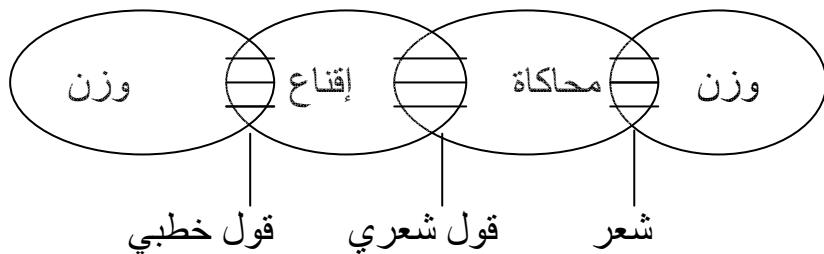
¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص: 300.

² المنهاج. ص: 19.

³ أرسسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 06.

المقصود" ، وما يهم القرطاجي هو الأقوال الخطابية التي ترد في الشعر، لأنه يريد نفي صفة الكذب عن الشعر.

فالأقوال الخطابية التي ترد في الشعر يقع فيها التخييل الذي لا ينافي اليقين، والشيء قد يخيل على ماهو عليه وقد يخيلي غير ما هو عليه، وبالتالي فالأقوال الخطابية غير صادقة لأن ماتنتقوم به هو الظن المنافي لليقين بخلاف الشعر¹، وهذا فحازم يرى أن كل قول قياسي مبني على التخييل والمحاكاة هو قول شعري، بشرط أن لا يكون هذا القول مبني على الإقناع، وقد نوضح رؤية حازم للأقوال الشعرية والخطابية بالمخاطط الآتي²:



إن مقارنة تعريف حازم للشعر بتعریف أرسطو له يكشف عن تشابه كبير بينها، فأرسطو يرى أن الشعر محاكاة، أي أنه نقل وتصوير للعالم المحسوس في عبارات لفظية إما كما هي عليه في الواقع أو كما ينبغي أن تكون" ولما كان الشاعر محاكيًا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخد إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء، إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدووا عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو أنما يصورها بالقول"³، فالمحاكاة صفة جوهيرية في الشعر وهي التي تميزه عن بعض فنون الأخرى؛ على أن الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري والوزن، فالشعر نشأ لسببين كلاهما طبيعي ميل الإنسان إلى اللحن والوزن والرغبة في التعلم، وخاتمة الشعر عند أرسطو هو التطهير من خلا عاطفتي الخوف والشفقة.

ولا يبتعد حازم كثيراً في تعريف الشعر عن أرسطو، فالشعر عند حازم محاكاة وتخيل وزن وقافية أيضاً، فالشعر الجيد عند ما كانت محاكاته حسنة وتأليفه حسناً وأرداً الشعر ما كان

¹ المنهاج، ص:62.

² مصطفى الجوزي، نظريات الشعر عند العرب. ص: 144.

³ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص:71، 72.

قبح المحاكاة والهيئة، والشعر الجيد حسب حازم يبعث على الإعجاب والإعجاب يثير الانفعال ويقويه فتسر النفس بما أعجبت به وتقبل عليه مستحسنٍ إياها، هذا الالقاء في تعريف الشعر بين حازم وأرسطو يدفعنا إلى التساؤل حول ما إذا كان حازم قد فهم شعر اليونان حتى لجأ إلى المحاكاة لتعريف الشعر؟.

لقد أدرك حازم أن أرسطو لخص قوانين اليونانيين في الشعر، وأن أغراضهم الشعرية محدودة وأوزانها مخصوصة فهو يقول: "إِنَّ الْحَكِيمَ أَرْسْطُوَ طَالِيسَ، وَإِنْ كَانَ اعْتَنَى بِالشِّعْرِ بِحَسْبِ مَذَاهِبِ الْيُونَانِيَّةِ فِيهِ، وَنَبَهَ عَلَى عَظِيمِ مَنْفَعَتِهِ، وَتَكَلَّمَ فِي قَوَانِينِ عَنْهُ؛ إِنَّ أَشْعَارَ الْيُونَانِيَّةَ إِنَّمَا كَانَتْ أَغْرِاصًا مَحْدُودَةً يَفْرَضُونَ فِيهَا وَجُودَ أَشْيَاءَ وَصُورَ لَمْ تَقُعْ فِي الْوِجْدَوْدِ. وَيَجْعَلُونَ أَحَادِيثَهَا أَمْثَالًا وَأَمْتَلَةً لِمَا وَقَعَ فِي الْوِجْدَوْدِ".¹

لا نستغرب هذا الرأي في الشعر اليوناني من قبل حازم، طالما أن مرجعه الأول ابن سينا له نفس الرؤى حول الشعر اليوناني، فابن سينا يقول: "فَأَنَا نَعْبُرُ عَنِ الْقَدْرِ الَّذِي أَمْكَنَنَا فِيهِمْ مِنَ الْتَّعْلِيمِ الْأَوَّلِ، إِذَا أَكْثَرَ مَا فِيهِ اقْتِصَاصُ أَشْعَارٍ وَرَسُومٍ كَانَتْ خَاصَّةً بِهِمْ، وَمَتَعَارِفَةً بَيْنِهِمْ يَغْنِيهِمْ تَعَارِفَهُمْ عَنْ شَرْحَهَا وَبَسْطَهَا . وَكَانَ لَهُمْ – كَمَا أَخْبَرَنَا بِهِ – أَنْوَاعٌ مَحْدُودَةٌ لِلشِّعْرِ فِي أَغْرِاصٍ مَحْدُودَةٍ، وَيَخْصُّ كُلَّ غَرْضٍ وَزَنٍ" و "الْيُونَانِيُّونَ كَانُوا لَهُمْ أَغْرِاصًا مَحْدُودَةً يَقُولُونَ فِيهَا الشِّعْرُ، وَكَانُوا يَخْصُّونَ كُلَّ غَرْضٍ بِوَزْنٍ عَلَى حَدَّهِ".²

تيقن القرطاجي أن أشعار اليونان وأدابهم خرافات وأساطير؛ فقد فهم أن شعراء اليونان كانوا: "يختلقون أشياءً يبنون عليها تخايلهم الشعرية، و يجعلونها جهات لأقوالهم، و يجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعاً نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها"³، و حازم مثل ابن سينا فهم أن التشبيه في الشعر اليوناني يقع في الفعل لا في الذات الفاعلة فيقول: "وَكَانَ لَهُمْ طَرِيقَةً - وَهِيَ كَثِيرَةٌ فِي أَشْعَارِهِمْ - يَذَكُرُونَ فِيهَا أَمْرَ الزَّمَانِ وَتَصَارِيفَهِ، وَتَنَقُّلُ الدُّولِ وَمَا تَجْرِي عَلَيْهِ أَحْوَالُ النَّاسِ وَتَوْلُوْلُ إِلَيْهِ. فَأَمَّا غَيْرُ هَذِهِ الْطُّرُقِ، فَلَمْ يَكُنْ لَهُمْ

¹ المنهاج. ص: 68.

² الشفاء، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص: 167، 165.

³ المنهاج. ص: 77، 78.

فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه؛ وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال¹.

لقد عرف حازم أن الشعر الملحمي اليوناني هو انتقال الزمن وتصارييفه وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس، وأن التشبيه عندهم فحسب أنه يقع في الأفعال، وكذلك قال بن سينا: "والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في كثير الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير. وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب، فان العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، وكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"².

فهم حازم أشعار اليونان انطلاقاً من شروح ابن سينا، وكانت نتيجة الفهم أن أشعار اليونان محدودة مقصورة، مدارها الخرافات والأساطير، وإذا كان الحال كذلك فلماذا عرف حازم الشعر بالمحاكاة كما عرف أرسطو شعر اليونان؟ ولماذا أضاف التخييل للمحاكاة؟ وما الفرق بين تصور حازم لهذين المفهومين وتصور أرسطو لهما؟ وكيف صارت المحاكاة مفهوماً عربياً وهي نابضة يونانية؟

بـ/ المحاكاة والتخييل:

المحاكاة مصطلح يونياني، عليه تقوم الشعرية الأرسطية وهو مفهوم محوري في كتاب فن الشعر، فهو والتطهير من أخطر المسائل التي تعرض لها فن الشعر³، ويؤكد أرسطو أن الفاعلية الشعرية لا تتأتي من غير المحاكاة، وأن الأعمال الشعرية تختلف تباعاً للأنحاء التي تكون بها المحاكاة، وهي إما إلى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب والشكل الفني، وهي فوق هذا مبدأ غريزي في الإنسان.

والمحاكاة في المنهاج صورة عكسية لما في كتاب الشعر؛ فقول القرطاجي: "لما كانت النفوس قد جبت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتفاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان- فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلاً،

¹ المصدر السابق. ص: 68، 69.

² الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 169، 170.

³ من تحليل كتاب فن الشعر، عبد الرحمن بدوي، ص: 48.

وبعضها فيه محاكاة يسيرة إما بالنغم كالبغاء، وإما بالشمائل كالقرد. اشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها. وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة من غير رؤية، سواء كان الأمر الذي وقعت فيه المحاكاة ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخيل أو يقبضها عنه¹، يقابله النص الآتي في كتاب الشعر: "ويبدو أن الشعر نشأ لسبعين، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة) والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"².

فكلا المنظرين يجمعان على أن المحاكاة أمر فطري في الإنسان، وبها يتميز عن الحيوان، وأن للمحاكاة لذة يجدها الناس، والملحوظ على نص حازم هو اقتران المحاكاة بالتخيل والتخيل، وقد يكون هذا الاقتران دلالة على رغبة حازم في إعطاء المفهوم صبغة عربية.

وينقل حازم قوله لابن سينا يدعم به التذاذ النفوس بالمحاكاة، فيقول: "وقال ابن سينا أيضاً في كتاب الشعر من كتاب الشفاء: إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرعون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقرضة منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت"³، وصدى هذا النص في فن الشعر هو قول أرسطو: "والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقترب إليها العين حينما تراها في الطبيعة تلتذ لها مشاهدتها بصورة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجبف".⁴

وأنباء تقسيم حازم للمحكىات بحسب ما يقصد بها يجعلها : محاكاة تحسين ومحاكاة تقبیح ومحاكاة مطابقة التي لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح، يذكرنا بالعلاقة

¹ المنهاج، ص: 116.

² أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 12.

³ المنهاج، ص: 117.

⁴ أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 12.

التي أنشأها أرسطو بين طباع الشعراء وأصناف المحاكاة فذو النفوس النبيلة يحاكون أعمال الفضلاء ويؤلفون المأسى، ذو النفوس الخسيسة يحاكون فعال الأدneys ف يؤلفون الأهاجى، أما القسم الثالث فيؤلفون الأناشيد والمداائح.

إن هذا التشابه بين النصوص -إن لم نقل تطابقها أحياناً- جعلت الباحثين يتوزعون بين اعتبار المفهوم أرسطيا خالصاً، وبين من ينكر هذا الانتساب، فأحمد الجوة يرى أن المحاكاة مفهوم أرسطي استقدم من مهاده الثقافي قصد إسكانه في بيئة ثقافية وحضارية أوسع، وبالتالي : " وجدة المحاكاة في منهاج حازم أوثق صلة بالتقدير البلاغي عند العرب. وكانت الشواهد الشعرية فيه دليلاً على مباحث التشبيه والاستعارة والكناية وتوضيحاً لما تفرع عليها من تفصيلات وتقسيمات" ¹.

أما سعد مصلوح فالرأي عنده أن الفلسفه المسلمين وبالتحديد ابن سينا والفارابي وابن رشد كيفوا المصطلح الأرسطي مع طبيعة الشعر العربي، حيث " انتقل هذا الميراث الفلسفى إلى حازم فقرأه وتمثله، ثم أخطأ حيث أخطأ الفلسفه وأصاب حيث أصابوا. ولكنه كان في خطئه عقرياً متفرداً. فقد نظر في الشعر العربي وأطال النظر. وأسعفته موهبته الشعرية الممتازة فأخرج لنا مبحثاً تفصيلياً في المحاكاة بالمفهوم العربي هو غاية في الدقة والإحاطة" ثم يضيف" ولكن الرائع في هذا المقام أن حازماً أفلت ولو للحظات من أسر الفلسفه المسلمين للمحاكاة، فأصبحت المحاكاة عنده ذات صبغة أرسطوية حقيقة وهي محاكاة الأحداث والأفعال. ومن المقطوع به أنه لم يأخذ هذه الفكرة عن أرسطو. ولكن عقليته التشييقية المولعة بالتوليد والاستقصاء ساقته إليها فالتقت فكرته- إلى حد ما- وفكرة أرسطو بما دون قصد" ²، فالمحاكاة الحازمية حسب مصلوح محاكاة تخص الأفعال كما أنها محاكاة تخص الأقوال، عكس محاكاة اليونان وأرسطو التي تخص الأفعال فقط.

ولجابر عصفور تمييز فريد بين محاكاة حازم ومحاكاة أرسطو؛ فهي عند أرسطو تتکي على مبدأ الإمكان والاحتمال، أما " الأمر - عند حازم- مختلف اختلافاً بيناً، الأمر عند ليس أمر استجابة من الشاعر لقوانين الطبيعة الأساسية، بقدر ما هو استجابة من الشاعر

¹ أحمد الجوة بحوث، في الشعريات. ص: 154.

² سعد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. ص: 85، 93.

للمقتضيات التي تفرضها عليه مهمته الأخلاقية أصلاً. أي فكرة الممکن والمحتمل لا تبدوا عند حازم من الزاوية المعرفية التي قد نجدها عند <>أرسطو<> أو التي يؤكدها شراحه المحدثون، بقدر ما تبدوا من زاوية وظيفية مرتبطة بالسلوك، وقدرة الشعر على تحقيق آثاره وغايتها الأخلاقية¹، فأرسطو يصرح في أثناء حديثه عن بناء حبكة القصيدة، بوجوب الاستجابة لما هو محتمل الواقع، أو ما هو ضروري؛ وأن مبدأ الاحتمال والضرورة هو ما يسمح للشعر بأن يكون أكثر فلسفية وأسمى مقاماً من التاريخ.

أما محمد مفتاح فيرى في محاكاة حازم تجاوزاً للفلاسفة والمتقلسين قبله، وبأنه هضم الفكر الإغريقي واجتهد لوضع قوانين للأقوال الشعورية أكثر مما وضعه أرسطو للشعر اليوناني².

وبخلاف هذا الرأي نجد الجوزو ينتقص من صورة المصطلح عند القرطاجي، وبعد تحليله للمفهوم عند الفلاسفة والنقاد المسلمين توصل إلى أن ابن سينا جعل من مفهوم المحاكاة مفهوماً تشبيهياً بلا غيا فنياً، والقرطاجي حاول من بعده أن يحقق حلم "علم الشعر المطلق" فكانت "هذه الإرادة هي التي دفعت حازم على ما يبدو إلى إثارة من التقسيمات والتفرعات. مما جعل نظريته عملية حسابية منطقية، إذا صح التعبير، ليس فيها من علم الشعر المطلق شيء، وإنما تعداد مرهق وسقيم يمكن لأي منطق متاح أن يصل إلى قريب منه"³، وبعد أن حل مصطفى الجوزو أقسام المحاكاة عند حازم وأسهب في تفسيرها، رأى أن "زبدة القول أن الجبل تم خض فولد فأرا لأن صاحبنا الذي طمح إلى وضع علم الشعر المطلق واستكمال نظرية أرسطو وتحقيق مرتجى ابن سينا لم يخرج على الأفكار سابقه إلا في تقصي الحالات المختلفة للمحاكاة على طريق المناطقة والبلاغيين فابتدع تقسيمات كثيرة قليلة الغناء مرهقة. وبدا بلا غيا أكثر منه صاحب نظرية شعرية"⁴.

وأمام هذا التوزع بين الإشادة بالمحاكاة الحازمية والانتقاد منها عند الباحثين، يكون تعوييلنا على ما في المنهاج من نصوص أحسن موضح لحقيقة المفهوم عند القرطاجي، فرأى

¹ جابر عصفور مفهوم الشعر. ص: 206.

² محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم. ص: 123.

³ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب. ص: 105.

⁴ المرجع نفسه. ص: 326.

مفهوم للمحاكاة عند حازم؟ هل هو مفهوم أرسطو؟ أم مفهوم الفلسفه المسلمين أم هو مفهوم خاص به هو من تولى إبانة حدوده الحقيقية؟

لقد صاغ حازماً للمحاكاة مفهوماً خاصاً به، متکئاً فيه على مختلف المفاهيم من أرسطو إلى الفلسفه المسلمين خصوصاً والبلغيين العرب عموماً، ولا أدل على ذلك من أنه قارن بين المذاهب اليونانية والمذاهب العربية وهو يتحدث عن اتساع المحاكيات الشعرية وأصنافها، فرأى أن جل أشعار اليونان تدور على خرافات كانوا يصنعونها، ومن ثمة فالمحاكاة العربية غير اليونانية، وحين تحدث عن الصدق والكذب في الشعر، رفض الاخلاق الإمتاعي لأنه "ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلاً"¹، ولأن شعراء اليونان يختلفون أشياء بينون عليها تخايلهم الشعرية، وهذا أكبر دليل على الصياغة المتفردة والخاصة بالمحاكاة عند حازم، وبحرصه على الحفاظ على الخصوصية الفنية العربية.

وصاحب المنهاج حين يتحدث عن الاخلاق يؤكد بأن محاكاة الأفعال والأحوال عند اليونان تشتعل بالأفعال لا بالذوات الفاعلة، وعليه فـ"لا مفر- والأمر كذلك". من أن نقول إن "الاخلاق الإمتاعي" الذي يدور فيه الإبداع على كائنات خرافية وأحداث أسطورية، لا يساعد على تحقيق عملية الإيهام، لأنه ينطوي- دوماً- على "قصص مخترعة لا توافق جميع الطباع"، بل يبدوا ظاهرها مناقضاً للعقل، بعيداً كل البعد عن مشاكلة الواقع، وإذا أغلقنا باب الخرافة والأسطورة على الشاعر عدنا وربطنا الإبداع بالممكن، وتقبلنا مع حازم "الاخلاق الإجماني" على الأقل لأنه يتميز عن نظيره "الإمتاعي" فلا يعلم كذبه من ذات القول ولا من خارجه"²، وهكذا يتضح أن المحاكاة الحازمية ذات خصوصية مستمدّة من طبيعة الشعر العربي نفسه.

لقد لا حظ حازم أن المحاكاة في كلام العرب لها من السعة ما يجعلها تختلف اختلافاً مطلقاً عن المحاكاة في مهادها الأصلي، ومسألة اختلاف محاكاة حازم عن محاكاة أرسطو من حيث شمولها واتساعها ودقة تفاصيلها، هي المتفرق التي بفضلها يرى محمد محمد أبو موسى أنها الدليل الذي يكاد يكون قاطعاً بنفي بلاغة حازم بأرسطو يقول: "لحظ حازم أن

¹ المنهاج، ص: 77.
² جابر عصفور، مفهوم الشعر. ص: 252.

المحاكاة في كلام العرب بهذه السعة وهذا التنوّع تختلف اختلافاً جوهرياً عن المحاكاة التي وضع الأوائل قوانينها، وهو يعني أرسطو وينقل عن ابن سينا كلاماً بالغ الأهمية، ويجب أن يقرأ بعقل يقظ وفهم نافذ لأنّه يوشك أن يكون قاطعاً في نفي القول بخلافة بلاغة حازم بالبلاغة اليونانية، وأنّ حازماً مزج البلاغتين كما يقول كثير من الدارسين، الذين يبررون ما كانا نسماً بالأمس القريب غزواً فكريّاً¹.

وجملة القول إن المحاكاة عند حازم ذات طابع خصوصي، إنها محاكاة أرسطو في الأصل، المقرّونة بالفهم العام للفلاسفة المسلمين والبلغيين العرب، مطبقة بطريقة بلاغية على ديوان العرب ومحافظة على الطابع الفني والغنائي للشعر العربي؛ ومن ثمة فإن "مطالبة النظام البياني العربي بالارتقاء إلى النظام الإنسائي الإغريقي مطالبة قد تكون لا تاريخية هي الأخرى على أساس أن البنية الذهنية التي ولدت متصور المحاكاة كما تحدث عنه أرسطو وهو يحلل بنية الشعر التمثيلي بأجناسه الثلاثة، بنية ليست قائمة في واقع المجتمع العربي القديم ولا في وعي أفراده وشعرائه، والدليل على هذا عدم ارتياح القرطاجي لأجواء الشعر الإغريقي بل واحتراسه مما يحتشد به هذا الشعر من كائنات أسطورية ومن ألوان الصراع فيه بين الإنسان والآلهة. والدليل على ذلك أيضاً اعتباره مواد الشعر من قبيل الخرافات والصور التي تقع في الوجود، وعلى هذا الأساس فإن القول بإقصاء "الشعريين العرب" وحازم واحد منهم وجامع لتراثهم وموافقهم فيه، لمتصور المحاكاة.... قول يقتضي تحركاً داخل بنية واحدة... بل إن هذا القول يستلزم قطعاً أن تكون بنية المتخيل عند الإغريق وعند العرب متطابقة"².

أما مفهوم التخييل في شعريتهم، فإننا لا نجد للمصطلح تعرضاً كبيراً له في فن الشعر إلا بإشارة سريعة، وقد عني به أرسطو في كتاب الفس، فيما نجد حازم القرطاجي يردّه بالمحاكاة، لأن المحاكاة هي الباعثة على الخيالات، فالمفهوم بدأ الفلسفه المسلمين ثم انتقل إلى الحقل البلاغي والشعري، وصار مفهوم واضح المعالم والأهداف عند حازم القرطاجي.

¹ محمد محمد أبو موسى، تقرير منهج البلاغة. ص: 65.

² أحمد الجوة، بحوث في الشعرية. ص: 156، 157.

وللحق أن المفهوم يختلف عند الفلاسفة والبلاغيين العرب من شخص لآخر، فقد استعمله الفارابي بدلاً من المحاكاة واستعمله بن سينا تفسيراً لها، واستعمله قدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني والزمخشري بمعانٍ لا تبتعد عن المعنى الأصلي، و"جاء القرطاجي ليطبقها على الشعر بأوسع ما طبقها أرسطو"¹.

وعلى الرغم من كون القرطاجي متفرد في تفصيل دقائق التخييل، إلا أننا نعثر على مشترك بين تخيل حازم وطرق التعرف عند أرسطو، ففي المنهاج نجد القرطاجي يقول: "طرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكرة به شيئاً آخر، أو بأن يحاكي لها شيء بتصوير حتى أو خطيء أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيل لها- وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهاج- أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيّل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة"².

أما في التعرف فنجد أرسطو يقول: "أما أنواع التعرف فمنها: (أولاً) التعرف بالعلامات الخارجية، وهو أبعد أنواعه عن الفن وإن كان أكثرها شيوعاً في الاستعمال للافتقار إلى ما هو خير منه. وبعض هذه العلامات فطري" و"أفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتاج من الواقع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة"³.

ولئن اختلفا المبحثان في المفهوم- التعرف والتخييل-؛ فإنهما يكاد يشتركان في الغاية، فالتخيل من شأنه أن يحبب للنفس ما قصد تحبيبه أو ضده، والتعرف من شأنه أن يظهر النفس من خلال عاطفي الخوف والشفقة، والملاحظ على المباحثين الاتفاق في عدد أنواع التعرف وطرقه مع طرق وقوع التخييل في النفس، وتأخير النوع المفضل عندهما ، وتشابه بعض أنواعهما؛ فالتخيل القائم على المشاهدة والتذكر يشبه التعرف القائم على الذاكرة عند أرسطو فهو يقول: "والنوع الثالث من التعرف يتم بالذاكرة وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما

¹ كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة محمد شكري عياد، ص: 263.

² المنهاج، ص: 89، 90.

³ أرسطو طاليس، فن الشعر الشعري، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 44، 47، 48.

نراه فنتذكره¹، والتخيل القائم على محاكاة الشيء بتصوير النحت والخط أو ما جرى مجريها يشبه النوع الأول من التعرف وهو القائم على العلامات الخارجية، والتخيل الذي يعتمد محاكاة معنى بقول يخيله الشاعر للسامع، يشبه التعرف الذي يستنتج من الواقع نفسه حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة.

إن هذا التشابه بين تخيل حازم وتعرف أرسطو، فسره بعض من الباحثين بأن حازم قد أخذ فكرة التخيل من كتاب الشعر، وهو الرأي فنده سعد مصلوح مؤكداً بأن المصطلح ابتكر إسلامي من ابن سينا "أفاده من مبحث أرسطو في النفس واجتهاده الشخصي في هذا المجال" وأن "غاية ما يمكن أن يقال- من وجهة نظرنا- أن المعاكبة عنده قامت على أساس تفسير المسلمين لنظرية إغريقية، أما التخيل فقد كان تنمية إسلامية لبذرة وجدت في علم النفس الأرسطي".²

ج/ الوزن والإيقاع وتشكيل شعرية الشعر:

لعلنا نشهد بعض التقارب في الآراء الشعرية الحازمية والأرسطية، في بحثهما عن الت المناسب بين الوزن والشعر أو ما يعرف بنظرية التناسب؛ ذلك أن العقليّة الشعرية اليونانية اعتادت على أن تجعل لكل غرض وزن يليق به، وحازم كملهمه بن سينا ينبه إلى ضرورة "التخيل للأغراض بالأوزان".

تناسب الأغراض والأوزان في الشعر اليوناني وفق المنحى الذي يراه أرسطو مناسباً لها في كتاب الشعر؛ فيقول: "والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنساب الأوزان للملامح. ولو أن امرءاً استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرقن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاقي، إذ في هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاة القصصية غيرها. أما الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنساب للرقص، والآخر أنساب للفعل. وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون. ولهذا لم يضع شاعر تأليفاً واسعاً في

¹ المصدر السابق، ص: 46.

² سعد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، ص: 127، 195.

بحر آخر غير البحر البطولي؛ وكما قنا من قبل: إن الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان.¹.

واحازم بدوره يتحدث عن تناسب الغرض مع الشعر فنجد يقول: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهرل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتخفيم وما يقصد به الصغار والتحمير، وجب أن تحاكي بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"²، كما أن ابن سينا يعرف الشعر انطلاقاً من هذا التناسب فيقول: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقافة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر".³

وللتتناسب جهات عديدة، منها تناسب الوزن واللغة، تناسب الوزن والمعنى، تناسب الألفاظ، تناسب المعاني، وتتناسب الشكل، وأهم هذه الجهات تناسب الوزن والزمن، وحازم القرطاجني ينقل عن بن سينا قوله بين من خلاله أهم جهات التتناسب ودورها في عملية التخييل، فيقول: "والأمور التي يجعل القول مخيلاً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين السموع والمفهوم"⁴، وقد يكون ارتباط التخييل بجهات التتناسب علامة فارقة بين تناسب أرسطو وتناسب حازم القرطاجني.

يقدم لنا الجوهة قراءة للشاهد السابق والخاص بجهات التتناسب، مبدياً رؤية أخرى مفادها أن هناك تحول في التفكير، حيث أن تناسب أرسطو مرتبط أساساً بالأساسة والملهأة والملحمة، وأن القرطاجني نقل تناسب الوزن من زاوية الجنس إلى جهة الغرض، وفسر هذا بقوله: "يبدوا نوعاً من القياس كان وراء هذا التحويل، وأن صاحب المنهاج عمد إلى ضرب من التأويل للمصادر التي أخذ عنها فكرة المناسبة بين الأوزان والأغراض. فهو حين رام الاستدلال على ما سماه تخيل الأغراض بالأوزان، أحال على مقتطف من كلام بن

¹ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 68.

² المنهاج، ص: 266.

³ الشفاء، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: 161.

⁴ المنهاج، ص: 266.

سينا (الشاهد السابق) لا يدعم الفكرة المقدمة لأنه يتعلق بالأمور التي تجعل القول مخيلاً والحال أن بن سينا أكد أن اليونانيين كانوا يخسرون كل غرض بوزن على حدة وأنه ضبط وأنه ضبط الأوزان واحداً فواحداً، وأن الفارابي حض اليونانيين دون الأمم الماضية والحاضرة بأنهم ربوا كل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوماً، وأحصى ثلاثة عشر وزناً آخر منها وزناً مسمى (إيفيجاناسوس) عده أشد أنواع الشعر مبادلة لصناعة الشعر لأنه نوع أحده علم الطبيعيين¹.

ولا يبدو لنا أن حازم قام بقياس التناسب الوزني على التخييل، بل أورد التخييل مقروناً بالتناسب لتبيان دور الأخير في عملية التخييل، والدليل على ذلك أن حازم قبل استدلاله بكلام بن سينا تحدث عن حقيقة التنساب الوزني، وبين أن أغراض الشعر تحتاج إلى أوزان مخصوصة، ولعل حازم سعى بتناسبه إلى ما هو أوسع وأكبر من الوزن، وهذا بتقسيمه للتناسب من جهاته العديدة^{*}، وهو ما يميز القرطاجي عن أرسسطو.

وما يميز حازم في إطار انتمامه العربي، تأكيده على تميز الشعر العربي بالقافية، فهو حين يعرف الشعر بالوزن والتخييل لا ينسى دور النقفيّة في الشعر؛ فـ"يؤمن حازم، في هذا المجال بما آمن به الفارابي وابن سينا من قبل، بأن الشعر العربي يتميز بالقافية عن غيره من أشعار الأمم الأخرى، ولذلك يعرف حازم الشعر بأنه كلام مخيل موزون" مختص في لسان العرب بزيادة التقفيّة". ويصف القافية بأنها «فضيلة مختصة بلسان العرب»².

والمؤكد في هذا المجال هو انتفاع حازم بأراء البلاغيين والعروضيين وال فلاسفة، وبالتالي فنظرته إلى دور الوزن في الشعرية، نظرة لا تختلف عن نظرته الإجمالية إلى الشعرية، من حيث ضرورة تعااضدها مع البلاغة والمنطق ، فالوزن لابد أن "تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية ويشهد به الذوق الصحيح".

ولعلنا نجمل هذه المسألة بالتأكيد على أن تصور حازم للأوزان تصور ناضج وكامل، وأن ما "يطرحه حازم- هنا- هو المحاولة المنهجية الوحيدة في التراث لإقامة تصور نقي

¹ أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، ص: 200، 2001.

* من هذه التفاصيل ما جاء في مفهوم الشعر لجابر عصفور، من الصفحة 295 إلى الصفحة 384، وما جاء في المنهاج نفسه من الصفحة 265 إلى الصفحة 270.

² جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 330.

للوزن الشعري، لا يفارق الإطار النظري العام لمفاهيم الشعر. ولقد وصل حازم إلى هذا المستوى بفضل حرصه على مفارقة المفاهيم اللغوية الجزئية عند العروضيين، والإفادة من الأصول النظرية الفنية التي طرحتها الفلسفه في كتبهم المختلفة¹.

وزبدة القول؛ أن مفاهيم الشعرية بين العلمين تحكمها الخصوصية الثقافية المتباينة زمنياً وجغرافياً أولاً، وتحكمها النظرية العقلية والفكريّة التي كانت وراء ظهور عميلاهما، وأما مسألة أثر مفاهيم الشعرية الأرسطية في مفاهيم الشعرية الحازمية، فليس هناك إجماع واضح لدى الدارسين للقضية، ومن ثمة فإن "عدداً من الأصداء الأرسطية المسموعة في كتاب المنهاج لا تؤكّد فكرة "التأغرق" التي سلم بها عدد من الدارسين للتفكير الشعري والنقدى عند العرب قديماً. فقد تتكون بعض المتصورات عند المنظرين على تباعد بينهم في الزمان والمكان وفي طبيعة الأشعار التي يتفاعلون معها ويعولون عليها في بناء التصور للظاهرة الواحدة وقد تتكون عندهم ما يمكن اعتباره ضرباً من الكليات التصورية على نحو ما يكون عليه الأمر في كليات المنطق والأخلاق والسياسة"².

كما يمكننا التنبيه إلى أن ضرورة فهم الشعرية الحازمية منوط بهم المصطلح الفلسفي في كتب الفلسفه والمصطلح البلاغي واللغوي عند البلاغيين واللغويين العرب، لاتصال مسائل الشعرية عنده حازم فلسفية وأخرى علمية بلاغية، هذا لأنّه يسعى لإقامة علم لشعر انطلاقاً من فهم الفلسفه المسلمين للشعرية أرسطو اليونانية من جهة، ومن آراء البلاغة والبلاغيين العرب في التشكيل الشعري والأدبي.

¹ المرجع السابق. ص: 332.

² أحمد الجوة، بحوث في الشعرية. ص: 173.

خاتمة

هذه الدراسة أوصلتنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها في الآتي:

أولاً- أن موضوع الشعرية ظل خصباً للنقد الأدبي، فهي تمثل قضية لها من خصوصية الامتداد التاريخي والحضور المعاصر، بالإضافة إلى أنها تتسم بالتدخل والتواصل مع العلوم الأدبية والفنية، ومن ثم تصبح وظيفتها توجيهه الناقد والشاعر -على حد سواء- إلى قوانين العمل الأدبي، وتوجيهه الرسام والموسيقي والنحّات -وغيرهم من أهل الفن- إلى شعريات خاصة بفنهم.

إذ لا يوجد مفهوم قار للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من كثرة التعريفات التي قدمت له، إلا أن الأكيد في هذه المسألة ارتباطها منذ أرسطو بالبحث عن أنموذج الإبداع الكامل والممكن، ثم مع بداية الثورة العلمية الأوروبية شهد المفهوم توجهاً علمياً أدبياً دقيقاً، وذلك بإرداقه بالعلم الذي يدرس الأدب، فأصبح موضوع هذا العلم هو الأدب (المقاربة المجردة والباطنية للأدب حسب عبارة تدوروف)، وكانت للتنظيرات التي قدمها ثلاثة من المنظرين الدور الكبير في إبراز الطبيعة المعرفية للمصطلح، وقد أبان جاكبسون عن مفهوم الوظيفة المهيمنة وعنصر الرسالة اللغوية وغيرها من المفاهيم، إسْطَاع جون كوهن أن يفرق بين الشعر والثراث انطلاقاً من مفهوم الانزياح، وقد أعطى تدوروف للمصطلح بعده آخر من خلال مفهوم الأدبية أو العلم الذي يدرس الأدب.

وظل التصور العام للمصطلح لدى الباحثين العرب المعاصرين رهين المفهوم الغربي، فما ي قوله أدونيس في "الشعرية العربية" لا يختلف عما يقوله كمال أبو ديب في "في الشعرية"، من حيث ارتباطهما بما يقوله المنظرون الغرب وبما يقررون، وأقصى ما نجد هو إبدال المصطلح الغربي بمقابل عربي، وهذا لا يعني انعدام المفهوم أو ما يقاربه في تراثنا القديم، على مر العصور الأدبية العربية، بل تميز النقد العربي القديم بالبراعة في التنظير لعلم الشعر.

ثانياً- إذا كان ميدان البحث في الشعرية ميداناً ممتداً إلى كثير من المعارف، فقد تطلب ذلك من الشعرية إقامة صلات منهجية ومعرفية مع غيرها من المعارف، وبخاصة اشتراك الشعرية مع اللسانيات في تناول المباحث اللغوية وتطبيق الإجراءات اللسانية في التحليل الأدبي، وبهذا

فقد كان حقل الأسلوبية والبلاغة الأقرب إلى الشعرية، كما كانت علاقتها قريبة من علوم الاتصال والسيمياء.

ثالثاً. إذا كانت هذه العلاقات الشعرية المعرفية هي علاقات حديثة، فإن محاولة تأصيل المفهوم ، تتطلب الإحاطة بمفهوم الشعرية عند الأب المؤسس- أرسطو-، ويبدو أن أرسطو قد للشعر التمثيلي اليوناني بأجناسه الثلاث (الtragيدي، والملمحي ، والكوميدي) في "فن الشعر" تعينا لم يسبق إليه أحد، وأبان الكتاب عن رؤية عميقة للشعر ولمهمة الشاعر، وقد استقصى الفيلسوف هذا التحليل المعمق من البيئة اليونانية والفن اليوناني ، فكان أرسطو في فن الشعر موزعا بين وضع قوانين الأجناس الثلاث، وبين وضع شعرية لجميع الفنون كالرسم والموسيقى والنحت.

ولعل مرد هذا التوزع هو السياق التفصيلي الذي أتى في ضوئه كتابه فن الشعر، فلا يمكن فهمه إلا في إطار محاوراته مع أستاذه أفلاطون، وفي إطار دفاعه عن الفن عموما وعن الشعر التراجيدي خصوصا، وفي الحقيقة أن أفلاطون كان يعتقد أن الفن والأدب هو صورة مشوهة للواقع، لقيامهما على المحاكاة، هذه الأخيرة التي اعتبرها تبعد الفنان عن الواقع بثلاث مرات عنه فالفن، ليس محاكاة فحسب بل هو محاكاة لمحاكاة، ومن هنا كان أرسطو حريضا على تقديم ما للمحاكاة من جانب إيجابي وما للشعر من حقيقة، فقارن عمل الرسام وغيره من أهل الفن بعمل الشاعر، ورأى أن الشعر ليس تشويها للواقع ولا تحريفا له بقدر ما هو تصوير حقيقي لما هو عليه.

وقد أوصلنا البحث إلى إبراز محاور كبرى تدور حولها شعرية المعلم الأول، وأبرز هذه المحاور وأكثرها حضورا مفهوم المحاكاة، فكان الشعر عند أرسطو محاكاة، والفارق بين الذي ينظم في الطبيعة وبين الشاعر ليس الوزن فقط بل المحاكاة، فذو النفوس النبيلة يحاكون الأفضل من الناس، وذو النفوس الدنيئة يحاكون الأرذل من الناس، كما جعل المحاكاة غريزة فيما بفضلها يتميز الإنسان عن سائر المخلوقات، فالمحاكاة والحكاية من عمل المؤلف، والتعرف والتحول والتطهير منوط بالمتلقي، والحكاية فهي تجسيد لهذه المحاكاة بالأحداث والحبكة، في حين أن التعرف والتحول هو مسار هذه الحكاية ما بين الشخصيات

والأحداث المتغيرة فيها، على أن التطهير هو همزة وصل بين التأليف والتأثير، وبين مدى إحكام الصنعة في العمل ومدى تطهيره للمتنقي.

رابعاً. إن للأجناس الأدبية حضوراً مميزاً في شعرية أرسطو، إذ يشكل الجنس الأدبي فيها النموذج والمثال الذي ألهم الدارسين منذ القدم، وقد ظل النظام الإجناسي الذي صاغه الفيلسوف الإغريقي نظاماً حيوياً، صالح لكثير من الأزمان والأداب، فوضع للشعر الملحمي ما يناسبه من لغة وزن وشخصيات ومحاكاة، وأعلى من النص التراجيدي وشاعرها هوميروس لما فيه من وظيفة تطهيرية للمشاهد.

إن النص التراجيدي كما يتصوره أرسطو نص نموذجي بالنسبة للنماذج الشعرية، وبناءً على هذا التصور اعتقد الكثير أن كتاب فن الشعر هو كتاب في التراجيديا وليس في كل أجناس الأدب، وهو نص ذو وظيفة أخلاقية تطهيرية بامتياز، فالشخصيات والبطل التراجيدي هما سبب ما سيؤول إليه المتنقي بعد عرض التراجيديا، وبالتالي فالتراجيديا محاكاة بأشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية.

خامساً. يطالعنا القرطاجي في منهاج البلاغة وسراج الأدباء، عن كشف مميز للشعرية العربية، تعريها كثيراً من مظاهر التأثر بشعرية الآخر، ولكنها سرعان ما تتضح للمدقق فيها أنها محاولة أصيلة جادة وفريدة في تراث ضخم، يشتمل موافق بلاغية وفلسفية وعروضية وشعرية كان لها الأثر البالغ في صياغة تلك الشعرية التي مازال صداها حديثاً وإن تقادمت زمنياً.

حيث كان مشروع حازم بحق مشروعه هادفاً، أساسه ما أضحت عليه وضع الشعر ومكانه في الحضارة العربية، فقد لاحظ حازم أن هناك من خلط بين الشعر والنظم، فتكلم فيه دون أن يكون له علم بقوانين صناعته، وضياع التمييز بين الشاعر الجيد وغيره من الشعراء، كيف لا والشاعر كان يتنزل في القوم منزلة العالم أو النبي، فانطلق محاولاً أن يضع علم للشعر مستفيضاً مما قاله الشيخ الرئيس ابن سينا وبباقي الفلسفة المسلمين، مستعيناً بتجربته الشخصية وهو الشاعر الأندلسي، واقفاً على ما في البلاغة من قوانين لا تcum الطبع، بقدر ما تساعده على تنمية الملكة الشعرية، فكان من الصعب تمييز ما في منهاجه من البلاغة

والمنطق والشعرية وعلوم اللسان، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل على قدرة صاحبه في الإلمام بمختلف هذه العلوم.

سادسا- لقد راجع حازم كثيرا من المفاهيم التي سادت زمانه، أولها مفهوم الشعر، فالشعرية عند القرطاجي ليس نظم أي لفظ كيف اتفق دون أي قانون أو رسم، إنما للشعرية عند القرطاجي مبادئ وأطر تصنع فراداة القصيدة، وحضرت مسألة الصدق والكذب في المنهاج على اهتمام القرطاجي، لمقاطع التخييل مع الصدق والكذب، واعتبار الشعر كلاما مخيلا لا يراد به الصدق أو الكذب، وتقديم المحاكاة والتخييل كمفاهيم في تعريف الشعر لا يلغى مطلقا أصول الشعر المتعلقة بالوزن والتفقيبة، فالشعر كلام مخيل مختص في لسان العرب بزيادة الوزن والتفقيبة.

وحين أنكر القرطاجي على المغالطين في دعوى النظم جهلهم بقوانين الصناعة الشعرية، قدم لنا من القوانين ما تتم به الصنعة، وأول هذه القوانين المحاكاة، فحيثما كانت المحاكاة كانت الشعرية، وكلما جادت المحاكاة جادت النص الشعري، والمحاكاة هي التي تضفي الصفات على الأشياء فتصير القبيح جميلا أو مقبولا، ولأنه أولى أهمية معتبرة للمحاكاةرأينا كيف أكثر من تقسيماتها وتفرعياته، حتى أحالها عملية حسابية منطقية بحثة، وثاني هذه القوانين التخيل والتخييل، فكان قانون التخييل مرتبطة أساسا بالمتلقي، أما التخيل فهو مرتبط بالمبدع أكثر من بقية عناصر النص الأدبي، وثالثها هو الإغراب والتعجب فيجيء التعجب في القول المخيل من جهة المحاكاة و التخييل، ومن جهة المحكيات بالأشياء المستغربة والمستطرفة، وإذا جاء التعجب من الجهتين المذكورتين فإن التعجب فيها يصل إلى غايتها القصوى بالتحريك الشديد للنفوس.

وأما العروض فقد كان له نصيب من مراجعات القرطاجي، فقد ربط بين الأوزان والأغراض، وبين البحور وما يليق بها، وهنا اعتبر حازم عدد البحور أربعة عشر بحرا وليس ستة عشر كما قال به العروضيون، وهذه المعرفة المعمقة بالعروض مكتنـه من إقامة علاقات متعددة بين الوزن وشاعرية الشعراء، وبين الوزن والباعث على تأليف الشعر وبين الوزن والزمن والمكان وغيرها، وبالتالي فإن فقد توخي حازم بمشروعه هذا الكمال والشمول والسعـة.

سابعاً- لقد وجدنا نقاط كثيرة يشتراك فيها أرسطو وحازم على تباعد الزمن بينهما، حيث أن الفيلسوف سعى إلى الدفاع عن دور المحاكاة في الفنون، وتحديداً في الشعر اليوناني، أما القرطاجي فقد ورث عن الفلسفه المسلمين وعن البلاغيين العرب مقدمات عظيمة من شأنها المساهمة في التأسيس لعلم للشعر؛ وهي التي هيأت له وضعية انطلاق، وشفينا في هذا الحالات الكثيرة على شيخه ابن سينا.

ثامنا وأخيراً- إن مسألة التأثر بين الرجلين ليست محل إجماع بين الدارسين، ولعل الذي كون شعرية حازم هو الميراث الفلسفى والبلاغي العربي أولاً ثم خصائص الشعر العربي وببلغته ثانياً، وهذا لا يعني انعدام الاستفادة مطلقاً مما قاله المعلم الأول.

الفهرس

أهم المصطلحات الواردة في البحث

Littérarité	الأدبية
Stylistique	أسلوبية
L' écart	إنزياح(المجاوزة)
Contact	إتصال
L'expressivité	إنشائية
Mètre et Rythme	الإيقاع والوزن
Interprétation	التأويل
Tragédie	الtragédia
Connaissance et Transformation	التعرف والتحول
Comparaison	التشابه
Catharsis	التطهير
Contradiction	التضاد
équivalence	التماثل
Genus	الجنس
Conte	الحكاية
Discours	الخطاب
Message	الرسالة
Contexte	السياق
Sémiologie	السيمياء
romantisme	الشاعرية
Poétique	الشعرية
Code	الشفرة
Poésie dramatique	الشعر التمثيلي

Poésie lyrique	الشعر الغنائي
Canal	القناة
Parole	الكلام
Comédie	الكوميديا
Plaisir	اللذة
Langage	اللسان
Langue	اللغة
Culturalisme	المثقفة
mimesis	المحاكاة
Distinatateur	المرسل
Distinataire	المرسل إليه
Barème	المعيار
Épopée	الملحمة
l'axe de combinaison	محور التأليف
l'axe de sélection	محور الاختيار
Style comparé	المنهج المقارن
la cohérence	النسق
Species	النوع
Fonction expressive	الوظيفة التعبيرية
Fonction conative	الوظيفة الافهامية
Fonction référentielle	الوظيفة المرجعية
Fonction phatique	الوظيفة الانتابهية
Fonction Lexème	الوظيفة المعجمية

قائمة المصادر والمراجع

أولاً-المصادر

- أرسسطو طاليس:

* فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت (د. ت).

* كتاب أرسسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثه ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967 م.

- أفلاطون، الجمهورية، دراسة وترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1974 م.

- الجرجاني؛ عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تحقيق د محمد التجي ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1995 م.

- قدامة؛ بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق س أبونياكر ، لندن ، 1952 م.

- القرطاجني؛ أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط 2، 1981.

- المقربي؛ أحمد بن محمد التلمساني ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1968 م.

ثانياً- المراجع

- أدونيس؛ علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985 م.

- إبراهيم؛ عبد العزيز ، شعرية الحداثة دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.

- بوحوش؛ رابح ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة عناية (د. ط ، د ت).

- بوخاتم؛ مولاي علي ، مصطلحات النقد العربي السيمياعوي الإشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.

- الجوة؛ أحمد ، بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، مطبعة التسفيه الفني، صفاقص تونس، 2004م.
- الجوزو؛ مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م.
- حمودة؛ عبد العزيز ، المرايا المقدمة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، جمادى الأولى 1422هـ، أغسطس 2001م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
- أبو ديب؛ كمال ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987.
- بن ذريل؛ عدنان ، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
- بن الشيخ؛ جمال الدين، ترجمة مبارك حنون محمد الولي محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996م.
- عباس؛ إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1971م.
- عثمان؛ أحمد، الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة، مايو 1984م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
- عصفور؛ جابر:
- * الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط3، 1992م.
 - * مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995م.
- الغذامي؛ عبد الله ، الخطيئة والتکفیر من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
- فضل؛ صلاح:
- * بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، أغسطس آب 1992م، الكويت.
 - * شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1990.

- الكبيسي؛ طراد، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- الكواز؛ محمد كريم ، البلاغة والنقد المصطلح النشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006م.
- مصلوح؛ سعد ، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1980م.
- مطلوب؛ أحمد، مناهج بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.
- مفتاح؛ محمد ، مشكاة المفاهيم النقد المعرفي والمثقفة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- موافي؛ عثمان ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والثرث في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، 2005م
- أبو موسى؛ محمد محمد ، تقرير منهاج البلاغة لحازم القرطاجني المتوفي 284هـ، مكتبة وهرة، القاهرة، ط1، 2006م.
- ناظم؛ حسن، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1994م.

ثالثا- المراجع المترجمة

- أوستن وارين، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور ، سلسلة عالم المعرفة، فبراير 1987م، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
- أوستن وارين وريني ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- تدوروف؛ ترفيطان ، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987م.
- شيفر؛ جان ماري ، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- فيتور؛ كارل وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1994م.

- كوين؛ جون ، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.
- ميرنشت؛ مولوين و ليتشن؛ كلود، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 1987م.
- ياكبسون؛ رومان ، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي مبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، 1988م.

رابعا- المعاجم والقواميس

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، (دب).

خامسا- المجالات والدوريات

- عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع1، 2، يوليوا/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر 1994م.

- مجلة الموقف الأدبي، العددان 414 و 415 شرين الأول 2005م، إتحاد الكتاب العرب، دمشق.

سادسا- المقالات المأخوذة من موقع الانترنت

- محمد الولي، ثلات لحظات في تاريخ الشعرية أرسسطو حازم وجاكبسون :
www.alimbaratur.com بتاريخ : 28 جوان 2006م.

- محمد القاسمي، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية:
www.fikrwanakd.aljabriabed.com بتاريخ : 28 جوان 2006م.

- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي:
http://membres. Lycos.fr بتاريخ : 28 جوان 2006م.

- تزفيطان تدروف الأجناس الأدبية مأخوذه من كتاب:

Tzvetan Todorov, osmald Ducrot, dictionnaire encyclopedique des sciences du langages, edition du seuil 1972, p : de193 a 201.

قام بترجمة النص المأخوذ من هذا الكتاب جواد الرامي في موقع:

Fikrwanakd. Aljabriabed. net بتاريخ: 30 جانفي 2008م

- جان ماري كلينكينبرغ: من الأسلوبية إلى الشعرية، تقديم وترجمة: فريدة الكتاني:
. www.fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ 30 جانفي 2008م.
- بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرمنيوطيقا، ترجمة: مصطفى النحال (ألقى الفيلسوف "بول ريكور" هذه الدراسة في شكل محاضرة سنة 1970، وذلك خلال تكرييم البروفسور شایم بيرلمان بمعهد الدراسات العليا ببلجيكا). من موقع: Fikrwanakd.aljabriabed.net بتاريخ 30 جانفي 2008م.

فهرس الموضوعات

أ- و	- شكر وإهداء
01	- مقدمة
	- مدخل (سؤال الشعرية)

الفصل الأول

*النسق الفلسفى الأرسطي بين نظرية الأدب وشعرية الفنون

24	- مدخل توصيفي عام لكتاب فن الشعر
25	- السياقات المعرفية لفن الشعر
37	- المحاور الكبرى لشعرية أرسطو:
37	أ/ المحاكاة
39	ب/ الحكاية
41	ج/ التعرف والتحول
43	د/ التطهير
45	- المسألة الأجناسية في شعرية أرسطو
52	- أبعاد الشعرية في النص التراجيدي

الفصل الثاني

*ضرورة العلم بالشعر عند حازم القرطاجني

61	- الشعرية والبلاغة المعضودة بالمنطق في منهاج البلاغة وسراج الأدباء
71	- حد الشعر ومفهومه
81	- قوانين الصناعة الشعرية
91	- مقتضيات شعرية الأوزان على شاعرية الشعراء

الفصل الثالث

*** المؤتلف والمختلف بين شعرية أرسطو وشعرية حازم**

99	- إشكاليات المقارنة.
112	- مفاهيم الشعرية بين المنظرين:
113	أ/ الشعرية والخطابية.
117	ب/ المحاكاة والتخييل.
124	ج/ الوزن والإيقاع وتشكيل شعرية الشعر.
128	- خاتمة

الفهرس

133	- ملحق بالمصطلحات
135	- قائمة المصادر والمراجع
140	- فهرس الموضوعات

لا تسعى هذه الدراسة إلى مساعدة التراث العربي بثقافة الغربي، بقدر ما تحاول أن تحاور الثقافتين الغربية والערבية بما يعتبر تراثي؛ فهي من قبيل قراءة التراث للتراث أي ما يسميه محمد عابد الجابري بـ"الترث" ، فهذه الدراسة في أساسها محاورة للتراث العربي واليوناني بحثا عن تأصيل مفهوم الشعرية أولا، ثم محاورة للتراث العربي ممثلا في حازم وكتابه منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، إثباتا للتميز العربي القديم في صياغة علم للشعر ثانيا، وأخيرا هي نظرة في مسألة الأثر الأجنبي (اليوناني تحديدا) في البلاغة والنقد العربين، ومحاولة الوقوف على فضاء التأثير والتأثر بين حازم وأرسسطو، وفق المنهج المقارن وبالضبط منهج المدرسة الفرنسية، من خلال مدونتي فن الشعر و منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، انطلاقا من أن كتاب فن الشعر لأرسسطو كتابا مؤسسا للشعرية، وكتاب حازم القرطاجني كتاب في البلاغة المعضودة بالأصول الفلسفية والمنطقية.

Cette étude ne cherche pas la responsabilité de la culture arabe du patrimoine de l'Ouest, en ce qui tentent de dialogue des cultures et de l'Ouest est le patrimoine arabe; lire comme patrimoine patrimoine, la soi-disant Mohammed Abid al-Jabiri, le "Altrrit" Cette étude essentiellement des entretiens avec le patrimoine arabe et en grec de recherche Le concept de la poésie arabe d'abord, puis parler à des représentants des pays arabes dans le patrimoine de l'entreprise et la Plate-forme Rhetoricians livre des écrivains et Siraj, la preuve de l'excellence dans la formulation de l'ancien arabe était au courant de la deuxième, et enfin, à examiner la question de l'impact de l'étranger (en particulier grec) dans les pays arabes rhétorique et la critique, et essayer de se tenir debout sur l'espace impact La vulnérabilité d'une entreprise et d'Aristote, d'après la méthode comparative et l'approche exacte l'école française, par l'intermédiaire de mon art de la poésie et la Plate-forme Rhetoricians Siraj et des écrivains, fondée sur l'art de la poésie d'Aristote livre fondateur de la poésie livre, un livre dans le livre Alqirtagni entreprise Almedodp rhétorique philosophique et logique des actifs.

