الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: DL/04/17

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة: الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

إشكالية المصطلح البلاغي عند حازم القرطاجني

-الرؤية والتأصيل-

من إعداد الطالب: شادي عبد الرشيد

تاريخ المناقشة: ...../...../.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1				رئيسا
2	محمد بن صالح	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3				ممتحنا
4				ممتحنا
5				ممتحنا
6				ممتحنا

السنة الجامعية: 2021-2022

مقـــــدمة

مقدمة:

يعد المصطلح من أهم المواضيع التي شغلت بال الباحثين في ميادين عدة في العلوم الإنسانية قديما وحديثا، فهو أكثر المفاهيم رواجا وتداولا في الدّرس البلاغي العربي منه والغربي.

ونظرا لأهميته في عملية التواصل، فقد اهتم به العرب قديما وبذلوا جهدا كبيرا في إرسائه.

إنّ المتفحص للتراث العربي، يجد فيه مختلف المصطلحات النقدية والبلاغية التي تحاول تأسيس منهج أو نظرية بلاغية ذات ملامح عربية خالصة.

وقد أدرك المفكرون العرب منذ القديم أهمية المصطلح، لكونه أداة من أدوات البحث العلمي ورمزا من رموز التقدم، وبذلك ظهرت المصطلحات البلاغية متأثرة بعوامل عديدة، منتهلة من مصدرين: أولهما: الموروث العلمي المتمثل في الثقافة العربية من النتاج الأدبي والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وثانيها: الوافد من ثقافات الأمم الأخرى بعد الفتح الإسلامي، أما حديثا فقد انكب الدّارسون على التراث العربي على تحليله وكشف غنى وضخامة موضوعاته، ذلك أنه يحوز قدرا كبيرا من النضج الفكري والوعي النقدي والبلاغي على السّواء، الأمر الذي يدفع إلى اكتشاف أغواره واستثمار ميدانه في ظل ما تقدمه البلاغة بشكلها الحديث من إجراءات هادفة تمكّنها من ولوج عالم المصطلح البلاغي بمزيد من التأمل والجهد، وانطلاقا من الحاجة الماسة أيضا إلى الاهتمام بالأصول الاصطلاحية البلاغية العربية التي تمكّن من معرفة فضائل وخبايا تراثنا العربي، فكان ذلك ممرا وطريقا للبحث في مصار المصطلح البلاغي العربي التي تحمل بين سطورها مختلف المعارف التي يجب على الباحث الوقوف عندها، والنظر إليها بعين ثاقبة، تناسب موضوعات دراستها وتحليل قضاياها.

وإذا كان الأدباء والباحثون قادرين على أخذ مصطلحاتهم من القديم بهدف إنعاشها وإعادة الحياة إليها، والتي تهدف إلى إحياء المصطلحات التراثية التي لا نجدها في متناول

البلاغيين المحدثين إلا قليلا، وذلك بدافع الحاجة الماسة إلى إرساء علم المصطلح العربي من خلال البحث في التراث الاصطلاحي العربي.

كما أن الحاجة إلى وضع علم مصطلح عربي بلاغي من خلال البحث والتنقيب في تراثنا العربي، هي الدّافع إلى التناول الموضوعي تعبيرا عن القضايا الاصطلاحية الهامة من جهة، والاهتمام به بصفة حديثة من جهة ثانية.

وهذا ما يطرح الإشكالية التالية:

من أين استمد حازم القرطاجني منظومته الاصطلاحية البلاغية؟ هل هي وليدة البيئة العربية؟ أم هي حصيلة تزاوج فيه الثقافات العربية واليونانية؟ ما هي أهم الإضافات والتعديلات التي أحدثها حازم على المصطلحات البلاغية التي تناولها؟

ما هي حدود المصطلح البلاغي في التراث العربي؟ وما هي أصوله وامتداداته بالنظر إلى طبيعة شكله عند البلاغيين العرب عموما وعند حازم القرطاجني بصفة خاصة؟

وإذا سلمنا بحقيقة أن المصطلح البلاغي في التراث العربي مختلف عن القضايا الاصطلاحية الأخرى النقدية والفلسفية، فما هي أهم خصائصه؟

ومع الاعتداد بالتنوع الاصطلاحي المفاهيمي عند حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، فما هي أهم المصطلحات البلاغية عنده سواء الموروثة من التراث أو التي أحدثها في نظامه الخاص؟

وعليه فقد اخترت في دراستي هذه أن يكون موضوع بحثي يتعلق بقضية المصطلح عند حازم القرطاجني، لاهتمامه بقضية الاصطلاح والمصطلح البلاغي فيه بصفة خاصة، ذلك أننا وجدنا أن هناك فصولا كثيرة في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" زاخرة به.

ويعد حازم القرطاجني صاحب كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أحد أعمدة التراث العربي، حيث استمد مادته المعرفية والأدبية من شتى أصناف العلوم التي عرفها واشتغل بها، فأثرى بإضافاته النوعية والمعرفية في ميدان النقد والبلاغة العربيين المكتبة العربية، وشغل حيزا كبيرا من اهتمام الباحثين والدارسين قديما وحديثا.

ويظهر ذلك جليا من كثرة وتنوع المصطلحات التي وظفها حازم القرطاجني من مصطلحات فلسفية ونقدية، ومصطلحات بلاغية وأسلوبية وأخرى عروضية.

إن وضع المصطلح وابتكاره ليس بالأمر الهيّن، لكونه يتطلب مفاهيم واضحة ودقيقة، لذا نجد حازم القرطاجني قد بذل جهدا كبيرا في وضع المصطلح البلاغي معتمدا على تجربته الشّعرية وثقافته الموسوعية المتنوّعة بين النّحو والعروض والنقد والبلاغة من جهة، واستفادته من التراثين العربي واليوناني من جهة أخرى، الأمر الذي أهله لأن يحتل موقعا متميزا في تراثنا النقدي والبلاغي.

لذلك سأحاول في هذا البحث تسليط الضوء على أهم المصطلحات البلاغية عند حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" والتي تجمع في ثناياها بين الموروث والمبتكر في التراث العربي.

استلزمت دراستي هذه إلى تقسيمها كما يلي:

مقدمة سلطت فيها الضوء على بيان المرجعية المعرفية والإطار المفاهيمي للمصطلح بصفة عامة والبلاغي العربي عند حازم القرطاجني بصفة خاصّة.

الفصل الأول بعنوان: "حازم القرطاجني (عصره وحياته)، حيث تناولنا فيه عصر حازم القرطاجني ممثلا في الحالة السياسية والثقافية التي شهدها عصر حازم القرطاجني، كما تطرقنا فيه إلى حياة حازم القرطاجني وأهم آثاره الأدبية والبلاغية والنقدية.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان: "المصطلح البلاغي حتى عصر حازم القرطاجني"، تعرضنا فيه لماهية المصطلح البلاغي وتطوره عند العرب قديما وحديثا، إضافة إلى بيان المنظومة المصطلحية عند حازم القرطاجني، وتحديد الإطار العام لطبيعة استعماله المصطلح وضروبه، أما الجزء الأخير من هذا الفصل فقد تناولنا فيه مصادر المصطلح وأصوله عند حازم القرطاجني، بالنظر إلى تنوعها وتعددها بين الأصول الأجنبية (الأرسطية) والتراثية العربية.

في حين جاء الفصل الثالث بعنوان: "المصطلحات البلاغية عند حازم القرطاجني"، حيث تناولنا فيه مجموعة المصطلحات البلاغية التي اختص بها حازم القرطاجني فكره البلاغي (الاستعارة، التشبيه، المطابقة، المقابلة، التقسيم، التفسير، التفريع، التسويم والتحجيل، الالتفات، الاستهلال والتخلص، المحاكاة والتخييل، التناسب بين الأوزان والأغراض، الطبع، الأسلوب، النظم، المذهب، التعجيب).

أما الفصل الرابع منه والأخير فقد جاء بعنوان: "قضايا المصطلح البلاغي وإشكاليته عند حازم القرطاجني"، حيث خصص لدراسة تأصيل المصطلح وأصوله البلاغية وأدواته في مناهج العلوم المختلفة، وأهم منازعه المنطقية في البناء والتحليل، في حين تناولنا في الجزء الأخير من هذا الفصل أهم إشكاليات المصطلح البلاغي وقضاياه عند حازم القرطاجني، خاصة ما تعلق منها بالرؤية الجديدة للتصوير الشعري من خلال المحاكاة، والطريقة المستحدثة لدراسته النظم والتناسب الشعري، وكذا التجديد الذي خصه حازم القرطاجني لميزان النظريات الحديثة، وامتد تجديده إلى الجانب البلاغي والعروضي فيما يتعلق بإشكالية الوزن والغرض، ورؤيته الجديدة في هذا الجانب.

ومن بين الأسباب التي دفعتنا إلى تناول هذا البحث، هناك دوافع موضوعية يمكن حصرها في النقاط الآتية:

- الوقوف على حدود المصطلح البلاغي عند حازم القرطاجني، وكشف التباين الواضح لكثير من المصطلحات المستخدمة عنده.
- العمل على تحديد طبيعة إشكاليات المصطلح البلاغي مع التمثيل لها بآرائه وآراء القدامى والمحدثين، ومدى تعاطيه مع المصطلحات البلاغية.

وانطلاقا من التسليم أن طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج الواجب اتباعه، وللإحاطة بأهم جوانبه، فقد كان لزاما علينا نهج المنهج الوصفي التحليلي لدراسة هذا البحث، لكونه لا يقتصر على رصد المادة البلاغية، بل تتبع المصطلح البلاغي واستخراجه ومناقشته وتقصي شواهده وتحليلها ونقدها في سياق الموروث البلاغي العربي، والتعريف

بهذه المصطلحات لدى البلاغيين العرب والوقوف عند جمالياتها وقيمتها الفنية والبلاغية وأهم الإشكالات عند واحد من أهم أعلامها ممثلا في حازم القرطاجني، وهو ما يمثل الجانب الأهم من هذا البحث.

كما ختمت بحثنا هذا بخاتمة ضمنتها جملة من النتائج المحققة في دراستنا، محاولين المساهمة في إضاءة جانب من جوانب تراثنا العربي الثّري.

أما عن أهم المصادر والمراجع التي اعتمدتها في بحثنا هذا، فنجد على رأسها:

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق.
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي.
- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني لفاطمة عبد الله الوهيبي.
- ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني لمحمد الحافظ الروسي.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب لإحسان عباس.
- في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة لطرّاد الكبيسي.

كما لا يخلو أي بحث من صعوبات، فقد واجهتنا حال إعداد هذا البحث مجموعة من الصعوبات، أهمها:

- قلة الدراسات والمؤلفات التي تعنى بقضايا المصطلح وإشكالياته في النقد والبلاغة العربية، ولطبيعة البحث وتشعبه من جهة أخرى.
- عدم كفاية الوقت، الأمر الذي حال دون تقديم البحث حقه وقدره من الاهتمام.

إلا أنني استصغرت تلك الصعاب لقيمة وأهمية البحث في الفكر البلاغي عند حازم القرطاجني.

الفصل الأول

حازم القرطاجني (عصره وحياته)

I-عصر حازم القرطاجني

II-حياة حازم القرطاجني

III-أهم آثاره

I-عصر حازم القرطاجني:

1-الوضع السياسي والثقافي بالأندلس في أوائل القرن السابع حتى القرن الثالث عشر هجري:

لقد كان لسنة 609هـ/1212م، أثر بالغ في تاريخ الأندلس، به تحول الوضع تحولا كاملا في جنوبي الجزرية الإيبيرية[1]، فعاد ما كان بين النصارى من تخاذل وانقسام وتماسك والتآم وسارعت جميع عناصرهم تضاعف حركة القتال، ومطاردة المسلمين، ابتغاء استرجاع السيادة الكاملة في إسبانيا[2]، وهكذا تحالف ملوك قسطلة وليون وأراغون ونافارو والبرتغال، وعادت الإمارات الثلاث القديمة دولا قوية، فاكتسح ملك البرتغال أراضي المسلمين الواقعة جنوب بلاده، وشرع ملك قسطلة فردناند الثالث وملك أراغون فايمي في فتنة المسلمين شرقي الأندلس[3]، كما نظما حركة الزحف على ما بقي بأيدي ملوك الطوائف من إمارات إسلامية جنوبي الجزيرة.[4]

أما بنو عبد المؤمن من الموحدين فإنهم تأكدوا، بعد خيبة واقعة العقاب سنة 609هـ/1212م، من ذهاب سلطانهم في الأندلس والمغرب جميعا وتخاذل أشياخ الموحدين في إدارة شؤون السلطنة، فلم يزد ذلك إلا فسادا وبلبلة، وظهرت في تلك الآونة فتن كثيرة هنا وهناك كانت سببا في انقسام البلاد[5]، وخرج أبو عبد الله محمد بن هود عن الموحدين سنة 625هـ/1229م، فزاد ذلك السلطنة إرهاقا ونكالا، واجتاحت ثورته مرسية، وقد سانده في ذلك العباسيون ولقب بالمتوكل، وفي ثلاث سنوات استطاع أن يمد نفوذه على جيان وقرطبة وباجة وغرناطة، وحاول بمفرده أن يقف في وجه الزاحف النصراني فردناند الثالث، ولم يلق

---

[1] – راجع عدنان عبد الله، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مجلد 2، 67، القاهرة، 1958، جوليان شارل آندري، تاريخ شمال إفريقيا من الفتح العربي إلى سنة 1880، مجلد1، باريس، 1952، 12 س3-7، تراس هنري، تاريخ المغرب الأقصى منذ العصور القديمة إلى انتصاب الحماية الفرنسية، مجلد 1، الدار البيضاء، المغرب، ص 340-342.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

[3] – المرجع نفسه، ص 80-81.

[4] – المرجع نفسه، ص81.

[5] – المرجع نفسه، ص 81.

ابن هود في المهمة التي اضطلع بها أية مساندة من ملوك وأمراء المسلمين بالجزيرة، فلقد عارضه خصمه ابن الأحمر[1] ملك غرناطة، وتبعت ذلك فتنة وحرب داخلية انتهزها الملك فردناند الثالث فرصة للاستيلاء على كثير من القواعد والمدن، وخاصة على قرطبة سنة 366هـ/1236م.[2]

هذا وقد أصابت حرب الاسترداد القومية في الصحيح الحياة الفكرية والثقافية بالأندلس ركودا غير مسبوق في النشاط الأدبي وعرضة لنقل العلوم والمعارف، كما هجر العلماء منها، وكان لسقوط قرطبة بالخصوص من النتائج ما حمل كثيرا من أسر العلم والأدب على الهجرة، فمنهم من اضطر إلى مهاجرة مسقط رأسه الأندلس بدون رجعة، وقد أقاموا بعد مفارقتهم إما بالمغرب (مراكش) أو بإفريقيا، وإما بالمشرق (سوريا) أو بمصر أو الحجاز، وهذا بدون شك عامل من عوامل انقراض الحياة الفكرية الإسلامية هناك، وهو مصير لم يحدث فجأة، بل تدريجيا، فقد لوحظ أن نشاطا نسبيا، بقي عشرات السنين ملموسا في مراكز كثيرة بجنوبي الجزيرة، وكان العلماء يجتمعون هناك جادين في درس كثير من العلوم والفنون، وعاملين على بعث الحياة الفكرية والثقافية بتلك المراكز، ومن بين المدن التي لا يمكن إغفالها في تلك الفترة: قرطبة وشريش ومالقة وغرناطة وبلنسية ومرسية وإشبيليا.

وبالرغم من المكانة المرموقة التي ميزت أشهر العلماء بإشبيليا، فإن منزلتهم لم تبلغ ما وصل إليه رجل العربية وإمام النحاة في ذلك العصر أبو علي الشلوبين (ت645هـ/1247م)، فقد هرع إليه لتبحره في العلوم وتمكنه منها[3] وغرف من مختلف العلوم طلبة كثيرون من أطراف الأندلس ومن المغرب، ومما تقدم يتضح أن المراكز العلمية التي

---

[1] – راجع ناصري، كتاب الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى، نشر جعفر ومحمد الناصري، المجلد 2، الدار البيضاء، 1954، ص 2111، س 3، وعنان، مرجع سابق، ص 37.

[2] – راجع عنان، مرجع سابق، ص 28، وناصري، المرجع نفسه، مجلد2، 122 س4.

[3] – هو أبو علي بن سعيد بن محمد بن عمر الإشبيلي، ويعرف بالشلوبين، راجع السيوطي، بغية الوعاة في أخبار النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاءه، ط1، د.ب، 1965، ص 364.

سبقت الإشارة إليها متفاوتة الأهمية في تلك الفترة، ومن أجل ذلك كان أعلاها درجة وأبعدها شهرة ومكانة ملتقى للطلاب والعلماء والشيوخ.

2-المغرب الأقصى في العهد الموحدي بين سنة (633-638هـ/1236-1242م):

يبدو أن حازم لم يحسن الاختيار حين قصد إلى مراكش متخذا منها دار إقامة، فقد كانت الحياة بها مضطربة أي اضطراب، وهي لا تفضل بأي وجه الأندلس، لما كان ينتابها من حوادث وفتن، هي مدعاة في كل يوم للفوضى وألوان الفزع، فالسلطان الموحدي أخذ في الأفول، سائرة أركانه إلى الانهيار، والخليفة الشاب الرشيد، الذي لم يتجاوز سنة (633هـ/1236م) السابعة عشرة من عمره، لم يكن ليجد في عهده استقرارا ولا أمنا، وبالرغم ما بذل يوم توليه من جهود لتدارك الوضع، وهو أن أمن أهل مراكش عند دخولها وشمل عفوه كثيرا من الموحدين وأعاد ما أزاله المأمون والده من رسوم المهدي ابن تومرت وسنته، سنة (632هـ/1234م) في بدء ولايته[1]، فإن خصمه المعاند يحي بن ناصر ومن يظاهره من أهل الفتنة[2]، لم يكفوا عن مشاغبته ومقاومته، ونشأ عن ذلك فتن داخلية تمكن بسببها أعداء الرشيد من الاستيلاء على مراكش قاعدة الخلافة الموحدية، ولم يستطع الأمير قمع الفتنة ولا الرجوع إلى عاصمته وتطهيرها من خصومه وأتباعهم إلا سنة (633هـ/1236م)[3]، وتفرق إثر ذلك أعداؤه، ولم يكن هذا المال ليدل على انفراج الأزمة أو استقامة الأمر للموحدين، فإن عناصر بربرية، توافدت على المغرب الأقصى، تكتسح أطرافه، وهو ما عجل سقوط الدولة الموحدية وقيام الدولة الجديدة المرينية مكانها.[4]

وقد أعانت على هذا أحداث كثيرة، عرض لها الأستاذ شارل أندري جوليان، بالشرح حين قال: «لقد كان لتفكك السلطنة، بسبب الهزائم في الأندلس ما أعان على حدوث بلابل

---

[1] – راجع النصري، مرجع سابق، ص 217.

[2] – المرجع نفسه، ص 217-218.

[3] – المرجع نفسه، نف ص، تراس، مرجع سابق، 356، س 2-4.

[4] – راجع برنشفيق روبارت، شرق بلاد البربر في العهد الحفصي، مجلدان، ج 1، باريس، 1940-1947، ص 23.

وانتفاضات داخل المغرب، فأمير تلمسان يغمراسن أعلن استقلالته مؤسسا بهذه الصورة سنة 1235-1236م مملكة مستقلة هي مملكة بني عبد الوادي، وبإفريقيا انفصل الموالي الحفصي عن دولة الخلافة الموحدية معلنا بذلك استقلاله»[1]، وقد ظهرت من سنة 628هـ/1230م مناوأته للمأمون ولابنه من بعد الرشيد، فقد زحف على قسنطينة وبجاية وأخضعهما لطاعته، وقد استطاع أبو زكريا الأول أن يجمع تحت سلطانه بلاد إفريقية وأطرافها، مما عرف بعد ذلك بالبلاد الحفصية، وهو عبارة عنم المناطق والجهات الممتدة فيما بين بلاد القبائل الكبرى، وقد أضاف إلى ذلك عاصمة الجزائر، وخضعت لها من القبائل بنو منديل وبنو توجين، وهكذا أصبح أكثر من نصف البلاد البربرية خاضعا لرقابته أو تحت رئاسته المباشرة[2]، مما جعل الدولة في عهد المأمون وابنه الرشيد، وبالخصوص فيما بين سنة 633هـ/1236م، وسنة 638هـ/1242م، تمر بأيام عصيبة.

هذا والجدير بالملاحظة أن الوضع السياسي القائم بالمغرب، لم يكن ليحول في الواقع دون النشاط الثقافي والعلمي به، ذلك لأن الرشيد كان يولي هذا الجانب من الحياة في دولته عناية خاصة، وكان كثيرا ما يتردد على فاس عاصمة الفكر الإسلامي ببلاده ليغدق على العلماء والأشراف من عطاياه.[3]

وفي هذا الوسط الثقافي ظهر حازم حريصا على إرضاء ميوله، لذلك نجده على اتصال دائم بالنخبة من المهاجرين الأندلسيين إلى المغرب، يشارك مشاركة هامة في الحياة الأدبية بمراكش، أين كان يطمح إلى التفوق بشعره، وعلاوة على السهرات والنوادي الأدبية التي كان يغشاها تلقيه ملازما لبلاط الرشيد منشدا إياه بديع مدائحه.[4]

---

[1] – راجع جوليان شارل أندري، تاريخ إفريقيا من الفتح العربي إلى سنة 180. مجلد 1، باريس، 1952، ص 120.

[2] – راجع برنشفيق، مرجع سابق، ج1، ص 22.

[3] – راجع الناصري، مرجع سابق، ص-10-12.

[4] – راجع المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ضبطه وحققه وعلق عليه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ج3، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، القاهرة، 1361هـ/1942م، س 13، ص 173.

3-الحياة السياسية بإفريقيا في عهد أبي زكريا الأول وابنه المستنصر:

لم تعد الدولة الحفصية، بضع سنين عقب انفصالها عن الموحدين الذي تم تقريبا في حدود سنة 628هـ/1230م، تريد فقط صيانة استقلالها وسيادتها، بل بوثوقها من مكانتها في المغرب، أصبحت تفكر في مد نفوذا على وراء بلاد إفريقية.[1]

ولذلك عند موت الرشيد وتولي أخيه السعيد مكانه، خرج أبو زكريا يريد المغرب، وقد استولى على تلمسان، وأخضع له كامل غربي بلاد الجزائر[2]، وقد كان أمله بعث الدولة الموحدية بإفريقيا، حين أخذ نجمها في الأفول ببلاد المغرب الأقصى[3]، وأما انتصاراته الباهرة أعلنت مدن كثيرة من الأندلس والمغرب بيعتها لأبي زكريا، ونادت به أميرا عليها، فدخلت في طاعته إشبيليا وشريش وطريق[4]، وغلبت الدعوة الحفضية في شمالي المغرب، وكان لها رواج عظيم بالقصر الكبير وسبتة[5]، وقد قضى هذا الأمر على الدولتين النصرية والمرينية فيما يعد بالاعتراف بسيادة الأمير الحفصي على شمالي بلاد المغرب الأقصى[6]، وبهذه الصورة أصبح أبو زكريا أقوى الأمراء نفوذا وسلطان في شمالي إفريقيا، ولما توفي بعنابة في (647هـ/1249م) ولى مكانته ابنه أبو عبد الله محمد والملقب بالمستنصر.[7]

وقد ظهرت أول ولاية أبي زكريا بتونس عاصمة الحفصيين الناشئة، وثلة من رجال الفكر والأدب بهذه المدينة، وقد وفدت إلى تونس نخبة من العلماء والأدباء الأندلسيين الذين شاركوا بقسط وافر في بناء الحياة الثقافية بإفريقيا[8]، وإليهم وإلى علماء تونس في صدر الدولة

---

[1] – راجع برنشفيق، مرجع سابق، ج1، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص 32.

[4] – المرجع نفسه، ص 33-34.

[5] – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[6] – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[7] – المرجع نفسه، ص 39.

[8] – توجد برحلة ابن رشيد، ترجمات كثيرة لعدد من الرجال الواردين من مدن الأندلس على تونس، راجع ابن رشيد، ملء العيبة بما جمع بطول الغيبة في الوجهة الوجيهة إلى الحرمين مكة وطيبة، المخطوط السادس، الإسكوريال، 1737، ص 173-737.

الحفصية يعود فضل نشر العلوم الدينية واللغوية والأدبية، ومما امتاز به المهاجرون الأندلسيون في تلك الفترة تلقينهم الطلاب مناهج الدرس وفنون الأدب من ترسل وشعر على نحو ما كان عليه جميع ذلك في البلاد الأندلسية، وهكذا تخرج على هؤلاء وأولئك عدد كبير من العلماء والشعراء التونسيين.

وفي هذا المحيط الثقافي كان استقرار حازم، وفيه بذل الجهود من أجل تكوين نخبة ممتازة من العلماء والأدباء، وقد كان لذلك كبير الأثر في نشر المناهج الأندلسية، حيث نجد أن المهاجرين لم يفتؤوا في بلاد المغرب عامتها يذكون الحياة الفكرية ويبعثون النشاط العلمي والأدبي بها على الأخذ بمذاهبهم واستملاح أذواقهم.

وفتن هذا المتعصبين، وغاض الحساد من رؤساء وعلية رجال الدول الحفصية، ولما حرض عليه هؤلاء من حماية مراكزهم الاجتماعية، ولما هالهم من المزاحمة الثقافية والسياسية أخذوا يمكرون ويحوكون الدسائس حول المهاجرين الأندلسيين، وقد صوروا المكائد التي لفقت والطرق التي اتبعها أغلبهم.[1]

وكان ذلك تخويفا وتحذيرا لكثير من المهاجرين، لكنه لم يمنع حازما، بالرغم مما حكاه عنه ابن الخطيب[2]، من الحيطة للأمر وبذل الجهد لاحتلال المكانة المرموقة في بلاط المستنصر، وذلك بفضل سلوكه وحسن سيرته، وقدر الأمير مواهبه، وجعله موضع ثقته، فأدخله ديوان الإنشاء[3]، هكذا كانت حياة حازم حافلة بالأدب والعلم، زاخرة بالنشاط الفكري في كل مكان حل به من بلاط الأندلس والمغرب وإفريقيا، لكونه مثّل العمدة والمرجع في العل بتونس لوحده، وقد عمر حازم، وكانت له علاقة مع بعض الأمراء الحفصيين بعد المستنصر، منهم أبو يحي الواثق.[4]

---

[1] – راجع المقري، الأزهار، ج3، ص 206.

[2] – راجع ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، نشر عنان، مجلد 1، القاهرة، د.ت، ص 208.

[3] – راجع ابن رشيد، مرجع سابق، س 3 وما بعدها.

[4] – راجع المقري، مرجع سابق، ص 173.

II-حياة حازم القرطاجني:

1-مولده وحياته:

هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن الأنصاري القرطاجني على أكثر الروايات، وهناك من يختصر اسمه كأبي حيان الذي يقول عنه: «وهو أبو الحسن بن محمد بن حازم الأندلسي الأنصاري، ويقول معاصره "ابن سعيد: أنه أبو الحسن بن حازم، ويلقبه "ابن الشماع" بالمرسي القرناطي، ويتبعه في كل "مخلوف الزركشي"، وهو الحسن حازم هنيء الدين عند "الصفدي" و"السيوطي"[1]، ومثل هذا الخلاف أوقع المقري في اللبس فقال بعد ذكر اسمه ونسبه كما عند السيوطي، قال بعض المؤرخين: «هو حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصاري»[2] فجعل والد الحسن حازما وجعله السيوطي محمدا، وينقل "مهدي علام" اسمه بالكامل عند مخطوط بدار الكتب المصرية هكذا: «وهو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن حازم الأنصاري القرطاجنبي المرسي».[3]

وتبعا للقبه القرطاجني، فمن المرجح أن حازم القرطاجني ولد في قرطاجنة، وهو ما يذكره أغلب المؤرخين لسيرته "وهي قرطاجنة" الأندلس، ولأن حازما ولد في إحداها وعاش في الأخرى مهاجرا، حرص الباحثون على أن ينصوا في تعريفهم لحازم وفي ذكر مكان مولده على أنه قرطاجنة الأندلس، في هذه المدينة الساحلية الجميلة سنة (608هـ/1211م)، ولد حازم في وسط تتوفر فيه كل أسباب الراحة والنعيم، وفي أسرة تتوفر فيها عناصر ودواعي العلم والثقافة، فوالده كما يدلنا حازم نفسه من سرقسطة شغل وظيفة قاض مرسية مدة تزيد على أربعين سنة، وكان ملما إلماما واسعا بالفقه، والثقافة، والدراسات الدينية، وعموما فقد اشتهرت أسرته بكثرة العلماء والأدباء، ولهذا كان من الطبيعي اقتفاء حازم أثر أبيه في دراسة العلوم والتفوق في ذلك.

---

[1] – حسن سند الكيلاني، حازم القرطاجني حياته وشعره، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986، ص 03.

[2] – السيوطي، مرجع سابق، ص 491.

[3] – حسن سند الكيلاني، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص 04.

عاش حازم في رحاب تلك الطبيعة الأندلسية الرائعة بما فيها من قلاقل سياسية لا تهدأ، واضطرابات لا تسكن متنقلا بين شواطئ قرطاجنة ومرسية، وفي قرطاجنة طلب العلم من العلماء الأجلاء، كما أن تربيته الدينية، ونشاته في ظل أسرة محافظة جعلته يتمسك بالأخلاق الفاضلة، وقد أخذ العلم عن مجموعة من العلماء أمثال "أبي علي الشلوبين" و"العروضي" وغيرهم، وفي سنة 632هـ توفي والده، وهو لم يتجاوز الرابعة والعشرين من العمر، وفي زمن كانت مرسية وقرطاجنة محاصرتين من طرف العدو، لما لهما من أهمية خاصة اكتسباها من وقوعهما على شاطئ البحر، مما جعلهما مركزين من مراكز الجهاد، غير أنهما سقطتا سنة (640هـ/1243م)، وعلى إثر هذه التحولات، وكغيره من الأدباء والعلماء، فقد اختار حازم القرطاجني الهجرة إلى أرض المغرب، وبالضبط إلى بلدة مراكش، حيث كان حاكمها "أبو محمد عبد الواحد" المقلب "بالرشيد" الذي تولى السلطة عام 630هـ وعمره لم يتجاوز أربعة عشرة سنة، وقد مات غريقا سنة 640هـ.

ورغم القلاقل والفتن التي كانت في عهده، فقد اختار شاعرنا بلاطه لأنه كان عامرا بالأدباء والشعراء ومنهم "نجم الدين الحسيني" و"ابن القطان" و"الغزاري" و"ابن غالب" وغيرهم[1]، ورغم اختلاف الرواة في خبر ذهابه إلى مراكش، إلا أن ما يقوي الخبر ما ذهب إليه صاحب أزهار الرياض بقوله: «وفي بعض المجاميع الأدبية من تأليف المرابط نزيل تونس أنه [القرطاجني] كان في حضرة مراكش أيام الرشيد»[2]، والمقري ذاته يقر في موضع آخر، يقول: «وله [القرطاجني] في الرشيد أمداح كثيرة أنشدها في الإشادة»[3]، ومثل هذا

[1] – الخفاء كما يورد في أخبارها عثمان الكعاك قرية من واد ألش، وقد أنشئت على مثال قرطاجنة بإفريقيا، وهي من أقد ثغور إسبانيا أنشأها هزدرويال القائد القرطاجني الشهير عام 243 قبل الميلاد، وهي مرفأ طبيعي للسفن، وقد ظلت تمتاز بقيمتها البحرية والتجارية أيام وجود المسلمين بها، كما كانت مركز من مراكز الجهاد والغزو البحري، وقد سقطت في أيدي النصار سنة 640هـ/1243م، وقد استولى عليها فرناند الثالث ملك قشتالة الملقب بالقديس، ولكن المسلمين استعادوها وبقيت في أيديهم إلى أن استردها النصار سنة 1276م، على يد خايمي الأول ملك أراجون. ابن هاشم، حاشية الأمير على مغني اللبيب، المقري، أزهار الرياض، ج3، ص 173، وإحسان عباس، الأدب في الأندلس والمغرب، مطبعة جامعة دمشق، 1403هـ، ص 218.

[2] – المرجع نفسه، ص 173.

[3] – المقري، مرجع سابق، ص 173.

الخبر يؤكد لدينا أيضا أن حازم لم يغادر الأندلس قبل سنة 632هـ، وهو تاريخ وفاة والده، ذلك أن فترة حكم الرشيد كانت بين (632-640هـ)، وبعدها انتقل إلى تونس، وهناك استعاد حازم عزه المفقود، وأقام بها حتى وفاه الأجل ليلة السبت الرابع والعشرون من رمضان سنة أربع وثمانين وستمائة (684هـ).[1]

2-هجرته إلى تونس:

بالرغم من حسن الوفادة والصلات الكثيرة التي كان يغدقها الرشيد على المهاجرين الأندلسيين، لم يرض الكثير منهم بالاستمرار على البقاء في مراكش، لما ينتاب المغرب الأقصى في تلك الظروف من اضطرابات سياسية عنيفة، وقد كانت الوجهة لرجال الفكر من هؤلاء المهاجرين الأندلسيين بجاية أو تونس، لما يرجونه بالإقامة في إحداهما من عيش آمن، يبعدهم عن غوائل الدهر وعواقب الفتن والأحداث، وقد كان فيمن اختار هذا التحول، وتقلب في بلاد المغرب من أقصاها إلى أقصاها، حتى بلغ محط أماله تونس، وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره، والمظنون أنه سافر وحده من مراكش إلى عاصمة الدولة الحفصية، ولعدم تقدم المصادر أي إفادة بشأن وضعه العائلي الخاص به، وإن كنا لا نستطيع تحديد الطريقة التي سلكها في سفره من مراكش إلى تونس، لكنه على الأرجح أنه توقف قليلا ببجاية، مثلما فعل عامة المهاجرين، وفي تونس يبدو أن حازم قد وصل إلى باب القصبة بلاط الأمير الحفصي، أين مثل بين يدي أبي زكريا الأول وأنشد فيه قصيدته الطويلة الصادية، التي أعلن فيها بيعته وطلب من الأمير حمياته واستصرخه مثل مواطنه ابن الآبار لإنقاذ الأندلس المغلوبة المنكوبة[2]، والمرجح أن رحلة حازم من مراكش إلى تونس كانت في السنة التي توفي فيها أبو زكريا وتحديدا قبل سنة 647هـ، وهذا بصفة تقريبيا ليس إلا، لكون أن الباحثون يقدرون توقيت هجرة حازم إلى تونس بين سنة (633-637هـ/1236-1239م) انطلاقا من تونس وقد اتصل بالسلطان الموحدي الرشيد أبي

[1] - المرجع نفسه، ص 584.

[2] - راشد ابن رشيد، مرجع سابق، مخط، 1735، و40 أ س 13-و: 42 أ س2.

محمد عبد الواحد بن المأمون، ولا بد من الإشارة هنا إلى الحركة الثقافية والعلمية التي لوحظت، رغم الاضطرابات والغموض التي كانت تهز المغرب آنذاك، وذلك أن الرشيد كان يولي هذا الجانب من الحياة في دولته عناية خاصة، حيث كان يغدق على العلماء المسلمين المقيمين بفاس أموالا كثيرة.

وقد كانت لحازم مكانة مرموقة في بلاط المستنصر، ولذلك نشهد استقرار حازم في هذا المحيط الثقافي المتميز، وفيه بذل الجهود من أجل تكوين نخبة ممتازة من العلماء والأدباء في تونس، وذلك بفضل سلوكه وحسن سيرته، وتقدير الأمير لمواهبه، وجعله موضع ثقة، لذلك حفلت حياة حازم بالأدب والعلم، وزخرت بالنشاط الفكري في كل مكان حل به حتى عد العمدة العلمية لعهده في تونس، فقد قال التجاني تلميذه: «كان أبو الحسن حامل راية الأندلسيين».[1]

وقد عمّر حازم طويلا، حتى وافته المنية ليلة السبت 24 رمضان سنة 684هـ الموافق لـ 23 نوفمبر 1285م[2] عن ست وسبعين سنة قضاها في البحث والدرس، ولم تذكر المصادر والدراسات أي تفصيل عن قبره أو مكان دفنه.

III-أهم آثاره:

1-الآثار الشعرية:

لم يصلنا عن القدماء ديوان كامل لحازم، لأن أشعاره جمعت مؤخرا من بطون كتب التراجم والرحلات، وكان رائد هذا العمل هو الأستاذ عثمان الكعاك[3]، الذي استطاع أن يخرج ما وصلت إليه طاقته تحت عنوان "ديوان حازم القرطاجني"، وصورة الديوان كما رتبها الكعاك، لم تكن الصورة المثلى، فقد جاءت به أخطاء كثيرة، ولم تراع فيها الأسبقية الزمنية للقصائد، فضلا عن أن بعض القصائد جاءت منقوصة، مع عدم الاهتمام بالترتيب السليم للأبيات داخل القصائد، والديوان لا يشتمل على القصيدة المقصورة، ونحن إن كنا لا نرى

[1] – راجع ابن رشيد، مخط، 1737، 40 أ س، 20.

[2] – راجع السيوطي، البغية، ص 214، والزركشي، التاريخ، 41 س 11، والمقري، النفح، ص 866.

[3] – ديونا حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، المكتبة الأندلسية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1964، ص 1964.

وجها لجعل القصيدة النحوية التي ختم بها الديوان من المثال الذي ينطبق على الشعر، فإننا لا نرى وجها يجعل القصيدة المقصورة بمنأى عن الديوان، وذلك لأنها الصورة المثلى التي نقلت إليها نموذجا حيا لما كان سائدا من فنون الشعر في ذلك العصر بشرق الأندلس وتونس بوجه خاص، فهي فن الشعر الوصفي.

وبعد الكعاك أصدر "ابن الخوجة" كتابه "قصائد ومقطعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني عام 1972"، طبعة الدار التونسية للنشر، فقد كان دقيقا منذ البداية في انه نقل إلينا مثبتا بالمراجع والمصادر التي وجدت فيها آثار حازم، وكفانا مؤونة البحث عنها ومحاولة إثباتها[1]، وإذا أردنا أن نبحث عن أشعار حازم، بمعناها الصحيح، نجدها في كتاب (ابن الخوجة)، لا في جمع (الكعاك) على أننا لا نغمط (الكعاك) فضله، فجهده مقدر وبحسبه سبقه في جمع هذه الأشعار ومن ناحية ثالثة، فإن (ابن الخوجة) قد صدّر كتابه بالقصيدة المقصورة وختمه بالقصيدة النحوية، مضمنا إياه بذلك جميع آثار حازم الفنية وفيما يلي سنتناول أهم آثاره الشعرية حيث يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام أو فنون متباينة، وكل فن منها له طابعه الخاص به، وهو بدوره نتاج العصر الذي عاش فيه حازم، وذلك أن القرن السابع الهجري كان عصر تجميع العلوم، فقد وجدنا صورة لهذا العصر في إنتاج حازم الشعري الذي يقع في ثلاثة أصناف متباينة هي كالآتي:

1- القصيدة المقصورة.

2- قصائد ومقطعات في مختلف فنون القول الشعري.

3- القصيدة النحوية.

[1] – انظر، محمد الحبيب بن الخوجة، مقاصد ومقطعات أبي الحسن حازم القرطاجني، طبعة الدار التونسية للنشر، تونس، 1972، ص 21 وما بعدها.

1-1-القصيدة المقصورة:

هي أعظم آثار حازم الأدبية تشتمل على ألف بيت من الشعر الجيد المسبوك في بحر الرجز، رفعها إلى متبوعه ابن عبد الله الحفصي، وهي من الملاحم المطولات الجديرة بالدرس والبحث لا عن لغتها التي تبدو مثلا عاليا في الإحكام والدقة في التعبير فحسب، بل وعن وصفها البديع الرائق وخيالها الواسع المتعدد الأطراف.

فحازم تناولها فيها ممدوحه وهو (ابن عبد الله المستنصر) بمناقبه ومفاخره ومآثره في العلم والعمران بخمس المقصورة، أما أربعة أخماسها فقد أفاض في الوصفيات والوجدانيات والإخوانيات.

وقد شرحها أبو القاسم الشريف السبتي -(ت760هـ) وهو مطبوع بمصر سنة 1344هـ- كما شرحها جلال الدين المحلي الشافعي (ت864هـ).[1]

وقد نوه المقري بهذه القصيدة مدعيا أن حازما أراد بها معارضة رائية ابن عمار في المعنى، ثم قال: «وفضل غير واحد هذه الجيمية الحازمية على تلك الرائية العمارية».[2]

وهي من أجود مدائح حازم وأطولها وأشهرها.[3]

وقد نظمها على بحر الرجز، وتحتوي على ألف وستة أبيات، ذكر حازم في مقدمتها على أنه عارض بها مقصورة ابن دريد.[4]

وقد وضع كثير من العلماء حولها شروحا منذكر من بينها، ما هو مفقود اليوم:

---

[1] – شرح جلال الدين الشافعي للقصيدة المقصورة، طبعة دار المعارف، ج1، ط1، د.ب، د.ت، ص 208.

[2] – ابن عمار هو أبو بكر محمد الأديب الشاعر الأندلسي، كان وزيرا للمعتمد بن عباد، ت 449هـ/1036م، راجع دار المعارف الإسلامية، 1، 4 مجلدات وملحق، ليدن، باريس، 1908-1934-1938، و.د.م.أ 2، المرجع نفسه، ص 383، وذكر قصيدته بأكملها التلمساني أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقن إحسان عباس، مج4، دار صادر، بيروت ـ لبنان، 1968م ص 334-335.

[3] – راجع الغرناطي، رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة (شرح المقصورة)، مجلد1، د.د.ن، القاهرة، د.ط، 1925، د ص.

[4] – هو أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي اللغوي الشاعر ولد بالبصرة 223هـ/838م-ت331هـ/933م، وهو صاحب الجمهرة، وقصيدته المقصورة مدح بني ميكال، أمراء فارس، راجع السيوطي، البغية، ص 30-31.

1- شرح التجاني الذي سماه الداء اللازم نحو مقصورة حازم، ذكر ذلك له الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب في مقدمته للرحلة حين ترجم لكاتب اللحياني أبي محمد عبد الله التجاني.[1]

2- شرح المقصورة للمحبي: الذي تعرض لذكره حاجي خليفة في كتابه كشف الظنون.[2]

وكل ما وقفنا عليه من شروح هو شرح الغرناطي المعروف بـ: رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة.

وقد حقق نص المقصورة الدكتور محمد مهدي علام وتحدث عن هذا الفن الشعري ونشأته، وضبط مراحل وجوده وما لحقه من تطورات[3]، كما نجد قومز الذي ترجم لحازم وحلل مقصورته[4]، حيث قدم بدوره ملاحظات عامة عن قصيدة المقصورة لأبي الحسن القرطاجني.

والمقصورة في الأدب العربي، كل قصيدة في الرجز، أو المتقارب، أو الطويل، أو الكامل أو غيرها من البحور، يكون رويها ألف ليّنة، هي موجودة في كل العصور وفي غالب الدواوين، وعند عدد كبير من الشعراء.

وقد نظم حازم هذه القصيدة تخليدا لذكرى تأثر الخليفة المستنصر بالله الحفصي، وما حققه من أعمال، فضلا عن الأغراض التي ذكرها في خطبته. فقد انتهز الفرصة ليذكر أيامه بالأندلس مرابع أنسه، ومراتع شبابه، وواتته المناسبة ليستصرخ أمير تونس من أجل نجدة الأندلس، واستخلاصها من أيدي الروم، ويستهل حازم قصيدته قائلا:

لله مَا قَدْ هَجَتْ لِي يَا يَوْمَ النَّوَى عَلَيَّ فُؤَادِي مِنْ تَبَارِيحِ الجَوَى

---

[1] – راجع التجاني، الرحلة (المقدمة)، نشر حسن حسين عبد الوهاب، مجلد 1، د.د.ن، تونس، د.ط، 1958، ص 32.

[2] – أنظر خليفة حاجي، كشف الظنون، مجلدان، د.د.ن، القاهرة، د.ط، 1274هـ، وتع 74.

[3] – التجاني، مرجع سابق، ص 31.

[4] – راجع قومزا قارسيا أميليو، ملاحظات عامة على القصيدة المقصورة لأبي الحسن القرطاجني، فصل بمجلة الأندلس، 1933، ص 91-95.

وتعتبر هذه المقصورة –في رأينا– لوحة معبرة عن صورة كثيرة مختلفة، من جغرافية وتاريخية واجتماعية، وأخلاقية، ولغوية، وبالرغم من أن القصيدة نظمت في القرن السابع الهجري، إلا أننا نشتم فيها رائحة الطابع البدوي، وما شاع في رجز رؤية ابنه العجاج، وغيرهم من رجاز العرب، فالجو العام يوحي بهذا الروح التقليدي الذي كان شائعا في بادية العرب، على أننا لا ننكر روح التبسط فيها، إذ نحن وضعناها بمحاذاة غيرها من الأراجيز أو المقصورات[1]، ومهما يكن من أمر، فإن المقصورة وحدها كافية لإعطاء تصور عن الأوضاع في الأندلس، وملابسات سفر حازم إلى المغرب ثم تونس والحالة العامة في ذلك المجتمع.

1-2-القائد والمقطعات:

تختلف قصائد حازم في كمها، فمنها التي تطول فتزيد عن المائة بيت، ومنها التي تقتصر فتكون بضعة أبيات، وقد وجدنا له بيتا واحدا –إن كنا وجدنا له أقل في بيت على أن بضعه قد سقط– ولا داعي لإثباته ما دمنا لا نعتد بالبيت الواحد الكامل، اللهم إلا ما كان من دقة التحقيق، وحازم من هؤلاء الذين يرون أن الشعر ثقافة وصناعة، فلا بد من امتلاك ناصية القول فيه بعد أن تعد له العدة، ليكون الشاعر قادرا على قرض الشعر، وعدة الشعر معروفة وهي: إتقان علوم اللغة، والمقدرة على تصريفاتها والرواية، وحفظ أشعار العرب، وحفظ القرآن الكريم لكونه أعلى صورة أدبية وصلت إليها حتى الآن، لو جاز لنا القول اصطلاحا، وملاك الأمر في الطبع والملكة[2]، وهما بدورهما يحتاجان إلى تعهد ورعاية ثم إلى صقل وشحذ، ليبلغا بصاحبها المنزلة التي كتبت له بهما السبق والتقدم والخلود، يقول حازم: «فالموهوب الذي يأنس من نفسه القدرة على قول الشعر لا يمكنه أبدا أن يغني عن تعليم يقوم عوده، وإرشاد يهديه إلى كيفيات المباني التي يجب أن يضع عليها الكلام، ويصرفه بأنحاء التصرف المستحسن في جميع ذلك، وينبه الألفاظ والمعاني، فأنت لا تجد

[1] – قصائد ومقطعات حازم، ص 35، وانظر ابن دريد، الديوان، دراسة وتحقيق عمر بن سالم، الدار التونسية للنشر، 1973، ص 110 وما يليها.

[2] – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1982، ص 17 وما بعدها.

شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصرفات البلاغية».[1]

ومن أهم المقطعات نجد:

1- مقطوعة لحازم على لسان أهل إشبيليا في بيعة الأمير الحفصي وهي ذات بيتين من الكامل على روي الراء.

2- قصيدة من بحر الكامل أنشدها حازم للأمير المستنصر بالله الحفصي.

3- منظومة من بحر الطويل، نظمها لأبي زكريا الحفصي، وأول من عارض هذه القصيدة الصابوني الإشبيلي.

4- قصيدة مدحية، نظمها حازم في غرض النسيب، تضم تسعة وعشرون بيتا، وهي من أجود ما نظم في الغزل والمدح تجاه المستنصر.

5- منظومة على روي الميم، ذكرها السيوطي في البغية.

6- ديوان شعر يوجد بمكتبة -الأسكوريال- عدد 454، كما يوجد مجموع آخر من شعر حازم في نفس المكتبة، عدد 382.

7- ديوان شعر يسمى المجموع وقد قام بتحقيقه "عثمان الكعاك".

كما أن هناك مجموعة من القصائد الشعرية التي ذكرها صاحب النفح والأزهار وهي:

أ- الطائية وهي مطولة رائعة البيان تشتمل على 97 بيتا.

ب- الجيمية التي عارض بها رائية ابن عمار، وتشتمل على 32 بيتا من الشعر الرائق الجميل.

ج- اللامية وهي قصيدة مدحية من تسعة وسبعون بيتا في بحر الطويل، ضمنها الشاعر أعجاز معلقة امرئ القيس[2]، وقد جعل هذه البديعية في مدح الرسول الأعظم ﷺ.

---

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

[2] - راجع السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس، د.د.ن، مجلدان، القاهرة، د.ط، 1939، د.ص.

كما أن روح الصناعة عند حازم تتمثل في الطبع الموهوب، والثقافة المكتسبة القائمة على التعلم وعلى الرواية، وبناء على هذا فإنه يقسم الشعر إلى مروي ومرتجل، والشعراء: إلى شعراء على الحقيقة، وآخرين في المقابل.[1]

وإذا كان التراث الفني لحازم لم يصل إلينا كاملا، فإنه من التعسف القطع بقول فاصل فيه، ومع ذلك نلاحظ أنه لم ينظم شعره إلا على قواف معينة، ولعله قد نظم في قواف أخرى، إلا أنه لم يصل إلينا لسبب أو آخر، ويلاحظ أن الأنماط والأجناس الشعرية التي احتفى بها حازم، هي المدح، والوصف، والغزل، والزهد، ولا نجد له غزلا على الحقيقة، ولا زهدا على الصحيح، لكنها أشكال مرسومة قصد بها مجاراة النظم واستيفاء أنماط القول في مختلف فنون الشعر، والجنس الوحيد الذي يمكن الاحتفاء به لتحليل أشعار حازم، هو المديح.

1-3-القصيدة النحوية:

القصيدة النحوية هي من التصنيفات النحوي لحازم وهي ما تزال موجودة بنصها الكامل في جموع مخطوط تحتفظ به الكتبة الأحمدية بجامع الزيتونة بتونس تحت عدد 1610 وتتألف هذه القصيدة الميمية من تسعة عشر ومائتي بيت (219 بيت) من بحر البسيط وقد افتتح حازم قصيدته بقوله:

الَحمْدُ لله مُعَلِي قَدْرَ مَن عَلمَا وجَاعِل العَقل فِي سَبيلِ الهُدَى عَلمَا

ثُمَّ الصَّلاةُ عَلَى الهَادِي لسُنَّتِهِ مُحَمَّدٌ خَيرُ مَبْعوثٍ بِهِ اعْتَصَمَـــا

وهذه القصيدة تحتوي على مضامين علمية، لكنها خرجت من رتابة العلم، بما أشاع فيها حازم من المسحة الجمالية في الشعر، ذلك أنه مزج فيه أفكارا متعددة لها -بطبيعتها- جاذبية خاصة، ففيقها الحكمة والمثل والعبرة والموعظة، وهي مواضيع إذا فاتها جمال الأداء فيبقى لها رداء المعنى، ثم إنها تخالف من جهة ثانية القصائد العلمية في أنها تشبه إلى حد كبير القصيدة العربية التقليدية.

[1] - حازم القرطاجني، مصدر سابق، ص 88.

2-الآثار النحوية:

كان حازم كما ذكر السيوطي[1]، والمقري[2]، من النحاة المشاهير، وله مؤلفان:

2-1-رسالة شد الزنار على جحفلة الحمار[3]:

ألفت هذه الرسالة في الرد على كتاب: المقرب في النحو لابن عصفور، كما أشار إلى ذلك صاحب نفح الطيب، ولكن هذا المؤلف الذي يكشف عن مذهب حازم وآرائه النحوية اللغوية مفقود، ولم يصل إلينا، ولذلك فقد حرمنا من الاطلاع على تصنيف نحوي لحازم.

2-2-القصيدة الميمية في علم النحو:

وقد نظمها في بحر البسيط على خلاف باقي المنظومات المشتهرة في علم النحو، وأغلب الظن أن مؤلفها أراد أن يضع بها متنا في علوم البلاغة العربية على نحو ما صنع ابن معط[4] وابن مالك[5] ثم وقف عن إتمامها، فلم يبلغ بها الألف بيتا مثلهما، وهذه القصيدة ما تزال موجودة بنصها الكامل في مجموع مخطوط تحتفظ به المكتبة الأحمدية بجامع الزيتونة بتونس تحت عدد 1610، وقد قام بطبعها الأستاذ عثمان الكعاك سنة 1966، وألحقها بآخر ديوان حازم، ومجموع ما انتهى إليه من أبياتها سبعة عشر ومائتي بيت (217 بيت)، ثم جاء بعده الدكتور محمد الحبيب بلخوجة، فأعاد تحقيق القصيدة على نسخة خطية، فاستدرك على الطبعة السابقة بيتين، فصار مجموع أبيات الميمية عشر ومائتي بيت (219 بيت)، وهذه القصيدة وإن نظمها حازم من البحر البسيط، لكن معظمها من بحر الرجز.

---

[1] – ابن رشيد، ملء العيبة، مخط، ص 39-55.

[2] – المرجع نفسه، ص 40-41، وتع 69-71.

[3] – المقري، نفح الطيب، ج2، ص 522.

[4] – هو زين الدين أبو الحسين يحي بن عبد المعطي الزواوي المغربي، النحوي، ولد سنة 564هـ/1169م، وتوفي بدمشق 628هـ/1231م، ترك مصنفات عديدة منها: الألفية، راجع د.م.أ (1) و(2)، ص 431.

[5] – انظر ابن رشيد، مرجع سابق، ص 46 وتع 97.

قال السيوطي في البغية «و [له] قصيدة في النحو على روي الميم، ذكر منها ابن هشام في المغني أبياتا في المسألة الزنبورية».

وقد كانت لهذه القصيدة قيمة تعليمية كبرى، فهي وإن لم تبلغ الألف بيت كما هو الشأن بالنسبة لألفية (ابن معط) و(ابن مالك والسيوطي) وغيرهم، إلا أنها استطاعت أن تكون لبنة في صرح علم النحو الذي يعد مفتاح سائر العلوم، وإسهاما في إثراء وإغناء الدراسات النحوية، وهي منظمة حلوة الألفاظ، بديعة المعاني، ورصينة البناء، سهلة المأخذ، بعيدة عن التقعر والتقعيد، وقد قام بطبعها الأستاذ عثمان الكعاك سنة 1966، وألحقاه بآخر ديوان حازم، ومجموع ما انتهى إليه من أبياتها: 217 بيتا، ثم جاء بعده الدكتور محمد الحبيب بلخوجة، فأعاد تحقيق القصيدة على نسخة خطية فاستدرك على الطبعة السابقة بيتين، فصار مجموع أبيات الميمية: 219 بيتا.

هذه القصيدة إن لم يكتب لها الذيوع والانتشار كما كتب لأخواتها، إلا أنها نالت إعجاب جماعة من اللغويين والنحاة، وتلقفوها بعين القبول والرضا، واقتبسوا منها ما أودعوه في مصنفاتهم.

ويقال: إن أول من أشار إليها هو ابن هشام الأنصاري في كتابه مغني اللبيب، فقد أورد منها أبياتا وهو في معرض الحديث عن "إذ" الفجائية، قال رحمه الله «ولقد أحسن الإمام الأديب أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجني إذ قال في منظومته في النحو حاكيا هذه الواقعة والمسالة:

والعُرَبُ قَد تَحْذِفِ الأُخْبَار بَعدَ إِذَا إِذَا عَنوا فَجْأة الأحِر الذِي دَهَمَا».[1]

إلى أن ذكر منها أربع عشرة بيتا.

يذكر حازم في أبيات، مدينة تونس وهجرة العلماء إليها، ويمدح أميرها المستنصر، لما أغدقه على قصاد إفريقيا من نعمة وأمن، ثم يتخلص من ذلك إلى الموضوع الأصلي من

[1] – عبد الله ابن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مجلدان، المكتبة العصرية، ط1، د.ب، 1964، ص 54.

قصيدته فيتحدث عن صناعة النحو، متعرضا لمباحث عديدة يشتغل فيها ببيان أنواع الكلم وأحكام الإعراب والبناء ثم يذكر العوامل، والفعل وأحكامه، والنواصب للأفعال، والنواصب ثم النداء والاستثناء، وخفض الاسم وأحرف والنصب وعلامات الإعراب ثم الابتداء، وعند هذا المبحث ينقطع القول، وذلك بعد الإشارة إلى الخلاف الذي شجر بينه وبين زعيم البصرة سيبويه[1]، وزعيم الكوفة الكسائي[2]، حول المسألة الزنبورية.[3]

3-الآثار البلاغية والنقدية:

لقد ترك حازم ثلاثة أو أربعة تصانيف في البلاغة والشعر، منها ما هو مفقود وهو:

أ- **كتاب في علم البيان**، دون حجم منهاج البلغاء، وقد انفرد بذكرهما "ابن الطواح".[4]

ب- **كتاب التجنيس:** ذكر السيوطي أن لابن رشيد شرحا عليه.[5]

ج- **كتاب في العروض وعلم القافية:** يظن أن معظمه مفقود، وقد أحال عليه حازم في منهاجه، ولم يصرح باسمه[6]، ولكنه أشار إلى عظم أهميته في موضوعه، وقد يحتمل أن تكون القطعة الموجودة في المجموع المخطوط عدد 2804 بالمكتبة العبدلية بجامع الزيتونة، من هذا الكتاب، وهي تبحث في القافية.

د- **كتاب القوافي:** وهو موجود مع نص كتاب المنهاج لحازم، ولا يعدو ثلاث ورقات صنفه للأمير المستنصر، أكثره مفقود، والمقري ينسب للرحالة ابن رشيد شرحا

---

[1] – هو أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، شيخ مدرسة البصرة، المتوفي –سنة 175هـ/791م، أخذ عن الخليل بن أحمد، ووضع في العربية أول المصنفات جميعها الكتاب، راجع، دم (1)، مجلد 4، ص 412-413.

[2] – هو علي بن حمزة بن عبد الله بن بهمان بن فيروز الأسدي، رئيس مدرسة البصرة، توفي سنة 189هـ/1096م، السيوطي، البغية، ص 336، كحالة، 7، 84.

[3] – الزجاجي، خير المناظرة وتفضيله، تحقيق عبد السلام هارون، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 1997، ص 8-10.

[4] – أحمد الطويل، الحنين إلى الأوطان في شعر ابن الآبار وحازم القرطاجني، المطبعة العصرية، د.ط، تونس، 1993، ص 75.

[5] – راجع السيوطي، البغية، ص 85.

[6] – حازم القرطاجني، المنهاج، ص 259.

على كتاب القوافي لحازم سماء «وصل القوادم بالخوافي في شرح كتاب القوافي»[1]، وقد حققه وقدم له من المعاصرين "علي لغزيوي".

كما ذكره ابن رشيد والفهري شرحه، وسمى شرحه "وصل القوادم بالخوافي".[2]

هـ- **نقد كتاب-وشي الحلل-:** تأليف ابن جعفر، أحمد بن يوسف الفهري الليلي، وكان قد رفعه للمستنصر الحفصي، فكلف هذا حازما بنقده، وقد روي المقري القصة بطولها في النفح.

و- **سراج البغاء ومنهاج الأدباء:** في البلاغة، ذكره السيوطي في البغية، والمقري في أزهار الرياض، وهو كتاب في نقد الأدب من احسن ما ألف في العربية مخطوط والنسخة الكاملة موجودة بمكتبة الصادقية، كنا موجودا بالبدلية في جامع الزيتونة بتونس عدد 2804، ثم حول إلى المكتبة الجامعية بتونس، ولم يتناول المخطوط لحد الآن بالوصف، وهو أهم الآثار التي تركها حازم على وجه الإطلاق وهو يمثل قمة المناهج الأدبية، نظرا لما احتواه من زخم فكري وبلاغي ونقدي على مستوى النقد العربي القديم، وقد حققه وقدمه محمد الحبيب بن الخوجة وهو في أربعة أقسام، ضاع الأول منها تماما، والراجح في تسمية الكتاب هي (منهاج البغاء وسراج الأدباء)، وبذلك يقول كل من السبكي في كتابه (عروس الأفراح)، والزركشي في كتابه (البرهان)، كما يقول محقق الكتاب في مقدمة التحقيق، وجاءت هذه التسمية مختلفة عن هذه عند آخرين، وهو يحتوي على مادة بلاغية ونقدية، لا أخال الدارس يظفر بها في كتاب بلاغي أو نقدي آخر، ما وصل إلينا من ميراث العرب في التأليف البلاغي والنقدي، وإذ أن أقسامه أربعة، فإن القسم الأول المفتقد يتناول قضايا تتصل «بالقول وأجزائه،

[1] – راجع المقري، الأزهار، ص 350، س 10.

[2] – الفهري، كشف الظنون، طبع إسطنبول، ج2، ص 1807.

والأداء وطرقه، والأثر الذي يحمل للسامعين عند صدور الكلام»[1]، والقسم الثاني يتناول المعاني الشعرية والقوانين البلاغية، أما القسم الثالث فموضوعه النظم والقوانين البلاغية، والقسم الرابع فموضوعه الطرق الشعرية، وما تنقسم إليه، وما ينحى بها نحوه من الأساليب والتعريف بمأخذ الشعراء في ذلك كله.

وجملة القول إنه على خلاف القسم الأول الضائع، فإن الأقسام الثلاثة الباقية قد تناولت على التوالي: المعاني الشعري، والمباني الشعرية، والأساليب الشعرية.

[1] – حمد الحبيب بن الخوجة، مقدمة النسخة المحققة من المنهاج، مصادر حياة حازم ومصنفاته مع دراسة فيلولوجية للكتاب ضمن منهاج البلغاء، من ص 1 إلى 120، د.ط، د.د.ن، د.ب، د.ت، ص 94.

الفصل الثاني

المصطلح البلاغي حتى عصر حازم القرطاجني

I-ماهية المصطلح البلاغي وتطوره عند العرب (الماهية، النشأة والتطور)

II-نشأة المصطلح وتطوره قديما وحديثا

III-المنظومة المصطلحية عند حازم القرطاجني

IV-النسق المفهومي ونظام جهازه المصطلحي

I-ماهية المصطلح البلاغي وتطوره عند العرب (الماهية، النشأة والتطور):

1-حد المصطلح لغة واصطلاحا:

1-1-لغة:

عند تعريف المصطلح نجد من الضروري تعريفه لغويا كما ورد في كتب معاجم اللغة حتى نتمكن في ما بعد بربطه بالمعنى الاصطلاحي وبيان العلاقة بينهما، فالمصلح لغة يعني: الاتفاق والاجتماع وجذره الثلاثي (صلح) والصلاح ضد الفساد ويعني الخير والاستقامة، والصلح: السلم حيث يزول الخصام بين المتخاصمين والصلح يعني الإحسان نقلو أصلح للدابة أي أحسن إليها، والصلح يعني أيضا: صلاحية الشيء أي أنه نافع ومناسب.[1]

فالملاحظ في المعاجم اللغوية أن جلّها تجمع على معان مشتركة متقاربة في المعنى كإجماعها على استخدام كلمة اصطلاح بدلا من كلمة مصطلح، ما عدا ابن فارس الذي استخدم (مصطلح) بالمعنى نفسه الذي يؤدي صيغة (اصطلاح) يقول ابن فارس: «إنه لم يبلغنا أن قوما من العرب في زمان يقارب زماننا أجمعوا على تسمية شيء من الأشياء مصطلحين عليه، فكنا نستدل بذلك عل اصطلاح كان قبلهم».[2]

1-2-اصطلاحا:

ويعرف المصطلح بأنه: «أداة من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو لغة مشركة بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة أو على الأقل بين طبقة وفئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة»[3]، وقد أشار الكفوري إلى تعريف المصطلح فقال: «اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل هو إخراج الشيء عن المعنى اللغوي

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، بيروت، ط1، 1968، ص 1.

[2] – عبد الرحمن الثعالبي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993، ص 38.

[3] – الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، د.ط، 1992، ص 8.

إلى معنى آخر لبيان المراد»[1]، والاصطلاح لفظة تعني: «اتفاق طائفة على أمر مخصوص»[2]، واتفاق طائفة مخصوص على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته.[3]

وقد عرّفه الجرجاني: «الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم ما ينقل موضوعه الأول وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما»[4]، كما عرفه صاحب "محيط المحيط" بقوله: «المصطلح هو العرف الخاص وهو عبارة عن اتفاق قوم على وضع الشيء، وقيل: هو إخراج الشيء من المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان الراد منه وذلك لمناسبة بينهما كالعموم والخصوص، أو لمشاركتهما في أمر أو تشابهها في وصف إلى غير ذلك».[5]

فثمة علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للكلمة، وإن كان يرى بعضهم أن هناك فارقا بينهما، فالمعنى اللغوي معنى عام بينما الاصطلاحي معنى خاص، ولعل هذه الفروق تتسع أو تضيق تبعا لنوع المصطلح ومادته العلمية أو الأدبية، وبمعزل عن ذلك يبقى الرابط بينهما موجودا ولا يمكن فصله، وهذا ينطبق على المصطلح النقدي كغيره من مصطلحات العلوم الأخرى، "فالمصطلح النقدي شأنه شأن المصطلحات الأخرى يبقى متعلقا بأصله اللغوي، فليس من الضروري أن يقطع الألفاظ عن معانيها الأولية بل كثيرا ما تظل دالة في نفس الوقت على معناها العادي وعلى معناها العلمي بحسب سياقها في الاستعمال.[6]

---

[1] – الكليات، تعليق عدنان درويش، الكفوي أيوب بن موسى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992، ص 129.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مادة صلح.

[3] – الزبيدي، تاج العروس، تحقيق حسين نصارة، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د.ط، 1969، مادة صلح.

[4] – الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1306هـ، ص 12.

[5] – ينظر بطرس البستاني، محيط المحيط، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مكتبة ناشرون، بيروت، ط3، 1998، ص 51.

[6] – عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، مقدمة في علم المصطلح، دار الكتاب العربي، تونس، د.ط، 1984، ص 87.

فيتضح لنا أن المصطلح لا بد من رابط بعد نقله من موضوع إلى آخر يربط بينه وبين اللغة الأصلية عن طريق المشاركة، أو المشابهة بحيث يبقيه ضمن الإطار العام أو الخاص لتلك اللفظة والمصطلح النقدي لا يأتي اعتباطا ولا ارتجالا ولا يوجد فجأة دون مقدمات بل لابد من مراحل يمر بها حتى يصبح قيد الاستعمال، وأحيانا لا يكتب له الاستمرار فيتلاشى ويهمل فتكون الغلبة للمصطلح الأقوى والأكثر اطرادا واستخداما.

وقد نبه بعض الدراسين إلى شروط يجب توافرها في المصطلح أهمها:

أن يتفق العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية، وأن تختلف دلالاته الجديدة عن دلالاته اللغوية الأولى، مع وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة تبقى تربط بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي، وأن يكتفي بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.[1]

1-3-أهمية المصطلح والاهتمام به:

لا تكمن أهمية المصطلح كونه لفظا يطلق على معنى معين من قبل مجموعة اتفقت على استعماله، ولأنه وسيلة من وسائل نشر الثقافة وتسهيل المعرفة فحسب، بل لكونه أداة من أدوات توحيد الفكر عند الأمة الواحدة، ففكرة المصطلح لم تنشأ أصلا إلا لتكون في خدمة الحياة والفكر جميعا[2]، وتطور العلم والمعرفة يتطلب بدوره مصطلحات جديدة تواكب ذلك التطور والنماء، فالمصطلح هو الأقدر على لملمة المفاهيم المتشتتة في الذهن ونقلها من مجرد أفكار ذهنية إلى معنى دلالي واضح.

وكذلك فإن «للمصطلحات تأثيرات تتصل بالجوانب الفكرية العامة، لأن المصطلح هو صورة مكثفة للعلاقة العضوية القائمة بين اللغة والعقل وتتصل أيضا بالظواهر المعرفية، لأن المصطلحات في كل علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الإشعاع المعرفي ويترسخ بها الاستقطاب الفكري، ولذلك كانت المصطلحات أولى قنوات الاتصال بين مجالات العلوم البشرية مثلما هي على مستوى الحوار الحضاري بين الأمم

[1] – أحمد مطلوب، معدم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1983، ص 10-11.

[2] – إسماعيل عز الدين، أما قبل الافتتاحية، مجلة فصول، مجلد 7، ع3 -4، 1987، ص 4.

والتواصل الثقافي بين الشعوب بمثابة الجسور الواصلة بين اللغات الإنسانية»[1]، وقد تنبه العرب إلى أهمية المصطلح وعدوا معرفة الاصطلاحات اللغوية والدينية فضلية وضرورية من ضرورات العلم بكتاب الله سبحانه وتعالى، فوضعوا دراساتهم بلغة فيها الدقة والضبط، وهي الشروط التي تطلبها الدراسات الاصطلاحية، وبدأ ذلك في فترة مبكرة مع ظهور الدراسات المختلفة التي تعنى بالقرآن الكريم.

ولخص أحمد مطلوب طرق العرب القدماء في وضعهم للمصطلح واهتمامهم به بوسائل عدة منها: اختراع أسماء لم تكن معروفة، وإطلاق الألفاظ القديمة للدلالة على المعاني الجديدة على سبيل التشبيه والمجاز، والتعريب وهو نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين وقد دعا إلى أن يكون التعامل بالتعريب بحذر وأن لا ينبغي الأخذ به إلا عند الضرورة القصوى، خشية ضياع اللغة العربية في غمرة الدخيل والقضاء على فاعليتها[2]. أما في العصر الحديث فقد زاد الاهتمام بالمصطلح اهتماما فرضته عليهم طبيعة الحضارة المعاصرة، فأولوه عناية مميزة تجلت باتجاهين بارزين: أحدهما فردي ويقوم على تأليف الكتب ونشر الأبحاث التي تنشر هذا العلم وتوضيح وسائل البحث فيه وشروط نقله إلى اللغة العربية، والآخر: جماعي ويتمثل بإنشاء المجامع اللغوية الرسمية في بعض الدول التي قام بعضها على شؤونه والوقوف على متطلبات البحث فيه، والعمل على نشره.

II-نشأة المصطلح وتطوره قديما وحديثا:

عند تتبع مراحل نشوء المصطلحين النقدي والبلاغي فإن سؤالا يطرح أيهما أسبق المصطلح النقدي أو المصطلح البلاغي؟ وما علاقتهما ببعضها ببعض؟ وللإجابة على هذا السؤال يمكن القول: «خلال عصور الأدب المختلفة لم يكن هناك فصل بين النقد

[1] – عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، د.ت، ص 126.
[2] – محمد مندور، معجم النقدي العربي القديم، ج1، ص 19-20.

والبلاغة»[1]، فقد "ظلت القواعد البلاغية مختلطة بمسائل النقد الأدبي حتى القرن الرابع الهجري"[2] إلى أن جاء أبو الهلال العسكري في كتابه الصناعتين "فكان هذا الكتاب نقطة تحول النقد إلى البلاغة"[3] ففصل الفنين وأولى البلاغة عناية كبيرة[4]. وعليه يمكن القول: إن البلاغة والنقد هما فنان وتجاوزا أو علمان يكمل أحدهما الآخر، فالبلاغة هي التي "تصور عمق النقد الأدبي وفلسفته وهي دراما النقد العربي"[5]، كما كانت البلاغة عبر قرون طويلة رافدا من الروافد التي غذّت النقد بمصطلحات جديدة ومفاهيم متطورة وساعدت على كشف خصائص النص وكان النقد بدوره عاملا من عوامل توسيع مباحث البلاغة وتطوير مناهجها[6]، لذا يبقى الفصل بين النقد والبلاغة أمرا قد لا يخلو من التعسف.

1-المصطلح البلاغي قديما:

سيتم تناول المرجعية التراثية، باعتبارها ذلك النتاج الفكري الضخم الذي خلفه الأجداد عبر العصور الماضية، والذي امتدت آثاره لتلمس الفكر العربي الحديث والمعاصر، وذلك بطريقة مباشرة أو ضمنية، مصرحا بها أو مسكوتا عنها، بحيث يمكن أن تتجلى على شكل رؤى كتصورات ومناهج يتبناها مفكر ما، وتنعكس على طريقة اشتغاله، وكذا غاياته ومقاصده[7]، وقد نشأ المصطلح النقدي والبلاغي نشأة فطرية متواضعة على شكل ملاحظات متفرقة لا تجتمع في إطار فكري محدد، ولا عرف فني خاص فجاءت ساذجة وغير مضبوطة ضبطا علميا، وعلى الرغم من معرفة العرب بالنقد منذ العصر الجاهلي إلا أنهم لم

---

[1] – أبو الرضا سعد، البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية، ط1، 1984، ص 9.

[2] – طبانة بدوي، البيان العربي، دار المنارة، جدة، ط8، 1988، ص 123.

[3] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 321.

[4] – اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.

[5] – ناصف مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، ع 252، 2000، ص 16.

[6] – الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص 35.

[7] – زهيرة بارش، التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر–سعيد يقطين نموذجا–، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم، إشراف: عبد الملك بومنجل، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015–2016، ص 106–107.

يعرفوه مصطلحا ولكنهم عرفوه مفهوما وممارسة جاءت على شكل مفاضلات شعرية كالتي نجدها في مفاضلة النابغة الذبياني بين الشعراء في سوق عكاظ وغيرها.

ثم أخذ النقد بعد ذلك "يستمد مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة من علم أو فن أو فلسفة مستعينا بأي شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل".[1]

كان للبيئة أثر واضح في الفترات الأولى من حياة النقد الأدبي، وتحديدا في العصر الجاهلي، فكانت المصطلحات الأولى منتزعة من البيئة، ومستوحاة من المجتمع ومعبرة عن الذوق السائد، فنجد مصطلحات الأصمعي في كتابه الفحولة ومصطلحات الخليل بن أحمد والتي سماها إحسان عباس المصطلح البدوي المقتبس من البيئة البدوية، فقد وضع الخليل بن أحمد (ت177هـ) بعض المصطلحات العروضية كالعمود والوتد التي استوحاها من بيت الشعر البدوي. وكذلك كانت البيئة الحية "كالحيوانات وغيرها" معينا ورافدا يستلهم النقاد منه مصطلحاتهم فوقف الأصمعي عند الفحل من الجمال في تصور الشاعرية، وكذلك وسع ثعلب في كتابه "قواعد الشعر" بعض المصطلحات وأوجد مصطلحات جديدة "مستمدة من الفرس تدور حول وصف البيت المفرد، فالبيت عنده إما معدّل أو أغر أو محجّل أو مرجّل، أما الأغر والمحجل فهما واضحا العلاقة بالفرس، وأما المعدل فلعله صفة تومئ إلى اعتدال جانبي الجواد، وأما المرجل فلعله يعني البياض في رجل واحدة فصورة الفرس واضحة في شرحه لكل مصطلح[2]، فالأصمعي اهتم بتحديد المصطلح في حين أن ثعلبا زاد عليه في التمثيل على المصطلحات التي كان يحددها.

إذن، فالمصطلح في النقد والبلاغة، نابع من بيئته والأجواء التي نما فيها، وتطوره يكون على حسب تزايد الحاجة للنقد، وعلى حسب تطور دراسة النقاد له، ومدى استيعابهم له لإثبات قوته وكفاءته ودعمه للدراسة النقدية، ليؤدي الغرض الذي وضع من أجله في ميدانه

[1] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987، ص 15.

[2] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2، 1993، ص108.

وهو النقد ما يجعله في مراحل متقدمة ينفصل فيها عن معانها اللغوي الأصلي[1] ، وحين انتشر الدين الإسلامي كان القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف هما الخلفية الأدبية لجميع ممارسات المسلمين من شعر ونثر، وبدأت محاولات البحث النقدي والبلاغي الأولى لخدمة القرآن وكشفا عن جوانب الإعجاز وعن القيمة الفنية فيه، كما أن انتشار المصطلح النقدي والحاجة إليه لاحقا للمصطلحات الشرعية والنحوية، فحاجة الناس لمصطلحات تتعلق بأمور حياتهم من خلال تحديد ما جاء في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كانت أشد من حاجاتهم للنقد في بداية الأمر، ولذلك طغت هذه المصطلحات أولا، ثم للنحو في مجال التفسير والشرح وفهم معاني القرآن، فظهرت اهتمامات في هذه النواحي مثل كتاب معاني القرآن للفراء ومجاز القرآن لأبي عبيدة، ومن رحم هذه المؤلفات ظهرت أولى المصطلحات لا سيما البلاغية منها كالتشبيه والمجاز وغيرها.[2]

ولم يقتصر أثر الدراسات القرآنية على الفترة الأولى لنزول القرآن وفترة البحث في تفسيره، بل تعدى تأثيرها إلى القرن التالية "فالمتتبع للدراسات القرآنية والبلاغية منذ أوائل القرن الثالث الهجري وحتى القرن الخامس الهجري يرى أنها تطورت، فأخذت الفنون والاصطلاحات البلاغية تظهر وتسجل جوانب الجمال في الأسلوب، وتداخلت الدراسات وامتزجت فكانت دراسة أسلوب القرآن تعتمد على البلاغة، وكانت البلاغة تعتمد إلى الشاهد القرآني، لتستعين به في توضيح الاصطلاحات وتثبيتها في الذهن، إلى جانب الشواهد الشعرية والأدبية الأخرى.[3]

[1] – المصطلح النقدي عند اللغويين النقاد من القرن الثاني حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1996، ص 23.

[2] – أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1972، ص 39، 66.

[3] – الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 161.

2-المصطلح البلاغي حديثا:

وفي العصر الحديث تعددت الطرق في نقل المصطلحات الجديدة وتوليدها، ويمكن حصر أهم الطرق في: الترجمة والاشتقاق والمجاز والنحت والتعريب[1]. وعليه فقد شكل القرنين الأول والثاني إرهاصا ومخاضا انتهى بحلول القرن الثالث الذي شهد الميلاد الحقيقي للمصطلح النقدي والبلاغي وانطلاقة التأليف في هذين الحقلين الذي نحا بهما منحىً لغويا في بعض المؤلفات، فطغت الدلالة اللغوية في هذا القرن على المعنى الاصطلاحي الذي أخذت تنفصل عنه فيما بعد.

ويعد الجاحظ من أوائل الذين التفتوا إلى المصطلحات وأطلقوا العديد منها بمعان متطورة نسبيا عن سابقيه في كتابيه اليان والتبيين والحيوان، فقد أشار الجاحظ للمصطلح عند حديثه عن المتكلمين فقال: «وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني وهم اشتقوا لها كم كلام العرب لتلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع»[2]، وطرح الجاحظ للمصطلح شكل خطوة متقدمة في هذا المجال، إلا أنه لم يعن بتحديد المفاهيم، كما أنه لم يبرز القيمة الفنية لكثير منها، وجاء ابن المعتز الذي شكل كتابه "البديع" خطوة اصطلاحية متقدمة أضافها إلى جهود من سبقه. وبمجيئ القرن الرابع شهدت المصطلحات النقدية والبلاغية تطورا ملحوظا كماً ونوعاً، حيث ظهر عدد من النقاد الذين أثروا في مسيرة النقد والبلاغة العربية، وبالتالي أثروا في مسيرة المصطلحات وتطورها، ومن هؤلاء (ابن طباطبا) الذي كانت له أفكار نقدية حرة ومساهمة في تطور المصطلحات النقدية والبلاغية بطريقة علمية منظمة ومتطورة، حيث حشد في كتابه عيار الشعر مادة اصطلاحية مستمدة من عدة مصادر عربية وغير عربية وذكر عددا من المصطلحات الجديدة التي تصف عيوب الشعر كالتثليم والتفصيل، وفي هذا العصر نشاطان بارزان أسهما في دراسة المصطلحات النقدية والبلاغية والكشف عن

---

[1] – المصطلح العربي الأصيل والمجال الدلالي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1996، 10/1.

[2] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، 139/1.

مضامين وتجلية صورها تتمل أحدهما في الكتابة عن إعجاز القرآن الكريم للرماني وبيان إعجاز القرآن وإعجاز القرآن للبقلاني وغيرها، غير أن دراسة المصطلح عندهم لم يكن هدفا في ذاته بقدر ما كان وسيلة لبلورة نواحي الإعجاز في القرآن الكريم، وتمثل النشاط الآخر بالحركة النقدية حول شاعرية ثلاثة من أعلام الشعر العربي هم: أبو تمام والبحتري والمتنبي، حمل لوائها الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الذي يعده أحد النقاد "من أهم ما خلف العرب من تراث"[1] كونه يمثل مرحلة متميزة قائمة على النقد التطبيقي المنهجي وكان ضمن هذا الاتجاه الحاتمي في كتبه حلية المحاضرة والرسالة الحاتمية والرسالة الموضحة، والقاضي الجرجاني في كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، وابن وكيع التنسي في كتابه "المنصف في نقد الأشعار، وبيان سرقات المتنبي"، وكل الجهود السابقة مهدت الطريق لدراسة الكثير من المصطلحات النقدية والبلاغية في القرن الخامس الهجري، الذي يعد بحق مرحلة النضج والازدهار في حياة النقد العربي، ومن أهم نقاد هذا العصر الذين كان لهم جهود بارزة في تأصيل المصطلح النقدي والبلاغي وتطوره ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة"، وابن سنان الخفاجي في كتابه "سر الفصاحة"، وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز"، فكان للمصطلح عنده خصوصية بارزة، فقد ظهرت علي يديه العديد من المصطلحات والمفاهيم الجديدة التي لم سبق إليها لا سيما في علم المعاني أو ما سمي "بنظرية النظم"، فضلا عن مصطلحات البيان التي شهدت تطورا مهما على يديه.

أما القرن السادس فإنه على ما يبدو لم يشهد نشاطا واضحا في ظهور المصطلحات النقدية والبلاغية، سوى عند أسامة بن منقذ إلى حد ما في كتابه "البديع في الشعر" وصولا إلى القرن السابع، فإن النشاط المصطلحي الأبرز في هذا القرن تمثل عند السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" ففصل فيه علم البيان عن علم المعاني ولم يجعل للبديع بحثا مستقلا، بل ألحقه بالبيان والمعاني وحينها كانت المصطلحات آخذة بالرسوخ والثبات والاستقرار وبعد

[1] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 343.

السكاكي بدأت مرحلة التلخيص والشروح والاختصارات كشرح ابن الأثير الجرزي لمصطلحات سابقيه من النقاد والبلاغيين، وابن أبي الأصبع والخطيب القزويني، حيث قام بتلخيص مفتاح السكاكي فتحولت البلاغة من تحليل ومناقشة وتطبيق إلى سرد المصطلحات وتكرارها وتفريع المسميات[1]، الأمر الذي يعده بعض النقاد جمودا وانحدارا في البلاغة العربية على وجه الخصوص، وهنا نفرق بين الاستقرار والجمود فليس بالضرورة أن يكون الاستقرار والثبات دائما جمودا وأمرا سلبيا، فالاستقرار يمثل ركيزة أساسية في تواصل العلماء والتقائهم في المجالات العلمية المختلفة، والمصطلحات عندما تستقر، تأسس بدورها لتطور مصطلحات جديدة؛ لأن عملية تطورها بحد ذاتها عملية تراكمية، فالبون شاسع بين الاستقرار والجمود والفرق بينهما "كالفرق بين السرعة والعجلة، فالأول محمود والثاني مذموم، فالاستقرار يسعى العلماء لتحقيقه في عملهم ليتمكنوا من خلق قاعدة يتفوق عليها وينطلقون منها للتواصل وتبادل الأفكار في جوانب العلم المختلفة، أما الجمود فإنه يعني الوقوف عند النقطة التي يتفقون عليها ولا يتقدمون بعدها على تطوير هذه المصطلحات وتطوير العلوم التي يبحثون فيها"[2] وهو ما حدث للأسف للمصطلحات في القرن السابع.

أما تاريخ مصطلحنا النقدي والبلاغي في ثقافتنا الحديثة فإنه في هذه الفترة "مر بطورين أو مرحلتين متميتين: فالمرحلة الأولى كان يجري التركيز على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق النقل والترجمة والوضع، وكان العمل الأساسي ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة، وظل الناقد خلال هذا الطولر متلقيا ومستهلكا للمصطلح الجديد وأحيانا بحذر كبير، أو بانبهار مبالغ فيه، أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مترجما أو مطبقا لمناهج نقدية حديثة، حيث وجد هذا الناقد نفسه أمام إشكاليات جديدة برزت على مستوى الممارسة النقدية الجديدة، دفعته إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في

[1] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 343-350.

[2] – من قضايا المصطلح اللغوي العربي، نظرة في توحيد المصطلح واستخدام التقنيات الحديثة لتطويره، عالم الكتب، إربد، د.ط، 2003، 93/2.

منهجه النقدي الجديد، وأحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المنهجية والدلالية التي تقدمها له حركات الترجمة والمنهجية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية، ومن هنا بدا اشتغاله الجاد مبتكرا ومنتجا وصانعا ومضيفا في مجال المصطلح الأدبي والنقدي، الأمر الذي يجعلنا أكثر تفاؤلا بمستقبل مصطلح نقدنا العربي الحديث على الرغم مما يعانيه من مشكلات وأزمات.[1]

3-وضع المصطلح وشروطه:

الاصطلاح وهناك المصطلح وعلم المصطلح، أما المصطلح فمتصل بالكيفية والطريقة المتبعة في تسمية الأشياء، أما المصطلح فهو الناتج أو نتيجة القيام بفعل الاصطلاح، أما علم المصطلح فهو فعل معرفي يعالج تكوين التصورات وكيفياتها ومسمياتها والأسس العلمية الخاصة بها.[2]

ويقصد بوضع المصطلحات: «جميع الفعاليات المتصلة بجمع المصطلحات وتحليلها وتنسيقها ومعرفة مرادفاتها وتعريفاتها باللغة ذاتها أو مقابلاتها بلغة أخرى وكذلك جمع المفاهيم الخاصة بحقل معين من حقول المعرفة ودراسة العلاقة بين هذه المفاهيم ثم وصف الاستعمال الموجود فعلا للتعبير عن المفهوم بمصطلح ما أو تخصيص مصطلح معين للمفهوم الواحد»[3]. وقد كان للعرب وسائل متعددة لوضع المصطلح منها:

1- اختراع أسماء لما لم يكن معروفا كما فعل المتكلمون وأصحاب العروض والحساب.

---

[1] – المصطلح بوصفه تعبيرا عن الوعي المنهجي في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة ثقافات، ع3، البحرين، 2003، ص 47.

[2] – سعاد طالب، قضية المصطلح وآليات صياغته في النقد العربي الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: نقد أدبي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2016-2017، ص 48.

[3] – علي قاسمي، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط2، 1988، ص 33.

2- إطلاق الألفاظ القديمة للدلالة على المعاني الجديدة على سبيل التشبيه والمجاز كما في الأسماء الشرعية والأسماء الدينية وغيرها مما استجد بعد الإسلام من علوم وفنون وأدب.

3- التعريب وهو نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية بإحدى الوسائل المعروفة عند النحاة واللغويين.[1]

4- نقل بعض المصطلحات من علم إلى علم آخر، كما نقلت بعض مصطلحات علوم القرآن إلى البلاغة والنقد كالتفسير والنسخ وبعض المصطلحات اللغوية إلى البلاغة والنقد أيضا كالاستثناء والاعتراض والالتفات وغيرها؛ وواضح أن عملية وضع المصطلح لها شروط وليس عملية ارتجالية ومن هذه الشروط[2]:

- اتفاق جل العلماء عليه للدلالة على معنى من المعاني العلمية أو الفنية.
- اختلاف دلالته الجديدة عن دلالته اللغوية الأولى.
- وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي.
- الاكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى علمي واحد.
- ارتباطه بعلم خاص أو بمدرسة علمية أو أدبية أو لغوية أو بأحد الفروع التي قد تفرطها هذه اللائحة.

بيد أن هناك سؤالا يطرح نفسه: هل استطاع العرب أن يلتزموا بالمعايير المطلوبة لإنتاج المصطلح؟ والجواب: لا لأن العلماء العرب كان لهم الحرية في وضع المصطلح وقد أدت هذه الحرية إلى:

[1] – محمد مندور، معجم النقد العربي القديم، 19/1.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، 10/1.

1- تعدد المصطلح للدلالة على شيء واحد، ومن أمثلة ذلك "الالتفات" فسماه المبرد (ت286هـ) "البدل"[1] وسماه ابن وهب (ت338) "الصرف".

2- إطلاق مصطلح واحد للدلالة على عدة مفاهيم، ومن ذلك (مصطلح التضمين) الذي أطلق على أربعة مفاهيم مختلفة.

3- اختلاف دلالة المصطلح، فقد ذهب قدامة (ت335هـ) إلى أن (الطباق) هو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها وهذا هو (التجنيس) عند الآخرين.

4-دلالة المصطلح البلاغي:

سئل بن المقفع: ما البلاغة؟ فقال اسم لمعان تجري في وجوه كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت، في الاستماع، الإشارة، سجعا، ابتداء، جوابا، الحديث، الاحتجاج، خطابا، رسائل، فعامة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة.

قال أبو الحسن علي بن عيسى الرماني:

أصلا البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تعين عليها وتوصل للقوة فيها فتكون ميزانها لها وفاصلة بينها وبين غيرها وهي ثمانية أضراب: الإيجاز والاستعارة والتشبيه والبيان والنظم والتصرف والمشاكلة والمثل.

وقال معاوية لعمرو بن العاص: من أبلغ الناس؟ فقال: من اقتصر على الإيجاز وتنكب الفضول.

ومن كلام ابن المعتز: البلاغة بلوغ ولما يطل سفر الكلام.

وقال ابن الأعرابي: البلاغة التقرب من البغية ودلالة قليل على كثير.

وقال عبد الله بن محمد بن جميل: البلاغة الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام ومعرفة الإعراب والاتساع في اللفظ والسداد في النظم والمعرفة بالقصد والبيان في الأداء

[1] - علال الغازي، تطور مصطلح التخييل في نظرية النق الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع4، 1988، ص 285.

وصواب الإشارة وإيضاح الدلالة والمعرفة بالقول والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار وإمضاء العزم على حكومة الاختيار.

وسئل الكندي عن البلاغة، فقال: ركنها اللفظ وهو على ثلاثة أنواع: فنوع لا تعرفه العامة ولا تتكلم به، ونوع تعرفه وتتكلم به ونوع تعرفه ولا تتكلم به هو أحمدها.

ومن كتاب عبد الكريم قالوا: حسن البلاغة أن يصور الحق في صورة الباطل في صور.[1]

وفي كتاب "البيان والتبيين" نرى لصحيفة بشر بن المعتمر التي أثبتها الجاحظ في كتابه أهمية كبرى في تاريخ البلاغة العربية العامة؛ وفي نفس الجاحظ خاصة فمن الواضح أنه تأثر بمضمونها، بما فيها من أدب وبلاغة كما تأثر بغيرها من أقوال وآراء سبقته، لذلك نعتبره أول مدون للبلاغة العربية؛ لأنه توسع في دراسة هذا العلم وأضاف إليه ما عنى له من أفكار وتطلعات.

وقد كان الجاحظ في "البيان والتبيين" يحمل لفظ البلاغة غير معنى، فمرة يأتي بمعنى الخطابة، ومرة بمعنى العي كقول الشاعر:

جمعت صنوف العي من كل جهة وكنت جديرا بالبلاغة من كثب.

أبوك معهم في الكلام ومخول وخالك وثاب الجراثيم في الخطب.

ففي البيت الأول ترى العي أي البلاغة، الخطابة.

كذلك اتصلت البلاغة عنده باللسان والقلم، في قول بشر بن المعتمر: «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك إن تفهم العامة معاني خاصة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام».[2]

[1] – العمدة، ص 213.

[2] – المصدر نفسه، 136/1.

والمتصفح لكتاب البيان والتبيين يجد تعريفات عديدة للبلاغة، غير أن الجاحظ استحسن هذا التعريف: «وقال بعضهم: وهو أحسن ما اجتبيناه ودوناه...لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه: فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك».

وتفصيل الجاحظ لهذا التعريف مرجعه الاتفاق مع مذهبه، الذي يدعو فيه إلى التجويد اللفظي وحسن الصياغة مع تحري المعاني الشريفة.

يقول عبد العزيز عتيق: «وشيء من التحديد في قضايا البلاغة ترى الجاحظ يقرر في مناسبات عديدة إن حسن البيان يتطلب إعطاء الحروف حقها من الفصاحة وسلامة الإخراج إذ على مقدار سلامة النطق وفصاحته تكون درجة الإبانة أو البيان».[1]

لأن مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان القلب أشد استبانه كان أحمد، والمفهوم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل إلا أن المفهم أفضل من المتفهم.[2]

لذلك خرج، أبو عثمان بنتيجة ارتاحت إليها نفسه وسكنت هي: تناسب الألفاظ مع الأغراض أو كما اشتهرت وعمت بمطابقة الكلام لمقتضى الحال وهي أصل من الأصول البلاغية.

يقول الجاحظ: «ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية والاسترسال في موضع الاسترسال، وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك وملهـ، وداخله في باب المزاح والطيب فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف وأبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكر بها ويأخذ بأكظامها».

[1] – عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية، ص 70.

[2] – البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، ص 152.

والبلاغة عند الجاحظ هي المزاوجة بين اللفظ والمعنى المتمثلة بالأسلوب المحكم القوى أو في نظم الألفاظ، وعلينا أن نشير إلى مفهوم النظم عند الجاحظ في هذا المقام، فهو يعني التأليف والإنشاد جاعلا له أصنافا من القصيدة والرجز والمزدوج المتجانس والاسجاع والمنثور، ونوه بأن القرآن الكريم نظم معجزة قال: «وفي كتابنا المنزّل الذي يدلنا على أنه صدق نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد».[1]

وقناعته أن البلاغة هي في النظم، دعته إلى تأليف كتاب أسماه "نظم القرآن" أوضح فيه نظريته القائلة بأن إعجاز القرآن هو في نظمه وتأليفه.

وقال الجاحظ: «قال ثمامة: قلت لجعفر بن يحي: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بد له منه، أن يكون سليما من التكلّف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقّد، غنيّا عن التأويل».

وهذا هو تأويل قول الأصمعي: «البليغ من طّق المفضل، وأغناك عن المفسّر».[2]

ولها عدة مفاهيم نذكر منها:

1- سئل البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: «قليل يفهم، وكثير لا يسأم».[3]

2- وقال آخر: «البلاغة إجاعة اللفظ وإشباع المعنى».

3- سئل آخر فقال: «معان كثيرة في ألفاظ قليلة».

4- وقيل لأحدهم: ما البلاغة؟ فقال: «إصابة المعنى وحسن الإيجاز».

5- ونقل عن بعض الأعرابي: قال معاوية ابن أبي سفيان لصُحار بن عيّاش العبديّ: ما هذه البلاغة فيكم؟ قال: شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على

[1] – البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، ص 155.

[2] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 106/1.

[3] – العمدة، 242/1.

ألسنتنا. فقال له رجل من عرض القوم: يا أمير المؤمنين، هؤلاء بالبسر والرطب، أبصر منهم بالخطب.[1]

فقال له صحار: أجل والله وإنا لنعلم أن الريح لتلحقه، وإن البرد ليعقده، وإن القمر ليصبغه، وإن الحر لينضجه.

وقال له معاوية: ما تعدون البلاغة فيكم؟ قال: الإيجاز. قال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ، فقال له معاوية: أو كذلك تقول يا صحّار؟ قال صحار: أقلني يا أمير المؤمنين ألا تبطئ ولا تخطئ.[2]

قال لي ابن الأعرابي: قال لي المفضل بن محمد الضبي: قلت لأعرابي منا: ما البلاغة؟ قال لي: الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل.

قال ابن الأعرابي: فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك؟ قال: حذف الفضول وتقريب البعيد.[3]

وقيل للفارسيّ: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام.

وقيل للرومي: ما البلاغة؟ فقال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة.

وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة.

وقال بعض أهل الهند: جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكتابة عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك، وأحق بالظفر.[4]

قال: وقال مرّة: جماع البلاغة التماس حسن الموقع والمعرفة بساعات القول، وقلة الخرق بما التبس من المعاني أو غضّ، وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر.

---

[1] – المصدر نفسه، 242/1.

[2] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 96.

[3] – المصدر نفسه، ص 97.

[4] – المصدر نفسه، ص 88.

ثم قال: وزين ذلك كلّه وبهاؤه وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشمائل[1] موزونة والألفاظ معدلة، واللهجة نقية، فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصّمت، فقد تم كل التما، وكمل كلّ الكمال.

III-المنظومة المصطلحية عند حازم القرطاجني:

1-المصطلح القرطاجني:

1-1-السمات والأسر المفهومية والمصطلحية

الملاحظ أن كثيرا من مصطلحات حازم ثنائية مزدوجة أو مركبة[2]. كما أن مصطلحاته النقدية إما مبتكرة أو معدلة فليس ثمة موروث بقي كما هو[3]. والتعديل غالبا يأتي معمقا، ويضيف إضافاته بمزيد من التحديد للمفهوم بتعميقه وإغناء أبعاده بإدخاله في نسق مفهومي وشبكة علاقات مع مصطلحات أخرى.

وهذا التعديل عند حازم، كما في مصطلح الأسلوب والتناسب والتعجيب مثلا، يجعل المصطلح يقطع أشواطا بعيدة تكاد تقطع صلته بالموروث، بحيث يبدو التعديل قريبا من الابتكار، وهو ما يعكس سمة في فكر حازم، ذلك الفكر المنهجي الدقيق المنظم والجدلي الخصب.

أما سمة الابتكار عند حازم فتتمثل خير تمثيل في طريقة تشغيله للمصطلحات مجتمعة متناغمة. أي تكمن في إعطاء المصطلح حيويته الوظيفية لا لينصب كمصطلح منفردا، بل ليشكل مع مجموعته أو منظومته من المصطلحات آليات فاعلة في إنتاج نظريته النقدية. فمثلا التناسب مع التخييل والمحاكاة مع المقاصد والأجناس الأول كل منها وربما

---

[1] – المصدر نفسه، ص 89.

[2] – مثل المتصورات الأصلية والمتصورات الدخيلة، والمعاني والأول والمعاني الثواني، والتخاييل الأول التخاييل الثواني ودلالة الإبهام، ودلالة الإيضاح، ودلالة الإيضاح والإبهام، والجهات الأول والجهات الثواني والكذب الاختلاقي، والكذب الإفراطي...الخ.

[3] – من الملاحظ أن مصطلحات حازم النقدية إما معدلة إلى درجة الابتكار أو مبتكرة، أما الموروث من المصطلحات فمصطلحات بلاغية كحسن التخلص والاستطراد والتشبيهات العقم والتفريع والتقسيم.

تحمله معها من كمصطلحات فرعية متضمنة شكلت مع غيرها أيضا معالم القول الشعري، مثلما شكلت من جانب آخر معالم الرؤية النقدية الخاصة بحازم.

إن واحدة من مزايا المصطلح النقدي عنده تبدو في أنه يمكن النظر إليه بوصفه نقطة الالتقاء الأولى، التقاء النظرية بالتطبيق. فمن جهة المصطلح ينتج النظرية النقدية، ومن جهة ثانية تستخدم المصطلحات لدرس واقع القول العشري وتحققاته. ولذلك أمكن لحازم أن يفرز الأشكال الصيغية للقول الشعري، وأمكنه أن يفرز الأساليب والمنازع والمذاهب الشعرية كما يحددها، وينسب شعراء بعينهم إلى مذاهب شعرية، مثلما فعل في تحديده لمذهب كل من: البحري، وابن المعتز، والمتنبي، وابن دراج القسطلي، وأبي تمام[1]. كما أمكنه من خلال المصطلح أن يقترح مقاييس لتمييز الجيد من الرديء من الشعر، ولتصنيف الشعراء والمفاضلة بينهم، وأمكنه أن يقترح حلولا لمشكلات وقضايا نقدية قديمة كقضية السرقات والغموض والقديم والمحدث.

وكل ذلك قد تمت معالجته والإشارة إليه في تضاعيف هذه الدراسة بمختلف فصولها، لا سيما أثناء التفصيل في مصطلحاته الكبرى: القول، والمقول فيه، والقائل، والمقول له، التي أحيل الآن إلى أماكنها في الدراسة بوصفها مفهومات ومصطلحات يصعب اختزالها في تأطير موجز أو مسرد مصطلحي.

وقد بيّنت في فصل المعنى والقول كيف استخدم القسمة الصيغية التي تمثل شكل القول الشعري، وأبرزت مصطلحاته الوصف، والتشبيه، والحكم والأمثال، والقصص والتواريخ، حيث فرع أيضا تحت كل مصطلح من هذه المصطلحات الأربعة مصطلحاته الصغرى الخاصة. فتحت الوصف يستعمل مصطلحاته المصاحبة وهي قسمته له إلى: الوصف المطلق، والوصف الإضافي، والوصف الشرطي، والوصف الفرضي. ويفرع مصطلح التشبيه إلى: تشبيه متعلق بالأفعال والصفات، وتشبيه متعلق بالصور والخلق. أما

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 209.

الحكم والأمثال فيفرعها إلى ما تكون الأخبار فيها بجري الأمور على المعتاد، أو تكون الأخبار منها على جهة الغرابة والندور، أو تكون الأخبار فيها على جهة الندور فقط. أما التواريخ والقصص فسك لها مصطلح الإحالة الذي يفرّعه بدوره إلى: إحالة تذكرة، وإحالة إضافة، وإحالة محاكاة، وإحالة مفاضلة، وإحالة إضراب، وإحالة مفتوحة على عالم من الممكنات والاحتمالات. ومصطلح الإحالة كما طرحه حازم مبتكر تماما، وقد أبرزت غناه وفاعليته في موضعه من الدراسة.

أما تحت مصطلحه الثاني (المقول به) فقد بينت كيف حشد حازم فيه سلسلة من المصطلحات. وقد وضحت في هذا الفصل كيف نحت حازم مصطلحات، وكيف استعملها لإنتاج المعنى في نظريته النقدية وهو يعالج قضايا المقول فيه وما فيه من مسائل متعلقة بالسياق والنظرية الأغراضية. وبرزت مصطلحاته: الجهة، والطريق، والأسلوب، والمنزع، والمذهب كمصطلحات كبرى عالج من خلالها قضايا الغرض الشعري والسياق والمقام. وقد عرّف مصطلح (الغرض) منظورا إليه في سياق تلك السلسلة المصطلحية. وقد أمكن من خلال ذلك أن ينحت مصطلحات فرعية أخرى استعملها كمسبار لتمييز البصمة الفردية للشاعر وتمييز القصائد ودرسها، فانثالت مصطلحاته في سياقها متحدثا عن (القصيدة البسيطة) و(القصيدة المركبة) و(المقصدين) من الشعراء و(المقطعين)، والشاعر بعيد (المرامي)...الخ. وقد نحت خلال ذلك مصطلحاته الخاصة كالمقاصد الجمهورية، والأغراض الإنسانية، والمتصورات الأصيلة والمتصورات الدخيلة، والأجناس الأول التي هي الارتياح والاكتراث أو الارتماض-كما يسميه أحيانا- والطرق الشاحبة التي هي مزيد من الاكتراث والارتياح.

وتنضوي أيضا تحت مصطلحه المقول فيه جملة مصاحبة. فقد عالج مصطلح المعنى المحال أو المستحيل. ومع أنه يمكن النظر إليه بوصفه من المصطلحات الموروثة، إلا أن له موقعه الخاص في المنظومة المصطلحية لحازم إجمالا، إذ لا يمكن فهمه بدون أن يوضع في سياقه من نظرته إلى العلاقة مع الوجود وعمل الذهن لحظة الإبداع والتلقي

أيضا. كما لا يمكن فهمه بمعزل عن فهم حازم لمصطلح التمويه والكذب في القول الشعري، فكل هذه المصطلحات: المحال والتمويه والكذب من الموروث الذي عالجه حازم وفق شبكة متداخلة متناغمة، مما يعطيها دلالاتها في سياق نظريته للشعرية. وهي دلالات حرص أن يعطيها أبعادا وأعماقا جديدة. ومن هنا ابتكر لها سلسلة أخرى من المصطلحات المضيئة لتلك الأبعاد والأعماق مثل الكذب الاختلاقي والكذب الإفراطي، وطور مصطلحات الاختلاق الإمكاني، والاختلاق الامتناعي، والإفراط الامتناعي والاستحالي، مشرعا من وراء هذا كله نافذة جميلة للشعري تلوح في مقابل المحال/المستحيل، الذي كوكب حوله كل تلك المصطلحات، وهي النافذة التي تم إلقاء الضوء عليها في معالجتي لفصل (المقول فيه)، المصطلح الأم في هذه الأسرة

أما مصطلحه (القائل) أو المتصرف –كما يسميه أحيانا– فقد كان لحازم معه جولات أخرى لإنتاج المصطلح أو الاستفادة من موروثه فقد أمكنه أن يستثمر الموروث الفلسفي ليبرز رؤيته لقوى القائل فيستخدم مصطلحاته القوى الفكرية والقوى التصورية كما سك مصطلحاته التفصيلية الخاصة بقوى الشاعر فجاءت مصطلحاته القوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة

وقد تبدو هذه المصطلحات بحكم بيئتها الفلسفية موروثة مقررة، لكن حازما كما بيّنت في فصل المعنى والقائل يعطيها معانيها الخاصة به وبنظامه المصطلحي الذي ينتج نظريته النقدية وهي مصطلحاته تتناغم مع منظومته المصطلحية في القول والمقول فيه والمقول له وقد أبرزت في الفصل المشار إليه دلالات المفهومات والمصطلحات التي ترددت عنده مثل: الذهن والنفس والوهم والفكر كما وضحت كيف أن مصطلح الطبع عنده هو اجتماع قوى ثلاث، وهي القوة الصانعة، والقوة الحافظة، والقوة المائزة، وهي مصطلحات اشتغل على إبراز أهميتها أما قوة التشبه فمصطلح مبتكر تماما، ومثله ابتكاره لما سماه ملكة الخاطر، وكلها تأتي في سياق التأسيس لقوى الشاعر.

وفي سياق توجيهات حازم للقائل ابتكر تحت مصطلح الغموض مصطلحاته الخاصة المركبة، وهي دلالة الإبهام، ودلالة الإيضاح، ودلالة الإيضاح والإبهام معا. مثلما ابتكر مصطلحي الاعتياض والقران، وهما وسليتان ضمن وسائل أخرى عرضها لإزالة الغموض والاشتكال في القول، ليكسب قبول المقول له ورضاه.

وفي هذا السياق نفسه الخاص بوسائل القائل للتجويد حكك حازم مصطلحي التصرف والتغيير، وابتكر تحت التغيير مصطلحي الاستجداد والتأنق كما عمّق وأضاف لمصطلحي التمويه والاستدراج.

أما مصطلحه (المقول له) فلعل أبرز ما اشتغل عليه حازم فيه تأكيده على مقبولة المقاصد التي يوجه من أجلها الشعر. وتأتي مصطلحات القبض والبسط مصطلحات متفرعة عن مقولة التأثير هذه، التأثير الذي يمتد إلى التخييل، وعبر التخييل يأتي مصطلحا التعجيب والاستغراب كأبرز مصطلحين اهتم بهما حازم جهة المقول له، لتحقيق ما يسميه الهزة والاستلاب. وهما مصطلحان آخران عالجهما في هذا المقام. ولكن التأثير لا يتحقق إلا بما يسميه الاستعداد. وهو مصطلح مهم أيضا ربط فيه بين القائل والمقول له برباط مشترك، يجعل المقول له لا يقل في ملكاته واستعداداه لتلقي الشعر وتأويله عن القائل، ولذلك فقد استعمل أيضا مصطلحات التأويل والعارف والبلغاء في سياق توصيف أدق لهذا (المقول له) وإبراز أثره على إنتاج القول الشعري وتأويله.

كانت تلك هي المصطلحات التي توالدت في سلسلة من الأسر المفهومية والمصطلحية حول مصطلحاته الأربعة الكبرى: القول والمقول فيه والقائل، والمقول له.

فالباب الأول من كتاب حازم القرطاجني "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، قد اختص بدرس الأسس الفلسفية واللغوية والبلاغية والجمالية التي انطلق منها حازم في تنظيره للمعنى وللقول الشعري، فقد بيّنت هناك أيضا –في ما يتعلق بالمصطلح– كيف استطاع حازم أن يوظف المقولات الفلسفية واللغوية والبلاغية لإنتاج نظريته؟ وقد وظف مفردات مثل النسبة والعلاقة والإضافة والتناسب، مثلما وظرف مفردتي (الصورة) و(الهيئة) لتقريب مفهومه

للمعنى في مستواه الإبلاغي الأول وفي مستواه الفني. كما ابتكر من اللواحق والأعراض مفهومه للشعرية، مربوطة برؤيته لدور اللغة في الوجود، لا سيما اللغة الشعرية، فأنتج مقولته في الزجاجة والحنتم. وهو ما أسميته (شعرية اللواحق والأعراض) و(شعرية الزجاجة).

وقد قسمت دراستي إلى قسمين مستقلين لمناقشة هذين المصطلحين بوصفهما من مقولاته في الشعرية التي أسست منطلقه البلاغي والجمالي في تنظيره للقول الشعري وفي رؤيته النقدية.[1]

أما مصطلح الصورة ومصطلح الهيئة فقد أبرزتهما في مضوعهما من الباب الأول بما يقتضيه السياق هناك. ويحسن أن أخصهما –بوصفهما مصطلحين أساسيين أوليين في نظرته إلى المعنى والشعرية– بشيء من التفصيل هنا من قبل الانتقال إلى مصطلحه المركزي علم البلاغة وقبل الانتقال إلى الحديث عن النسق المفهومي والمصطلحي في منظومته المصطلحية.

1-2-الهيئة:

إن المتتبع لكمة هيئة في المعاجم يجدها تتحرك في أصلها اللغوي لوصف المظهر وحال الشيء في الخارج يقول ابن منظور: «الهَيئة والهِيئة: حال الشيء وكيفيته...الهيئة: صورة الشيء وشكله وحالته...والهيئة الشارة».[2]

ولو عدت إلى ابن منظور في تعريفه الشارة لوجدته يقول: «الشارة الحسن والهيئة واللباس...وقيل الشوْرة بفتح الشين اللباس...وفي الحديث أنه أقبل رجل وعليه شورة حسنة قال ابن الأثير: هي بالضم الجمال والحسن كأنه من الشوْر عرض الشيء وإظهاره...».[3]

وسنرى كيف أن حازما يستخدم الهيئة بوصفها آلية عرض المعنى وإظهاره من داخل الذهن ووجوده النفسي إلى وجود آخر يضيف إليه، بوصفه صورة المعنى، ما يحوله إلى

[1] – ينظر ص 87-105 من هذه الدراسة.

[2] – اللسان، مادة (هيأ).

[3] – اللسان، مادة (شور).

هيئة ذات شارة، وهذه الشارة فيها وجود آخر فوق الوجود، إنها وجود مبني فوق الوجود المعطى، لأن فيها عمل وصنعة تحسين وتجميل، وهذا هو عمل الفن.

وحازم يستخدم كلمة هيئة وكلمة هيئات كثيرا في كتابه، ويرددها تارة بمعنى يتحرك في مدار الأصل اللغوي الأول لها[1] وتارة محملا بمفهوم اصطلاحي خاص به، يعكس ارتباطه بكلمة هيئة أو هيئات للدلالة على تشكل المعنى وتجسده في اللفظ والعبارات، متنقلا بذلك من حالة وجود ذهني إلى وجود حسي مرتبط بالتلفظ والنطق والخط أيضا.[2]

ويبدو مصطلحا الهيئة والصورة متلازمين في معظم الوقت عند حازم، لأنه يستخدمها للتعبير عن حال المعنى والأفكار حينما تكون تارة مجرد حالات ذهبية وفكرية، وتارة حينما تنتقل من حالتها تلك إلى حالة لغوية ملفوظة ونص متشكل متحقق ماثل في الخارج. ويحسن هنا إيراد نص له جاء في الصفحات الأولى من كتابه لضرورته لإيضاح أبعاد المصطلح. يقول: «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 عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فتكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها...قد تبيّن أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة ما يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان».[3]

---

[1] – ينظر مثل: ص 97، 98، 249، 250.

[2] – ينظر مثلا قوله هيئة نقية، ص 121، وقوله هيئات نطقية، ص 93.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18–19.

إن المتأمل في النص السابق يصل إلى أن اللفظ يصنع هيئة ما أو مظهرا يتشكل من الدال والمدلول لمعنى ما، ليوصل صورة ذلك المعنى، وينقله من الذهن إلى الخارج. وعلى ذلك يتقرر ما يلي: أن الصورة أمر يتعلق بالمعنى في الداخل، والهيئة صورة المعنى وقد نقلت باللفظ والعبارة إلى الخارج. لذلك حينما يستعمل حازم كلمة صورة أو صور بمعناها الاصطلاحي عنده كمقابل لمصطلح هيئة[1] فهو يتحدث عن المعاني في الذهن في الداخل، وحينما يستعمل هيئة أو هيئات فيقصد مظهرها وقد تشكل في هيئة ألفاظ وعبارات.

أما حينما يستعمل (صور اللفظ) فهو يستعمله حينما يريد أن ينتقل إلى مرحلة أكثر محسوسية، فيتكلم عن صور اللفظ وقد انتقلت إلى الخط. وهو دقيق جدا ويمر مصطلحه هنا عبر ماحل ينتقل فيها من المجرد والتجريد إلى الحسي والمحسوس، حتى إن اللفظ (صوتيا) يبقى على مرحلة غير ملموسة تماما فإذا ما قرن بالخط اكتملت له مظاهر الحسية، وتحول إلى تشكيل محسوس. ولذلك يستخدم غالبا مع الصور والهيئات كلمة أمثلة، وهو يقترب من مفهوم التمثال والنصب اللغوية. (لاحظ في النص كلمة أقام اللفظ المعبر به...).

ومن المهم ملاحظة أن حازما في نصه السالف يستخدم بدقة كلمتي الأذهان والأفهام. فهما ليستا مترادفتين، ويظهر أنه يفرّق بينهما تفريقا غير معلن، لكن النص يدل عليه، فحينما يستخدم الصور يستخدم معها الأذهان، وحينما يتكلم عن الهيئات يستخدم معها الأفهام، وكأنما وجود الصور في الأذهان حالة تجريدية عائمة لم تتشكل بهيئة الدال والعبارة، وحينما يرتبط اللفظ بصور المعنى ويلتحمان تصير الحالة الناتجة إلى الفهم والأفهام، وكأنهما يتحولان إلى مرحلة عقلية تعقل من الدال والمدلول هيئة حاصلة متشكلة بالفعل. فكأنما الأولى وهي الإحالة الذهنية حالة نفسية، لكنها في الثانية (الفهم) حالة عقلية ولحظة معرفية. وهو خيط رهيف شفاف يفصل بين المرحلتين لمسه حازم لمسة بارعة. وتمثل إشاراته هذه وقفة مهمة في تأمل الظاهرة اللغوية وعمل النفس والعقل معا في تشكيل العملية

[1] – لأنه أحيانا يستعمل كلمة صورة بمعناها اللغوي كمرادفة لكلمة صيغ. أنظر مصطلح صور.

الإدراكية والمعرفية، خاصة أنها وقفة في الأساس لمعالجة قضية المعنى، وهي قطب القضية الجودية واللغوية أصلا.

1-2-1-الهيئة والصور وسلسلة تحولات:

للمعنى صورة موجودة في الذهن هي عبارة عن وجود آخر منعكس لها عند وجودها في الأعيان خارج الذهن وحينما ينقلها اللفظ يقيم لها هيئة تتكون من صورة المعنى واللفظ الدال عليه. وبهذه الهيئة يصبح لها وجود آخر مبني من الوجودين السالفين، ومضاف إليه الهيئة اللغوية التي أعطاها إياه المتكلم. وبذلك حينما ينتقل إلى المستمع بهذه المعطيات كلها المكونة من وجود فرق وجود فوق وجود حينما تنتقل إليه بهذه المعطيات كلها تخزن في الذهن، ليس بوصفها مجرد صور وإنما بوصفها هيئة أو هيئات.

وبما أن المتكلم يتبادل المواقع مع المستمع في العملية اللغوية التواصلية فيصبح مستمعا ومتلقيا أحيانا، فهو بالضرورة مثلما يملك في ذهنه الصور أيضا يتلقى الهيئة والهيئات اللغوية ويحفظها في ذهنه، لا سيما إذا ما تجاوز الأمر مسألة الألفاظ المفردة، وانتقلت المسألة إلى مسائل التركيب والبنية الإجمالية للقول وقضايا النص المبدع. وفي هذا ما يوضح استخدام حازم أحيانا لكمة هيئة أو هيئات وهو يتحدث أيضا عن المعاني في الذهن[1]، وهذا غير متناقض مع ما مرّ في شرح مفهوم الهيئة عنده، من حيث إنها مرتبطة بشكل الكلام في الخارج أو هي صورة المعنى إذ يلتحم بالدال، ويتمظهر في قالب ملفوظ، ويعطيه المتكلم هيئة ما. وما تلك الهيئة والهيئات في النفس إلا واحدة من تحولات اللغة في حياتها المتنقلة من الوجود المعطى إلى الوجود المبني، ومن المتكلم إلى السامع، ومع ما يترتب على هذا من قواعد مقررة وأعراف فنية تحفظ في الذهن ويحاول المتكلم مجاراتها أو الإضافة إليها.

[1] – ينظر مثلا ص 17، 41، 77.

1-2-2-الهيئة على مستوى النص إجمالا:

إن حازما لا يستخدم كلمة هيئة للدلالة على المعنى فقط متشكلا في لفظ أو عبارة أو عبارات مفردة، وإنما يدخل المصطلح في نظرته إلى النص بوصفه تركيبا وبنية كاملة متآخذة متماسكة.

إن الغرض-كما قال- هيئة نفسية داخلية، لكن الهيئة أيضا عنده تتعلق كذلك بجزئيات العمل الإبداعي وبكامل المظهر النهائي المتحقق للنص. أي كل ما يحقق الهيئة النهائية الماثلة للنص لدى المتلقي. ولذلك كان حازم ينظر إلى النص بوصفه جسدا يتمظهر، ويأخذ هيئة يجب أن تكون رائعة ولائقة تعجب الرائي/السامع. ولذلك يلاحظ في تعريفاته لمصطلح الأسلوب أنه عنده هيئة تحصل على التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية[1]. ويعرف مصطلح المنازع بقوله إنها هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم.[2]

إن الهيئة هنا ملازمة للكيفية والكيفية وصف لحال الشيء الذي هو هنا القول الشعري بشتى مستوياته ومراحل تشكله. ولذلك يلح على أن "صناعة الشاعر فيها حسن التأليف والهيئة"[3] وأن أهم ما في عمله في القول الشعري هو "تحسين هيآته اللفظية والمعنوية".[4]

1-3-الصورة:

إن الدارس للأدب العربي القديم، لا يكاد يعثر على تعبير للصورة الشعرية بهذا الاسم في التراث النقدي والأدبي، وبالمفهوم المتداول الآن، لأن الدروس النقدية العربية القديمة كانت تحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة، كالمجاز، التشبيه والاستعارة.

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363.

[2] - المصدر نفسه، ص 365.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

[4] - المصدر نفسه، ص 41.

أما الصورة الشعرية–كمصطلح نقدي–الذي يعنى بجماليات النص الأدبي قد دخل النقد العربي في العصر الحديث متأثرا بالدراسات الأدبية الغربية، ومسايرة لحركة التأثير التي عرفتها الآداب العالمية.[1]

فيعرّف ابن منظور الصورة فيقول نقلا عن ابن سيده: «الصورة في الشكل»[2]. وارتباط الصورة في نظر اللغويين بالشكل وبالناحية الحسية أمر يكاد يكون متفقا عليه. ويقول أبو هلال العسكري في الفرق بين الظن والتصور: «ويستعمل الظن فيما يدرك وفيما لا يدرك. والتصور يستعمل في المدرك دون غيره، كأن المدرك إذا أدركه المدرك تصور نفسه والشاهد أن الأعراض التي لا تدرك لا تتصور، نحو العلم والقدرة. والتمثل مثل التصور، إلا أن التصور أبلغ، لأن قولك: تصورت الشيء معناه أني بمنزلة من أبصر صورته. وقولك: تمثلته معناه أني بمنزلة من أبصر مثاله، ورؤيتك لصورة الشيء أبلغ في عرفان ذاته من رؤيتك لمثاله...».[3]

ومع ارتباط الصورة بالجانب الحسي المبصر للمدركات العينية المادية إلا أن بعضهم توسع في دلالتها، فابن منظور يقول نقلا عن ابن الأثير: «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة العقل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته...وتجري معاني الصورة كلها عليه إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها...».[4]

ولعله لهذا التوسع عاد العسكري فربط بين الصورة والهيئة من جهة علاقة الكل بالجزء والتنبه للمدرك المحسوس والمعقول معا يقول: «الفرق بين الصورة والهيئة أن الصورة اسم يقع على جميع هيئات الشيء لا على بعضها، ويقع أيضا على ما ليس بهيئة، ألا ترى

---

[1] – حياة بوعافية، الصورة الفنية في شعر أبي العلاء المعري وآثرها في المعنى–دراسة إحصائية دلالية–، كلية الآداب واللغات، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: فتحي بوخالفة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015–2016، ص 13.

[2] – اللسان، مادة (صور).

[3] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص 90–91.

[4] – اللسان، مادة (صور).

أنه يثال: صورة هذا الأمر كذا ولا يقال: هيئة كذا، وغنما الهيئة تستعمل في البنية ويقال: تصورت ما قاله، وتصورت الشيء كهيئته الذي هو عليه ونهايته من الطرفين سواء كان هيئة أو لا، لهذا لا يقال: صورة الله كذا لأن الله تعالى ليس بذي نهاية...».[1]

والإشارة إلى البنية مربوطة بالهيئة في مقابل الإطلاق للصورة مهمة، حيث البنية مرتبطة بالجانب الحي الحيوي. وقد قال العسكري في تفريقه بين البنية والتأليف: «الفرق بين البنية والتأليف أن البنية من التأليف يجري في استعمال المتكلمين على ما كان حيوانا يقول القل نقض البنية والتأليف عندهم عام».[2]

والتوقف عند هذه الإشارة مع الإشارة السالفة يؤكد الأولى، ويجعل دلالة الصورة لغويا تتسع لتشمل المحسوس والمعقول، كما أن الصورة تشمل ما هو حي وما هو جامد. لذا فهي أعم بالهيئة علاقة كل بجزء وعام بخاص. والربط بين الصورة والهيئة مهم في سياق دراسة مفهومات حازم ومصطلحاته. فالصورة والهيئة متلازمتان، ولذلك فقد أعطى حازم لمصطلح الهيئة دورا يخول له أن يحرك الصور، وينقلها من العام إلى الخاص، ومن المعقول إلى المحسوس لغويا (ينظر مصطلح الهيئة).

كما أن ارتباط الصورة بالناحية المادية المحسوسة للأشياء والأجساد يربطها بالضرورة بمسألة الأبعاد والتموضع في المكان والامتداد، ولعله من هنا، وبسبب من هذا البعد المزدوج الحسي والمعنوي لاستعمال كلمة صورة، كان حازم دقيقا حينما سك مصطلحه الخاص بالصورة والصور في سياقه الخاص برؤيته للمعاني ولمرحلة الوجود الذهني للمعاني مستفيدا من البعدين كليهما لدلالة صورة.

[1] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص 154–155.

[2] – أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص 137–138.

كما أنه استخدمك كلمة صورة وصور في معناها اللغوي الشائع المرتبط مباشرة بالشكل فقط، حيث كان يستعمل كلمة صورة أو صور مرادفة لكلمة صيغة أو صيغ، وللتشكل اللفظي والعباري للكلمات[1] بعد أ، تكون قد تحولت إلى ما يسميه هيئة أو هيئات.

ومن المهم قبل الحديث عن البعد الاصطلاحي لمفهوم صورة عند حازم الإشارة إلى أنه لا يمكن الإحاطة بدقة بمفهوم كلمة صورة عنده بمعزل عن مفهوم الهيئة، ولذلك لا بد من العودة إلى مصطلح الهيئة لارتباط الاثنين معا وتلازمهما.

يستخدم حازم كلمة صورة فيما هو يتحدث عما يسميه المعاني الذهنية وعن المعاني في الذهن وعن ما يسميه الصورة الذهنية. ويبدو أن حازما في نظرته إلى الصورة الذهنية وللمعاني الذهنية يستند إلى مفهوم التصور في المنطق، فالتصور كمصطلح من مصطلحات المناطقة والمتكلمين يعرفونه كما يلي: «أما التصور فعبارة عن حصول صورة مفرد ما في العقل كالجوهر والعرض ونحوه. وأما التصديق فعبارة عن حكم العقل بنسبة بين مفردين إيجابا أو سلبا على وجه يكون معبرا، كالحكم بحدوث العالم ووجود الصانع ونحوه».[2]

وحازم يسير بالأصل اللغوي وبالمفهوم المنطقي للتصور والصورة نحو مفهوم مركب يحاول أن يعرف به المعاني قائلا: «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 ما[3] أدرك منه. فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ...».[4]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19 قوله: (ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع)، وينظر، ص 34-35، 41...الخ.

[2] – أبو الحسن الآمدي، كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب للدكتور عبد الأمير الأعسم، ص 314.

[3] – في النص المحقق جاء النص (تطابق لما) ولعل الأصوب (تطابق ما) حسبما قرأها الدكتور سيد إبراهيم.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

وما دام أن الصور لا بد لها من هيولي إذ –حسب الثقافة المنطقية التي يستند إليها حازم[1]– لا وجود لصورة تخلو من الهيولي، فالمعنى هنا هو هيولي هذه الصور الذهنية ولكنها ما إن تتحول إلى الخارج من حالة وجود بالقوة إلى وجود بالفعل حتى تصبح مع اللفظ المعبر عنها أكثر تشكلا، حيث تتحول بعد مرورها بعملية التحام الدال والمدلول إلى هيئة أو تمثال لغوي (ينظر مصطلح الهيئة).

وهذا وصف من حازم دقيق لكيفية التحول من العلة المادية (الهيولي) إلى العلة الصورية (الصورة ثم الهيئة) وفي هذا التحول على مستوى اللفظ المفرد تجسيد كامل لمقولة العلل الأربع. إذ يأتي عمل العقل وإرادة المتكلم لغاية التعبير مكملا العلتين الفاعلية والغائية، ويبدو عمل العقل في الربط وإيجاد العلاقة أشبه ما يكون بإيقاع الحكم أو التصديق للتصورات بلغة المناطقة.[2]

ومن هذا الربط المحكم من حازم بين المعنى والصورة والهيئة، وهذا التوقف الدقيق العميق عند مراحل التشكل الأولى لالتحام الدال بالمدلول ينحت حازم مصطلحاته في تعريف المعنى مستندا إلى الصورة والهيئة.

1-3-1-المتصورات الأصلية والمتصورات الداخلية وعلاقتها بالمعاني الأول والثواني:

المتصورات الأصلية في نظر حازم تندرج تحت ما يسميه المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية، حيث يرى أن أعرق المعاني في الصناعة الشعرية «ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفكرة على الميل إليها أو النفور عنها...»[3] لذلك يعرّف حازم المتصورات الأصلية والدخيلة قائلا: «فالمتصورات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجورا هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصلية. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا

[1] – الخوارزمي، كتاب الحدود ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، ص 210.

[2] – الخوارزمي، ينظر الباب الأول، الأساس الفلسفي.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20.

معتقداتها العادية فهي المتصورات الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن».[1]

بقي أن أقول إن الدكتور جابر عصفور خص حازما بوقفة متأنية عند تأصيله لمفهوم التقديم الحسي قائلا –ضمن ما قال–: «كان حازم يستخدم مصطلح (الصورة) بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل، فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقا بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر... كما أن الجانب الفني لمصطلح الصورة واضح أيضا فما ذهب إليه حازم من أن محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان وجلي أن الجانب الفني للمصطلح لا ينفصل عن الجانب السيكولوجي الذي يدعمه ويحدده».[2]

وحازم ليس الوحيد الذي استخدم الصورة على المستوى الذهني، كما أنه ليس الوحيد الذي يتكئ على البعد السيكولوجي، فكل التراث الفلسفي العربي يتداول هذا المفهوم[3]، وحازم أفاد منه بلا شك. ومما لا شك فيه أنن حازما استفاد من هذا كله في حديثه عن الصورة في الذهن في محاولته لتعريف المعاني في المستوى الإبلاغي العادي، وليس في المستوى الفني البلاغي، فموقع نص حازم الذي أشار إليه الدكتور جابر عصفور جاء في أول كتاب حازم، وفي سياق الحديث عن وجود المعاني في الذهن، وفي سياق محاولته لتأسيس القضية اللغوية في تماسها مع الوجود. وربط الدكتور جابر عصفور للنص المشار إليه بنص حازم الآخر عن الأقاويل الشعرية –من وجهة نظري– لا يستقيم، إذ الاستناد إلى هذا الربط لإبراز أن ذلك مفهوم الصورة عند حازم من الوجهة الفنية يعد قولا يفيض عن نص حازم. فحازم لم

[1] – المصدر نفسه، ص 22.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 298–299.

[3] – ينظر عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب عن الصورة عن الخوارزمي وابن سينا والآمدي وغيرهم في الصفحات 210، 243–244.

يستخدم مصطلح صورة إلا كما وضحت في ما سلف، أما استعماله لكلمة تصوير فلا يعدو الدلالة الأولى، وهي كونها انعكاسا وتمثيلا لما في الذهن (ذهن المتكلم) ونقله إلى تصور السامع وذهنه وفهمه.

وأرى انه لا يمكن أن ندرس جهد حازم في ما يتعلق بالصورة بمحمولات المصطلح المعاصرة، ولا بأن تقتطع نصوص له بعينها من سياقها، وتفسّر خارج منظومتها. وقد حذا محمد الولي حذو الدكتور جابر عصفور[1]؛ فقد خص الولي حازما بفصل قصير وهو يدرس الصورة، واستشهد في معرض بحثه عن مفهوم الصورة عند حازم بنصوص لم تأت لا في سياق مفهوم الصورة، ولا في معرض الانشغال بالصورة ولا بالاستعارة ولا المحاكاة، وإنما جاءت في سياق الحديث عن جهات الشعر وأغراضه. وقد بنى محمد الولي على ذلك استنتاجاته حول المعاني الأول والمعاني الثواني رابطا إياها بأقوال معاصرة في الدلالات والصور لا تتلاءم مع نصوص حازم. ويمكن أن نجد مفهوم حازم للتشكيل الفني والتخييل تحت مظلة مصطلح آخر عند حازم، وهو مصطلح التخييل والمحاكاة، فهناك سنجد الآليات الفنية التي تحول القول العادي إلى قول شعري. أما نصا ومفهوما ومصطلحا فمصطلح صورة عنده لا يعدو الأبعاد والدلالات التي أشرت إليها.

وبعد فإن التناسب بين الصورة والهيئة من أبزر انشغالات حازم في كتابه، وصناعة الشاعر عنده هي (حسن التأليف والهيئة)[2]...وصناعة الشاعر أيضا عنده (حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني).[3]

1-4-علم البلاغة=العلم الكلي:

لا يذهبن الظن إلى أن علم البلاغة مرتبط بمفهوم البلاغة السائدة في المدونة البلاغية والنقدية. فالبلاغة هنا عند حازم مقرونة بعلم. وعلم البلاغة عنده هو العلم الكلي

[1] – محمود الوي، ينظر كتابه الصورة الشعري في الخطاب البلاغي والنقدي (بيرو والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 142-147. وقارن ذلك بفصل المقول فيه من هذه الدراسة.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

[3] – المصدر نفسه، ص 81.

كما قال. ومحور ارتكازه قائم على مصطلح التناسب. يقول حازم: «ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع...».[1]

وعلم البلاغة يشتمل عنده على صناعتي الشعر والخطابة. يقول: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع...وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده...وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان...».[2]

فعلم البلاغة عنده –إذا– هو العلم الكلي الذي تنضوي تحته علوم اللسان الجزئية. ولكونه العلم الكلي، المشتمل على صناعة القول الشعري شعره ونثره، يبدو علما مختصا بتنضيد القوانين الكلية، وهو ما يقربه كثيرا من مفهوم الأدبية أو الشعرية[3]. ولذلك لا غرو أن يسمى حازم كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء قاصدا منذ البدء لفت النظر إلى أن كتابه تنظير للقول الشعري شعره ونثره. وهو ما يلبث القارئ أن يستشعره، ويتأكد منه، لا من ترديد مصطلح القول الشعري فحسب، ولكن من حيث التأكيد على أن المعتبر في القول هو التخييل والمحاكاة، دون النظر إلى جنس القول شعره أو نثره، ودون النظر إلى صدقه أو كذبه.[4]

إن علم البلاغة–كما قال– علم كلي، هو ما كرره في أكثر من موضع رابطا إياه بالأصول المنطقية. يقول: «فينبغي لمن طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية ولم تسفف به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية

[1] – المصدر نفسه، ص 226.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19–20.

[3] – فاطمة الوهيبي، في البحث عن الأدبية في النقد العربي القديم، مجلة قوافل، النادي الأدبي في الرياض، ع 2، س1، 1414هـ/1994م، ص 122–143.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67، 71، 71، 83.

أكثر آرائها على شفا جرف هار ألا يعتقد في وزن من الأوزان أنه مفتقر في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر، بل إنما يستنبط الوزن باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد».[1]

ويؤكد مصطلح العلم الكلي مربوطا بالأصول الموسيقية: «فمن كان له أدنى بصيرة لم يتخالجه الشك في أن الصحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكي، الطي لا تتبين أصول علوم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه، ولكون علم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية موسيقية وغير ذلك...».[2]

وعلم البلاغة العلم الكلي الذي ينهض على آراء موسيقية، ويقوم على أصول منطقية يستند إلى مقالة التناسب (يراجع مصطلحه التناسب في موضعه) وأبرز ما في قانون التناسب عنده هو التناسب والاقترانات بين المعاني. ولذلك فقد افتخر حازم لنفسه في أول كتابه بأن يختط جديا في مناقشته للبلاغة أو لعلم البلاغة لم يسبق إليه، بارتكازه على الحديث عن المعاني، والمعاني الذهنية تحديدا. يقول حازم: «وبقي الآن أن نتكلم في المعاني الذهنية وفي بعض ما يحتاج إليه في هذه الصناعة [أي صناعة البلاغة] بما يتعلق بالأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها...وكونها مما يستميل النفس أو ينفرها لكونها ملائمة لها أو منافرة أو بإيهام النفس ذلك بتخييل شعري أو إقناع خطابي...وأنا أدرج تفاصيل هذه الجملة فيما أشرعه إثر هذا من المعالم والمعارف بحسب ما يتوجه إليه النظر في معلم معلم ومعرف معرف من ذلك لتعرف بذلك الطرق الصحيحة في اعتبار ما تكون عليه أحوال المعاني الذهنية وما هي أمثلة له بالنظر إلى ما يستحسن في كل مذهب من مذاهب هذه الصناعة وما لا يستحسن من ذلك. وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه. هذا على أنه روح الصناعة وعمدة البلاغة. وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلمت به في ما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب. فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت

[1] – المصدر نفسه، ص 231.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 244.

عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة ما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها على حسب ما تقدم وما يأتي إن شاء الله».[1]

وقد أشرت –في ما سلف– عند الحديث عن مصطلحي الصورة والهيئة إلى اهتمام حازم بالتناسب بينهما على المستوى الإبلاغي العادي للكلام وعلى المستوى البلاغي الفني. ولا شك أن التناسب بين المسموع والمفهوم–كما قال– لا يوصل إليه إلا بعلم البلاغة، أي العلم الكلي، الذي تأتي قضية المعاني والمعاني الذهنية تحديدا في القلب منه، إذ هي روح الصنعة وعمدة البلاغة، وقد سبق أن درست مصطلحه المعاني الذهنية وبيّنت أهميتها في تنظيره النقدي.[2]

وإذا كان علم البلاغة عنده على هذا النحو من التكوين، وهو علم كلي، كما أكد ذلك في ثلاثة مواضع، فإن ذلك يدعونا إلى التفكير في مسألة الأسبقية والكليات من حيث كون علم البلاغة وتحققها (الشعرية) هو الأصل، والأصل أسبق في الوجود. حيث اللغة الشعرية تسبق في الوجود اللغة في مستواها العادي، وهو ما يجعلنا نلمح وجه التقاء مع فكرة (هايدجر) عن أن الشعر هو اللغة الأصلية، وهي الأسبق في الوجود. وقد عالجت فكرة الأسبقية والكليات في موضعها من هذه الدراسة.[3]

IV–النسق المفهومي ونظام جهازه المصطلحي:

لقد تم أثناء هذه الدراسة وفصولها إبراز المصطلح القرطاجني وكيف تغلغل في تضاعيف نظرية المعنى لديه، وكيف كان المصطلح آلية في الوقت نفسه لإنتاج نظريته ورؤيته لإنتاج المعنى الشعري. ولأن تلك المنظومة المصطلحية لا يمكن اختزالها بل لا يحسن اختزالها أو تفكيكها في مسارد منفردة، فقد بينت في القسم الأول من هذا الفصل

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

[2] – ينظر الباب الأول، الفصل الثاني، ص 58 من هذه الدراسة، وينظر كذلك الباب الثاني، الفصل الثالث المعنى والقائل، ص 233 من هذه الدراسة.

[3] – ينظر الباب الأول، الفصل الثاني، ص 64.

دورها وموقعها الوظيفي وسمتها الابتكاري، وسأكتفي هنا بإيضاح النسق المفهومي والمصطلحي لمنظومة حازم المصطلحية، مبرزة شبكة نسيجها الداخلي والعلاقات في ما بينهما كأسرة مصطلحية سواء كانت تلك العلاقات مباشرة ومنطقية أو غير مباشرة.

وأستفيد في هذا التصنيف من مدخل أساسي في علم المصطلحية. إذ يرى اللغويون أن معنى الكلمة يحدده السياق، يرى المصطلحيون «أن معنى المصطلح تقرره خصائص المفهوم الذي يعبر عنه والعلاقات القائمة بين هذا المفهوم وبقية المفاهيم في المنظومة المفهومية للحقل العلمي الذي ينتمي إليه...ولهذا يميل المصطلحيون إلى ترتيب المصطلحات بحسب الميادين التخصصية داخل الحقل المعرفي الواحد بحسب التواصل الموضوعي بينما. وترتب المصطلحات داخل كل ميدان بحسب العلاقة بين المفاهيم التي ينبغي ترتيبها من العام إلى الخاص، أي من المفهوم ذي الشمول الأكبر والتضمن الأصغر إلى المفهوم ذي الشمول الأصغر والتضمن الأكبر...».[1]

وحيث أن البحث في العلاقة بين المفهومات يوجب النظر في طبيعة العلاقات فإنه لا بد من ملاحظة الصلة بين (شيئين أو ظاهرتين أو موضوعين بحيث يدرك العقل تلك الصلة أو ذلك الارتباط بفعل واحد لا ينقسم كعلاقة التشابه أو التباين أو التساوي أو المعية أو التعاقب أو العلية أو الغائية أو التضاعف. والعلاقة المتعدية هي التي لا تنحصر فيما بين موضعين، بل تمتد إلى مواضيع متعددة، وتصدق على علاقة التساوي أو التضمن أو علاقة الأكبر والأصغر. وتحصل العلاقة بين مفهومين من المفاهيم إذا اشتملا على خصائص مشتركة كما تحصل العلاقة بينهما إذا كان الفردان أو الموضوعان اللذان يمثلانهما متجاورين في المكان أو متعاقبين في الزمان. وتسمى العلاقة في الحالة الأولى مباشرة وتمسى في الحالة الثانية علاقة غير مباشرة. ويمكن القول إن العلاقات المباشرة هي علاقات منطقية، في حين أن العلاقات غير المباشرة هي علاقات وجودية. ولا يمكن دراسة

[1] – علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، مجلة اللسان العربي، الرباط، المنظمة العربية للتربية والفنون والعلوم، ع 30، ذو الحجة 1408هـ، ص 85. يرى بعض اللغويين أن تجمع كلمة مفهوم على مفهومات وليس مفاهيم كما هي واردة في النص.

ميدان من ميادين المعرفة واستيعابه إلا إذا كان الحقل المفهومي الخاص به على شكل نسق مفهومي (منظومة مفاهيم).[1]

ولا يتأتى إدراك النظام المفهومي حتى يتحقق التصنيف على أسس موضوعية محددة وواضحة، فكيف مع كثرة مصطلحات حازم وتداخلها يمكن إبراز نظام هذا الجهاز المصطلحي، بحيث يتحقق إبراز النظام والنسق مع الاحتفاظ بروح الجهاز وفكر المؤلف؟ أعني بحيث لا يكون هدف إبراز النسق، وهو هاجس عصري مدفوع بمنهج من مناهج علم المصطلحية الحديثة، يناهض ما يقدمه الكتاب.

لقد كان حازم يفكر بـ (القول) و(المقول فيه) بوصفهما عمودي صناعة القول الشعري، ويرى أن (القائل) و(المقول له) كالأعوان والدعامات للمصطلحين الأولين.[2]

وحازم يقول في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء أن (علم البلاغة) موضوعها القول الشعري. لكن مصطلحه (علم البلاغة) مربوط مباشرة بمصطلحه الآخر (التناسب). إذا يمكن في ضوء ما تقدم إبراز مصطلحات حازم في نسقها ونظامها المفهومي بحيث تتنزل المصطلحات الكبرى المتعلقة بالعمودين (القول) و(المقول فيه) تحت مصطلحي (علم البلاغة) و(التناسب)، وتأتي كمصطلحات ذات علاقة منطقية مباشرة بعضها ببعض. أما مصطلحاته المتعلقة بالدعامتين (القائل) و(المقول له) فستأتي بوصفها مصطلحات مصاحبة ومساندة (يلاحظ عبارته الدعامتين)، وعلاقاتها بالعمودين ومصطلحاتهما هي علاقة وجودية تضايفية.

---

[1] – علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، ص 91.

وينظر كذلك مقالة محمد حلمي هليل، أسس المصطلحية، مجلة علامات، نادي جدة الأدبي، المجلد 2، ج8، محرم 1414هـ، ص 282–296.

وينظر كذلك دراسة ولفجانج نيدو بيتي بعنوان (التصورية والدلالية مقارنة في المنهج وفحص في صلاحية الاستعمال في مجال المصطلحية)، ترجمة محمد حلمي هليل، مجلة اللسان العربي، الرباط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع 29، 1408هـ، ص 111–125.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 346.

وأحسب أن هذا التصنيف مستق تماما مع روح الكتابة وفكر مؤلفه. كما أن هذا التصنيف سيساعد في تذليل صعوبات التعامل مع الكم الكبير، من المصطلحات التي يحشدها حازم في كتابه، وسيساعد على تبيّن المفاصل الكبرة في هذا الجهاز، وسيساعد في إدراك العلاقات في ما بينما سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة.

وسأسلسل هذه المصطلحات وفق تشجيرات متتالية، مع ملاحظة أن المصطلحات تحت العمودين القول والمقول فيه متفاوتة من حيث مركزيتها وعلاقتها القوية بالأم المباشرة. فمثلا تحت (المقول فيه) مصطلحات مثل: الجهة، والغرض، والطريق، والمنزع، والأسلوب، وهي مصطلحات مركزية ومحركة لجملة العلاقات بين المصطلحات في أسرتها وفي الأسر المجاورة. ولكن مصطلحا مثل: المشوريات يتدلى من المصطلح الأم (المقول فيه) يبدو أقل مركزية، وأقل تأثيرا من حيث الدور الوظيفي في كوكبة المصطلحات التي ينتمي إليها، ولعل في هذا ما يبين سبب عدم ترتيب المصطلحات أبجديا في هذا النظام.

الفصل الثالث

المصطلحات البلاغية عند حازم القرطاجني

I-الاستعارة

II-المطابقة

III-المقابلة

IV-التقسيم

V-التفسير

IV-التفريع

VII-التسويم والتّحجيل

VIII-التشبيه

IX-الالتفات

X-الاستهلال والتخلص والاستطراد وحسن الختام أو الاختتام"

XI-المحاكاة والتخييل

XII-التناسب بين الأوزان والأغراض

XIII-الطبع

XIV-الأسلوب

XV-النظم

XVI-المذهب

XVII-التعجيب

I-الاستعارة:

اللغة العربية، كانت لغة أميين وثنيين جاهليين، فظهر فيها أكمل الأديان، فكانت له أكمل مظهر، وتجلى لهم العلم، فكانت لغة الدين والشريعة، وعلوم العقل والطبيعة، وعلم البيان علم على درجة من الأهمية، يتفرغ عنه موضوع الاستعارة[1]، وقد حظيت الاستعارة بمنزلة واضحة في الدراسات البلاغية العربية، ففي مؤلفاتهم إجراءات تطبيقية ومقررات نظرية صريحة الدلالة على أهميتها في العمل الشعري، واعتبارها المميز النوعي للأدب والعلامة الفارقة بين الاستعمال الحقيقي البعيد عن الفصاحة والبلاغة، والاستعمال الإنشائي الذي تخرج فيه اللغة عن العرف والاصطلاح[2]، كما تعد فنا من فنون البلاغة «وهي من محاسن الكلام»[3]، فأولاها العرب القدامى عناية كبيرة، ورغم تعدد الآراء في تحديد مفهومها إلا أنها اقترنت بالمعن اللغوي، الذي يعني طلب العارية، بمعنى أن الشيء المستعار، انتقل من يد المعير إلى المستعير للانتفاع به، وقد حافظ الاستعمال الاصطلاحي على هذا المعنى، فعرّفها أبو هلال العسكري بأنها: «نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[4]، أما الجرجاني فرأى «أن المستعير يعمد إلى نقل اللفظ من أصله في اللغة إلى غيره، ويجوّز به مكانه الأصلي إلى مكان آخر لأجل الأغراض الذي ذكرنا من التشبيه والمبالغة والاختصار».[5]

---

[1] – عمار لعويجي، التحليل التداولي للخطاب الشعري–روميات أبي فراس الحمداني–"أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015–2016، ص 182.

[2] – حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات كملية الآداب، ط2، منوبة، 1994، ص 576.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر، أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص 271.

[4] – أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية د.ط، بيروت، لبنان، 1986، ص 268.

[5] – الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص 255.

ولا نعثر على تعريف لهذا المصطلح في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وذلك لكون أن حازم القرطاجني لم يعن عناية كبيرة بالاستعارة، وإنما تطرّق إليها في مواضع قليلة من كتابه*، نظرا لاهتمامه بالمتلقي، إذ يرمي بها وضوح الدلالة وفك اللّبس عن ليفهمها هذا الأخير.

فقد اهتم حازم القرطاجني بالمعاني، حيث ربطها بالاستعارة في موضع صلاحية اقتران معنى الشيء بما يشير إليه، فالاستعارة هي نقل معنى أحد اللفظين للآخر، بحيث «يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبه ويستعار اسم أحدهما للآخر، فيكون هذا من تشافع الحقيقية والمجاز».[1]

وفي موضع آخر يتعرض لمصطلح الفصاحة ويرى أن معرفة الاستعارة لا تعني بالضرورة الفصاحة، فيقول: «...فإذا فرّق أحدهم بين التجنيس والترديد وحاز الاستعارة من الأرداف ظن أنه قد حصل على شيء من هذا العلم، فأخذ يتكلّم في الفصاحة بما هو محض الجهل بها».[2]

ونتيجة لاهتمام حازم القرطاجني بإثارة المتلقي نحو اتخاذ وقفة سلوكية كعينة كالدهشة والتعجب نجده يحرص أشد الحرص على ضرورة وضوح الصورة الشعرية، إذ أن التعقيد المشار إليه في الاستعارات يبعد الكلام عن الحقيقة ويوقّع المتلقي في الغموض والاستحالة، فهذا لم يول اهتماما كبيرا بالاستعارة فيقول: «وربّما ترادفت المحاكاة وبنى بعضها على بعض، فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى [ذلك] إلى الاستحالة، ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعد عن الحقيقة برتب كبيرة...».[3]

* – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 15، 87، 94، 386، 387.

[1] – المصدر نفسه، ص 15.

[2] – المصدر نفسه، ص 87.

[3] – المصدر نفسه، ص 94–95.

وفي هذا الصدد يرجع محمد أديوان إلى أن استبعاد حازم القرطاجني لهذا النوع من الاستعارات المركبة والغامضة، يعود أساسا إلى حالة الغموض التي تلحقها عند المتلقي، وهو أمر لا ترتاح إليه النّفوس في الشّعر ولا تستهويه في التّعبير فهي تجعل تفكيره يسوده الغموض واللّبس.[1]

إذن فالاستعارة عند حازم القرطاجني يجب أن تقوم في الأساس على مبدأ التوضيع لتبين القصد وترفع الإبهام عنه، وغذا كانت لا تقوم على هذا المبدأ فإنها حتما لا تؤدي وظيفة التّوضيح، مما يؤدي إلى تشويش المتلقي، وبهذا لا يمكن أن تؤدي الصورة الفنية أو الاستعارية دورها الحقيقي في التّوصيل والتّأثير في الملتقي، إلا إذا حافظت على وظيفة التوضيح.

وفي هذا الموضع يلتقي حازم القرطاجني بنظرة الآمدي للاستعارة الذي يرى أنها: «لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني فيه متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد»[2]، فيرسم للاستعارة حدودا لا ينبغي تجاوزها، ذلك أن المتلقي قد تعود على معان، لابد أن تسايرها الاستعارة، وجعل ضرورة الدلالة الأساس الذي تقوم عليه هذه الأخيرة، وبالتالي الخضوع للتقاليد الجاهزة، وفي هذا يقول الآمدي: «وإنما استعارات العرب المعنى ليس [هو] له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة، حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[3]، وفي ظل هذا التصور العام للاستعارة، حكم الآمدي على استعارات "أبي تمام" أنها رديئة لأنها خارجة عن الدلالة اللغوية المأثورة، إذ أوقعت المتلقي في الغموض واللّبس.

---

[1] – ينظر: أديوان محمد، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، الدار البيضاء، 2004، ص 411.

[2] – الآمدي، الموازنة، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط4، د.ت، ص 255.

[3] – الآمدي، الموازنة، ص 266.

وبهذا يتفق حازم القرطاجني مع الآمدي في الاهتمام بالمتلقي الذي يجعله محور الشعرية، لهذا يستحسن ضرورة أن يكون الكلام الموجه إليه واضحا حتى يحقق الاستجابة والتأثير فيه، وعليه فالاستعارة عنده يجب أن لا تبتعد عن هذا الوضوح.

يتعرّض محمد الولي للاستعارة عند حازم القرطاجني انطلاقا من مفهوم التخييل* الذي هو تلقي الصورة التعجبية التي ينتجها المبدع فتكون المخيّلات الاستعارية أقواها باعتبارها تثير التعجب أكثر من غيرها، وفي هذه الزاوية يطرح حازم القرطاجني الاستعارة.

فالتخييل الأول هو التخييل الحرفي القائم على دلالة المطابقة في حين أن التخيلات الثواني تشمل المحسّنات البلاغية ومن ضمنه الاستعارة وباقي المحسنات المعنوية، فتحدث لدى المتلقي استجابات نحو الانقباض أو الانبساط، ومن هنا يطرح الاستعارة ضمن زاوية تحققها في النص ككل وذلك في إطار تعارضها مع الجزء الحرفي منه.[1]

ومجمل القول إن اهتمام حازم القرطاجني انصبّ حول العناصر التي تؤثر في الملتقي لهذا تعرّض إلى الاستعارة انطلاقا من وظيفتها وفاعليتها في الملتقي، وبهذا كان اهتمامه بها ضئيلا.

II-المطابقة:

ومن بين أهم المصطلحات البلاغية التي تناولها حازم القرطاجني نجد المطابقة، وذلك في تفريعه للأقسام البلاغية التي تتشكل منها العبارة والتي تساهم في بناء المعاني، فتحدث كعامة النقاد السابقين عن مذاهب المطابقة والمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع.

ورد في معجم المصطلحات البلاغية أن المطابقة «هي التضاد والتطبيق والتكافؤ والطباق»[2]، وقد اختلف النقاد في تسمية هذا المصطلح وقد سماه ابن المعتز "المطابقة"، وهو الفن الثالث من بديعه وسماه قدامة "التكافؤ"، بحيث قال: «ومن نعوت المعاني التكافؤ وهو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه أو يتكلم فيه بمعنى ما أي معنى كان، فيأتي بمعنيين

* – يراجع مفهوم مصطلح التخييل عند حازم القرطاجني، من هذا البحث.

[1] – ينظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، د.ط، الرباط، 2005، ص 343.

[2] – مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان الناشرون، ط2، 2000، ص 626.

متكافئين والذي أريد بقولي: متكافئين في هذا الموضوع متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل»[1]، أما "المطابق" عند قدامة فهو «التجنيس وما ذكره ثعلب حيث سمى الجناس "المطابق"»[2] ويأتي حديث حازم القرطاجني عن المطابقة وهي «أن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما»[3]، وقد خالف قدامة في تسمية هذا المصطلح بالتكافؤ، مقرا بذلك إذ يجعل قدامة المطابقة تمثل المادة في لفظين متغايري المعنى، ويسمى التضاد الناتج عن المعنيين تكافؤا، ورغم ما كان لقدامة بن جعفر من نصيب كبير في مصادر المصطلح عند حازم القرطاجني، فهو في نظره من «البصراء في هذه الصناعة»[4]، إلا أنه خالفه في مصطلح "المطابقة"، ومن هنا يظهر تفرّده في وضع المصطلحات كما أنه يعترف بجهود الآخرين، ويقر بحقهم في وضع ما يرونه مناسبا من المصطلحات، وذلك في قوله: «...ولا تشاح في الاصطلاح».[5]

ونجد حازم القرطاجني شديد الاهتمام بتحديد طبيعة العلاقة بين المصطلح وجذره، أي بين المعنى اللغوي والاصطلاحي، وذلك في قوله: «ولفظ المطابقة مشتق إما من قولك، هذا لهذا طبق أي مقدار لا يزيد عليه ولا ينقص، وإذا كان حقيقية الطباق مقابلة الشيء بما هو عليه قدره ومن وفقه سمي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدها في الوضع الآخر متطابقين»[6]، فنجده يعود إلى تعبيرات اصطلاحية مبكرة جدا في النقد والبلاغة العربيين، ويأخذ من إعلامهما الأوائل ويستشهد في ذلك بالخليل بن أحمد الفراهيدي ليدلل على العلاقة بين

[1] – قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978، ص 185.

[2] – أحمد مطلوب، مرجع سابق، ص 368.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 48.

[4] – المصدر نفسه، ص 25.

[5] – المصدر نفسه، ص 48.

[6] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للمطابقة[1]، وذلك في قوله: «قال الخليل: يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حد واحد وألصقتهما».[2]

يقسم حازم القرطاجني المطابقة إلى محضة وغير محضنة، كما تحدث عن المطابقة حين تكون بالسلب والإيجاب بين شطري البيت، وتحدث أيضا عن المطابقة التي تكون بغير اللفظ الصريح.

فالمطابقة المحضة: هي التي يفاجأ فيها اللفظ بما يضاده من جهة المعنى كقول جرير:[3]

وباسم هير فيكم بيمينه وقابض سر عنكم بشماليا

فقوله باسط وقابض وخير وشر من المطابقات المحضة.

ويقسم المطابقة غير المحضة إلى قسمين: مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد، وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه.

فمثّل للأولى بقول الشريف:[4]

أبكي ويبتسم والدّجى ما بيننا حتى أضاء بثغره ودموعي

فتنزل التبسّم منزلة الضّحك في المطابقة.

أما المخالف: فهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضادّه، كقول عمروا بن كلثوم:[5]

بأنّا نورد الرّايات بيضا ونصدرهنّ حمرا قد روينا

ويعبّر حازم القرطاجني عن إعجابه ببيت المتنبي لأنه اشتمل فيه صنفا المطابقة: المحضة وغير المحضة، وعده من أبدع ما صوغت فيه المطابقة وجاءت العبارة الدالة عليها في أحسن ترتيب وأبدع تركيب، وذلك في قوله:

---

[1] – عباس عبد الحليم عباس، فضالة محمد فتحي الشمالي، "معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم"، حازم القرطاجني نموذجا"، مجلة البصائر، المجلد 12، عمان، الأردن، 2010، ص 191.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 48.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

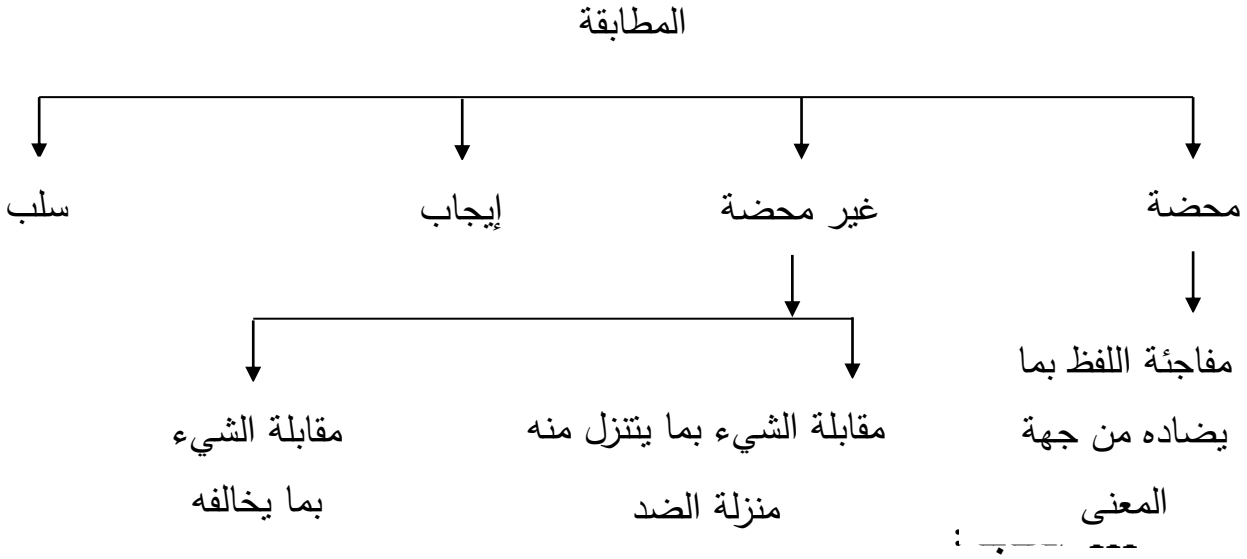
أزورهم وسواد اللّيل يشفع لي وأنثني وبياض الصّبح يغري بي

وأما المطابقة بالسّلب والإيجاب فمنها قول السمؤال:[1]

وننكر إن شئنا عل الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول

ويريد حازم القرطاجني من خلال إيراده هذه الصور من المطابقة، أن يضع الشّاعر أمام ضرورة اختيار ما يناسب القول الشّعري من عبارات، وهو ما يزيدها جمالا، ويجعل الإحساس أكثر عمقا وأكثر خصبا لدى المتلقي

ويمكن تمثيل ما سبق بالتشجير التالي:



للمقابلة معان عدة تختلف باختلاف الاستعمال الاصطلاحي، يقال قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالا: عارضه، والمقابلة: المواجهة والتقابل مثله[2]، وهي في الاصطلاح الفلسفي تدل على الموجودات التي تقابل بالصور المتضادة، وهي غالبا ما تكون بين أربعة أضداد، وفي الاصطلاح البلاغي هي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة.[3]

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، ص 50.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (قبل)، ص 450.

[3] – الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في "نقد الشعر"، (دراسة لغوية تاريخية نقدية)، دار النشر المغربية، د.ط، الدار البيضاء، 1982، ص 310.

والتقابل بين المعاني، من الملامح التي تجعل العبارة أكثر قيمة وجمالا، لهذا حرص النقد العربي القديم إلى لفت الأنظار إلى الأسس الجمالية التي ينبغي أن تتم المقابلات على أساس منها.

ويعد قدامة بن جعفر من أهم النقاد الذين تناولوا هذا المصطلح، فقد حدد مفهومه وشروطه ليدرجه ضمن أنواع المعاني، ويتطرق حازم القرطاجني للمقابلة في أحد مآمه البلاغية، واهتمامه بها من قبيل عناية بالتأكيد الجيّد بين المعاني، فكان حديثه عن هذا المصطلح مقتضبا في ذكر بعض الشواهد الشعرية، ثم عاد وفصّل في هذه القضية في موضع آخر من كتابه، فتكون المقابلة في الكلام «بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا، والجمع بين المعنيين الذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين في ذلك صاحبه»[1]، ومعنى ذلك أن حازم القرطاجني يحرص على التشاكل بين العبارة والمعاني في المقابلات، وهذه إضافة تبرز اعتناءه بالأسس الجمالية في التشكيل الفني، ومن مظاهر هذا الاهتمام ذكره لطرق ورود المقابلة في الشعر، فهناك ما تتحاذى فيه العبارتان، وهناك مالا تتحاذى فيه.[2]

ويفرّق حازم القرطاجني بين المقابلة الصحيحة والفاسدة، ويستشهد في ذلك بأقوال قدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجي، ليعود إلى هذه القضية في موضع آخر من الكتاب تحت معلم "دال على طرق العلم بأنحاء النظر في صحة المعاني وسلامتها من الاستحالة الواقعة بفساد التقابل".

IV-التقسيم:

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 52.

[2] – ينظر: الخطيب صفوت عبد الله، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشروق، د.ط، القاهرة، د.ت، ص 200.

1-لغة: قسّم جزّأ، والتقسيم هو التجزئة والتّفريق[1]، وفي الاصطلاح تتعدّد معاني التقسيم بحسب الاستعمال والسيّاق: فهو في الاصطلاح الفلسفي يختلف عنه في الاصطلاح البلاغي.

والتّقسيم من الأساليب العريقة في اللغة العربية، فقد تداوله النقد العربي كثيرا قبل حازم القرطاجني من طرق تحسين الكلام، واندرج تحت اسم المحسّنات البديعية، ولكن الملاحظ أن تداول النقاد العرب لموضوع التقسيم لم يخرج عن إطار واحد وهو الإشارة إلى ضرورة تساوي الأقسام بحيث لا يحدث خلل في المعنى ثم يتبع بأمثلة شعرية ونثرية لأنواع القسم الصّحيحة والمعيبة.[2]

ويتناول حازم القرطاجني هذا المصطلح في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فيحدد مفهومه ويبيّن أنواعه، وذلك في قوله: «والتقسيم ضروب، فمن ذلك تعديد أشياء ينقسم إليها لا يمكن انقسامها إلى أكثر منها ومنها تعديد أشياء تكون لازمة عن شيء على سبيل الاجتماع أو التّعاقب، ومنها تعديد أشياء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء وتكون الأجزاء المعدودة إما جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه وأليقِها بغرض الكلام، ويكون كل جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى صحة المعنى، ومنها تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من شيء متفقة في الشهرة والتناسب»[3]، ويقصد حازم القرطاجني من خلال بيانه للتّقسيم أن يستوفي في تقنينه للقسم الثاني من كتابه الخاص بالمعاني، وقد نبّه إلى هذا في قوله: «استقصاء الكلام فيما أشرت إليه من أنحاء القسمة وتفصيل القول في تمثيل ما رسمناه في ذلك محوج إلى إطالة تخرج عن الغرض المقصود في هذا الكتاب، وقد تقدم التعريف بذلك ولكنّي سألمّع بأمثلة يسيرة في القسمة الصحيحة، وما وقع فيه الخلل من

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (قسم)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990، ص 480.

[2] – ينظر: صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية قيس ضوء التأثيرات اليونانية، ص 202.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 55-56.

ذلك عند التكلّم في ما تكون عليه المعاني من كمال أو نقص فليتفحّص ذلك في المنهج الرّابع من هذا القسم إن شاء الله تعالى».[1]

ومن المعاني التي وردت القسمة فيه تامة صحيحة قول نصيب:

فالفريق الأول أجاب بالنفي، والثاني بالإيجاب، والثالث بعدم المعرفة.

ومن المعاني التي قسّمت أتم تقسيم على جهة من التدريج والترتيب قول زهير:

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

ومما انتظمت فيه العبارة، جميع أركان المعنى واستوفت غايات المقصد.

وقول الشاعر:

أناس إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه، عاذوا بالسيّوف القواضب.

ومجمل القول إن تقسيم المعاني عند حازم القرطاجني لا يختلف كثيرا عما ورد عند بقية النقاد قبله، غير أن موقفه من هذه القضية كان أكثر وضوحا عن سابقيه، بحيث يربطها بجوهر اهتمامه وهو العمل الشّعري بما فيه من معان وعبارات.

V-التفسير:

يعد التفسير تاريخيا من الاصطلاحات التي ارتبطت بظهور القرآن الكريم حتى أنه أصبح عنوانا وعلما للعلم الخاص، بفهم وبيان الكتاب المنزّل[2]، لهذا فهو شبيه بمنهج التقسيم من حيث أن كلا منهما تفصيل لمجمل سابق عليه، وكان النقاد العرب حريصين على تحديد مثل هذه الأساليب البلاغية، وذكر أهم شروطها وهو عدم التداخل أو النقص.

وفي اللغة يعني التفسير البيان والكشف، فيقال: أسفر الصّباح إذا أضاء، والتّفسير هو التّصريح بعد الإيهام، وقد سماه ابن مالك وآخرون "التبيين".[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 56.

[2] – إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص 294.

[3] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 398.

وقد اهتم قدامة بن جعفر بهذا المصطلح كثيرا، إذ أنه من أنواع المعاني وصحته، فالشاعر يأتي بها عندما يريد أن يصنع معاني معينة، فيمد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها فلا يجب أن يخالف معنى ما أتى به ولا يزيد أو ينقص.

ويحدد حازم القرطاجني أنواعا من التفسير فيجمعها في ستة أنواع:[1]

1- تفسير الإيضاح: وهو إرداف معنى فيه إبهام ما بمعنى ماثل له إلا أنه أوضح منه.
2- التعليل.
3- تفسير السبب.
4- تفسير الغاية.
5- تفسير التضمن.
6- تفسير الإجمال والتفصيل، ومثل لكل نوع من هذه الأنواع بأمثلة إلا تفسير الغاية فلم يذكر له مثالا.

ثم يحدد شروطه، لأن التفسير الصحيح لا بد له من تناسب الأجزاء، إذ «يجب أن يتحرى في التفسير مطابقة المفسر المفسر، وأن يتحرز في ذلك من نقص المفسر عما يحتاج إليه في إيضاح المعنى المفسّر، أو أن تكون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون في المفسر زيغ عن سنن المعنى المفسر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له ولو من بعض أنحائه، بل يجهد في أن يكون وفقه في جميع الأنحاء»[2]، ويقدم حازم القرطاجني مثالا جاء فيه التفسير غير مطابق للمفسر في قول بعضهم.[3]

فيا أيها الحيران في ظلم الدّجى ومن خاف أن يلقاه بغي من العدا.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 57.
[2] – المصدر نفسه، ص 58.
[3] – المصدر نفسه، ص 58-59.

فنلاحظ أن مقابلة ما في عجز البيت الأول، بما في عجز البيت الثاني غير صحيحة، لذلك فإن التفسير هنا قد أخلّ بوضع المعاني، كما أنه أفقد الكلام حلاوته وجماله، فينبغي أن لا نتسامح في مثل هذا.

IV-التفريع:

1-لغة: تدلّ كلمة التفريع على الكثرة والتفرّع، فقد جاء في لسان العرب: «فرّع: فرّق، وفرّع كل شيء: أعلاه، وتفرّعت أغصان الشجرة أي كثرت»[1]، لذلك تحدث حازم القرطاجني عن التفريع في كتابه ويريد به تفرّع المعاني في القصيدة الشعرية، وربما يكون هذا المصطلح مستمد من ولعه بالتقسيمات والتفريعات، فالتفريع يتم في عمق القصيدة، «وهو أن يصف الشاعر شيئا بوصف ما، ثم يلتفت إلى شيء آخر بوصفه بصفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة لما وصف به الأول، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو التفات أو غير ذلك مما يناسب به بين بعض المعاني وبعض، فيكون ذكر الثاني كالفرع من ذكر الأول»[2]، وهنا يشير إلى تفرع المعاني في القصيدة يتم في عدة صور ومثّل على هذا بقول الكميت:[3]

أحلامكم لسقام الجهل شافيه كما دماؤكم يشفى بها الكلب.

فالأحلام والدماء يشترك في تحقيقها هدف واحد وهو الشفاء، رغم كون الدماء متفرعة عن صورة الأحلام، فوصف شيئا ثم فرع شيئا آخر لتشسبيه شفاء الجاهل بشفاء الكلب، وهو في هذا يقرّب ما ذهب إليه ابن رشيق، حتى أننا نجد الأمثلة واحدة وذلك في قوله: وهو من الاستطراد كالتدريج من التقسيم وذلك أن يقصد الشاعر وصفا ما، ثم يفرّع منه وصفا آخر يزيد الموصوف توكيدا.

ويشير حازم القرطاجني إلى أنه لابد من مراعاة وجود التناسب بين المعاني، فكلما كثرت المعاني المتفرعة، ينبغي أن يكون انتقالنا من معنى لآخر متناسبا، كما يجب أن

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة (فرع)، ص 249.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 59.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يقترن المعنى الأول بالثاني على صورة حسنة، وهو ما يجعل وقعه في النفس أكثر تأثيرا، ويقدم أمثلة عن التفريع غير المتناسب، كاقتران المعاني بالحشو والتذييل.[1]

ومجمل القول أن تناول حازم القرطاجني لهذا القسم في مآمه، كان اهتماما جماليا خاصات بالصياغة الشعرية، كما يعد دليلا على إفادته من التراث العربي في علوم البلاغة، فهو يحرص على إضافة الجديد لمفاهيمه والتطرق إلى أفكار لم يشر إليها سابقوه.

VII-التسويم والتّحجيل:

يعد مصطلحا التسويم والتّحجيل من بين المصطلحات الجديدة والخاصة بحازم القرطاجني وهما مصطلحين مستمدين من الفرس، فهو هنا كغيره من النّقاد القدامى الذين يختارون مصطلحاتهم من حياة البداوة.

1-التّسويم:

التسويم مأخوذ من السّمة، وهي: «ضرب من العلامات مخصوص، وهو ما يكون بالنّار في جسد الحيوان، مثل صمات الإبل وما يجري مجراها»[2]، وغالبا ما تكون في الرّأس والوجه، وجاء في لسان العرب: «السّومة والسّمية والسّيماء: العلامة، وسوّم الفرس جعل عليه السّمية والمسوّمة: المعلّمة»[3]، أي عليها علامة تدل على خصوصيتها.

ويقف حازم القرطاجني عند هذا المصطلح، ويوليه اهتماما واضحا في كتابه، إذ يمّهد له بمقدمة عمل فيها على الاهتمام بالشاعر وتأثيره في المتلقي، ومراعاة شؤونه النفسية من خلال استفتاح فصول القصيدة بما يحدث انفعالا فيه.

ويعني التسويم عنده العناية الشديدة بالبيت الأول من كل فصل ويرتبط بحسن المطالع والاستهلالات، فهو أن يعتمد «في رؤوس الفصول ووجوهها أعلاما عليها وأعلاما بمغزى الشاعر فيها وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازدياد حتى كأنها ذوات غرر رأيت أن أسمّي ذلك بالتّسويم وهو أن يعلّم على الشيء ويجعل له سمة يتميز بها، وقد كثر

---

[1] – المصدر نفسه، ص 61.

[2] – أبو هلال العسكري، الفروق، ص 76.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (سوّم)، ص 312.

استعمال ذلك في الوجوه والغرر»[1]، ويقدم في ذلك حازم القرطاجني مجموعة من الأوصاف التي ينبغي أن تتوافر في مبدأ الفصل، حيث يكون كل فصل مرتبط ومتماسك فيما سبق مع ما قبله وما بعده، وبهذا تكون القصيدة متسلسلة وموحدة «كأنها عقد مفصل»[2]، وهو ما يحدث تأثيرا في النّفوس.

ولتوضيح ذلك قام حازم القرطاجني بتطبيق أفكاره على قصيدة المتنبي*، ورأى أنه أحسن الاطّراد في تسويم رؤوس الفصول[3]، مبينا بذلك عملية التماسك الدلالي بين أبيات القصيدة وفصولها لإبراز درجة التلاؤم والتناسب بين المعاني السابقة واللاحقة.

ويبدو أن اهتمام حازم القرطاجني بالتّسويم واضح، إذ يمكننا أن نتّبع مفهوم المصطلح من خلال مقصورته، فهذا يظهر اهتماما جليّا في تماسك فصول قصائده، وهو ما يبيّن مدى تمسّكه والتزامه بما وضعه من قوانين.

2-التّحجيل:

عد التّحجيل من القضايا المقابلة للتسويم، وهو مما ارتبط معناه بصفات الفرس، جاء في لسان العرب: «الحجل مشيء المقيّد...والإنسان إذا رفع رجلا وتريّث في مشيه على رجل فقد حجل»[4] والتّحجيل هو البياض في «قوائم الفرس أو في ثلاث منها أو في رجليه، قلّ أو كثر بعد أن يجاوز الأرساغ ولا يجاوز الركبتين»[5]، فيفيد بذلك «البياض من جهة، ويفيد القيد من جهة أخرى، وعن تشاكل الطرفين ثالثا، تحصل الدلالة المرادة».[6]

ويستخدم حازم القرطاجني مصطلح التحجيل للدلالة على تذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكميّة والاستدلالية، لتزداد بهاءً وحسنا، وتقع في النّفوس أحسن وقع ويعرّفه بأنه:

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 297.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* – قصيدة المتنبي يمدح فيها كافور الإخشيدي.

[3] – يراجع حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 298-299.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص 144.

[5] – المصدر نفسه، ص 149.

[6] – توفيق الزبيدي، جدلية المصطلح والنظرية القديمة، قرطاج 2000، ط1، تونس، 1998، ص 120.

«تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية...ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرّة* بالتحجيل في الفرس»[1]، ذلك أن التحجيل يأتي في خاتمة كل فصل في القصيدة.

ويرى صفوت عبد الله الخطيب أن أوّل من استعمل مصطلح التّحجيل قبل حازم القرطاجني هو أن العباس ثعلب في كتابه: "قواعد الشعر" بتسميات الأبيات الشعرية اعتمادا على شيات الخيل، إضافة إلى استخدامه مصطلحات كثيرة من بينها "الأبيات المحجلة".

وقد اقتصر مفهوم مصطلح المحاكاة عند حازم القرطاجني على مفهومه البيت المفرد فعنده «الأبيات المحجلة ما نتج قافية البين عن عروضه، وأبان عجزه بغية قائله وكان كتحجيل الخيل»[2]، وبذلك استخدمه للدلالة على عمومية المصطلح.

وحتى يكون الفصل محجلا فقد لزم حازم القرطاجني أن يورد على جهة الاستدلال على ما قبله أو على جهة التمثيل، بغرض التصديق أو الإقناع، فلا يكون وصف البيت الأخير محجلا إلا إذا كان حكمة أو معنى استدلاليا كما اشترك فيه أن يكون لفظه وتركيبه مستهلا جزلا، وأن تكون قافيته متمكنة، مع عدم الإسراف فيه استنكارا حتى لا يصل إلى الصّنعة في فنه تجنبا للتكلف وسآمة النفس.

وعليه فالتّسويم ضرورة جمالية يأتي بها في استفتاحات الفصول لإشباع حاجة النفس إلى التنويع أما التحجيل فيأتي في نهاياتها ليحرك نفسية المتلقي باعتباره يتضمن حكمة، لذلك كان الاعتماد عليه في الشعر مستحسنا ومحبّبا ما لم يتكلّف به صاحبه، الأمر الذي يدفعنا إلى القول أن حازم القرطاجني لم يقف عند الاهتمام بالعلاقات بين أبيات الفصل الواحد، ولا عند العلاقة بين الفصول وإنما تجاوز ذلك إلى بعض الشروط التي ينبغي أن

---

* – غرّة الشيء أوله، والتعبير عن البياض من جهة الفرس بالغرّة، إنما يرد إلى أن ذلك البياض، إنما كان في موضع بارز من جسم الفرس وهو الجبهة.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 297.

[2] – أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، البابي الحلبي، ط1، 1948، ص 71، نقلا عن صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 238.

تحترم في مطلع كل فصل وفي نهايته، ذلك المسمى عنده بالتسويم والتحجيل، وبذلك يكتمل تصوره للقصيدة الشعرية وما ينبغي أن يسلك في بنائها.

VIII-التشبيه:

التشبيه شكل شعري مستقلا يذكره حازم في تصنيفه الأجناسي الصيغي لأشكال القول الشعري حيث يقول: «ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقع من أشياء أخر تشبهها وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال».[1]

وإذا كان الوصف عند حازم نقلا لحقائق الأشياء والذوات، فإن التشبيه، وهو أحد الأشكال الصيغية التي يمتد الوصف إليها، ينهض أساسا على محور الكيفية[2] وملاحظة الشبه بين شيئين من زاويا النسبة والاقتران أو الافتراق، وهو لا ينشأ على محور الحقائق كالوصف، وإنما يدخل منذ البدء مباشرة من عالم الحقائق إلى عالم التخييل للفت خيال المتلقي إلى جهة أو جهات من الاقتران أو التضاد في منقطة الكيفيات، ليصل بالمتلقي إلى الحالة الجمالية التي يسميها حازم التعجيب والإحساس بالغرابة، حيث ينص على أن أحد مكامن التعجيب يأتي من التشبيه الذي يلفت إلى النسب والاقترانات: «والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها».[3]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 42.

[2] – عند الفلاسفة "الاتحاد في الكيف يقال له مشابهة"، ينظر مصطلحات الآمدي ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب، ص 378.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90.

ويبدو التشبيه عنده مندرجا تحت آليتي المحاكاة والقياس، وقد نص حازم على أن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا، وهناك بالتحديد عن الصدق والكذب[1] اللذين بدأ الحديث عنهما مربوطين بالقياس والاستدلال الخطابي، وكأنه يحوم حول استخلاص نظري لآلية التشبيه مربوطة بآلية القياس والاستدلال[2]، وهو أمر تلمح بوادره عند حازم في كل مرة يمزج فيها بين مقومات الشعر ومقومات الخطابة مع تأكيده على أن الأساس هو التخييل.

وحيث التخييل هو الأساس فهو لا يفتأ يكرر أن حركة النفس وتأثرها له لا تعود لروية أو لفكر[3] وإنما لانفعلا نفساني -كما يقول- يجعل النفس تسلم بغض النظر عن الصدق والكذب، فالتشبيه -الذي هو قياس- يشغل النفس بما فيه من تمويهات واستدراجات عن تفقد محل الصدق والكذب والانقياد لما فيه من براعة وإبداع وتعجيب.[4]

ولعل في هذا ما يفسر ربط حازم الدائم بين التشبيهات والأمثال، فالأمثال أقرب نسبا إلى آلية الاستدلال وقياس الغائب على الشاهد، حيث تبدو الأمثال عنده وكأنها تشبيه موسع.

وإذا كان الوصف (وهو الشكل المهيمن على بقية أشكال الشعر وأقسامه الصيغية عنده) قائما على آلية المحاكاة، حيث الشعرية عنده تقوم على الإيهام بأن الشيء هو الشيء، وعلى ما جعل طبقا للشيء[5]، ومن هنا تتبع مع الوصف وآلية المحاكاة غاية

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 75، "وكثير من الناس يغلط فيظن أن التشبيه والمحاكاة من جملة كذب الشعر، وليس كذلك لأن الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به صادق أن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا وكذلك هو بلا شك...".

[2] – يقول في ص 65 من منهاج البلغاء: "وليس ترد المقاييس في الأقاويل الشعرية والخطابية المقصود بها البلاغة إلا محذوفة إحدى المقدمتين..."، ويقول في ص 67: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا...".

[3] – في ص 85 من منهاج البلغاء يقول: "والمخيل هو الكلام الذي تذهن له النفس فتنبسط لأمور أن تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري...".

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 64، 72.

[5] – المصدر نفسه، ص74، 118-119، "وكذلك إن اقتصد في محاكاته بغيره واقتصر به على المشابهة دون الغاية التي يطمح فيها عن محاكاة الشيء السيء إلى قول هو هو، وفرق بين قولك في الشيء إنه الشيء الآخر وبين قولك إنه مثله وشبهه إذا لم ترد في نفسك معنى التشبيه".

الاستقصاء والتكميل والتتميم –فإن التشبيه يقوم على آلية المقايسة، ويقوم على محور الكيفية وإقامة علاقة بين شيئين، حيث تشتبك آلية المقايسة والتشبيه بمقولة العلاقة والاقتران وبالنسبة والإضافة، وهي مسألة تفضي إلى مسألة التبادل والتجاوز والتقاطع، حيث التشبيه والمجاز والاستعارة كل منها يقوم بغاياته الجمالية في ملاحظة جهة أو جهات من علاقات الاقتران والتناظر والنسبة والتناسب أو التضاد والتخالف، وقد سبق أن وضحت علاقة الوصف والتشبيه بعضها ببعض عند الحديث عن الوصف الإضافي، خاصة في عمل الاثنين على محور الهوية واللواحق والأعراض، وما يقوم به كل منهما من أجل تحقيق الوظائف الشعرية.

والتشبيه ينضوي تحت فكرة محورية في تنظير حازم هي فكرة النسبة أو التناسب والاقتران، يقول في مطلع كتابه وهو يتحدث عن معاني الشعر: «فقد تبيّن بهذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشياء التي فيها القول ووصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها وملتبسة بها...ويجب على من أراد حسن التصرف في المعاني...أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض، فيقول: إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه، ويوجد له أيضا معنى أو معان تضاده وتخالفه. وكذلك يوجد لمضاده في أكثر الأمور معنى أو معان تناسبه، ومن المتناسبات ما يكون تناسبه يتجاوز الشيئين واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس، ومنه ما تكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفية ولا يشترط فيه التجاور ولا الاتفاق في الموقع من هوى النفس، وما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثالا للآخر ومحاكيا له فهو تشبيه».[1]

فالنسبة والتناسب والاقتران والتقارب إذا إما بين معان أو بين أشياء، وعلى هذا الأساس مضى بعد ذلك يفصل وجوه التقارن التالية:[2]

[1] – المصدر نفسه، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 14–15.

1- إذا اقترن معنى بمعنى في موقع وحيّز واحد فمنه اقتران التماثل.[1]

2- وإذا اقترن المعنى بما يناسبه فهو اقتران مناسبة.

3- وإذا اقترن المعنى بمضاده فيكون منه المطابقة أو المقابلة.

4- وإذا اقترن الشيء بما يناسب مضاده فيكون اقتران مخالفة.

5- وإذا اقترن الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز.

ومن يقرأ نصه هذا في وجوه النسبة والاقتران يلحظ دقته الواضحة في الحديث عن نسبة المعنى إلى المعنى أو نسبة الشيء إلى الشيء، حيث ثمة تفريق لافت بينهما ولأوجه التداخل والتقاطع بينهما.

والمهم في هذا السياق أن التشبيه عنده هو تناسب واشتراك في الكيفية، وهو اقتران مناسبة، أما ما سماه اقتران المعنى بالمعنى في الموقع والحيز الواحد فهو اقتران التماثل والتناظر والموازاة، وفي ضوئه يمكن فهم تنظير حازم للأمثال والحكم، إذ تأتي مندرجة تحت اقتران التماثل، حيث اشتراك المعنى والمعنى في الموقع الواحد أو الحيز كما يسميه، وفي انضواء كل من التشبيه والأمثال والحكم تحت فكرة النسبة والاقتران ما يفسر تصاحبهما في تنظير حازم.

ومثلما استثمر حازم مع قسم الوصف آلية الاستقصاء لإنتاج مصطلحه عن المروي والمرتجل وتحكيكه فإنه يستثمر التشبيه ليعالج قضايا القديم والمخترع وقضايا السرقات والمعاني النادرة والمعاني العقم.

يقول: «وتنقسم المحاكاة أيضا -من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد- قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع وهذا أشد تحريكا للنفوس، إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل

[1] - وتحته تنضوي رؤية حازم للأمثال والحكم وتنظيره لها.

تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قد فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه».[1]

ويعود في آخر قسم المعاني إلى فكرة القديم والمخترع وقد ربطها بالتشبيه، حيث يقول: «إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكر، ومنها ما يرتسم في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يهتدى إليه بعض الأفكار، فالقسم الأول، "هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره».[2]

ويضرب مثلا للقسم الأول ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالغمام، ويقول: إن هذا القسم «لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه...ولا فضل فيه لأحد على أحد إلا بحسن تأليف اللفظ، فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق، لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه، وإن قصّر فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط».[3]

أما القسم الثاني وهي المعاني التي قلّت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها فيرى أنه لا تسامح في التعرض لشيء منها إلا بشروط منها أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فغيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى[4]، فما وجد فيه شرط «من هذه الشروط أو ما جرى مجراها فسائغة

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 96.

[2] – المصدر نفسه، 192.

[3] – المصدر نفسه، ص 193.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه، وما ليس داخلا تحت تلك الشروط وما جرى مجراها مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة».[1]

أما القسم الثالث وهو كل ما ندر من المعاني فلم يوجد لها نظير، وهي عنده المرتبة العليا في الشعر، ومن بلغها «فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره، حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشعر سرا لطيفا،...وما كان بهذه الصفة فهو متحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، إذ لا يكون المعنى من الغرابة والحسن، بحيث مرّت العصور وتعاورت ذلك الوصوف الألسنة، فلم تتغلغل الأفكار إلى مكمنه إلا وهو من ضيق المجال وبعد الغور بحيث لا يوجد التهدي إلى مثله والتنبه إلى مظنة وجدانه في كل فكر، بل ذلك مقصور على بعض الأفكار...والمعاني التي بهذه الصفة تسمى العقم، لأنها لا تقلح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشعراء، وسلموها لأصحابها علما منهم أن من تعرض لها مفتضح».[2]

ويضرب مثالا على هذا الافتضاح ما عابوه على ابن الرومي لتعرضه لتشبيه عنترة الذباب بالشارب المترنم في قوله:

وخلا الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنـــم.

غردا يسن ذراعه بذراعـــه قدح المكب على الزناد الأجذم.

بقوله يصف رضة:

وغرّد ربعيّ الذباب خلالـــها كما حثحث النشوان صنجا مشرعا.

فكانت لها زنج الذباب هناكم على شدوات الطير ضربا مـــوقعا.[3]

ويرى أن ابن الرومي قد نحى بالمعنى نحوا آخر حين جعل تغريد الذباب ضربا موقعا على شدو الطير. وفي هذا «تخييل محرك إلى ما قصد ابن الرومي تحريك النفوس

[1] – المصدر نفسه، ص 194.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص 194-195.

إليها وإبلاعها به، فمثل هذه المعاني النادرة إذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي ووقع فيها زيادة ما من جهة، وإن كان فيها تقصير من جهة أخرى، يجب أن يصفح عن قائليها فيما وقع لهم من التقصير إذا وقع لهم بإزاء ذلك زيادة»[1]، وأما من نقل المعنى النادر من غير زيادة فذلك في رأيه أقبح السرقات، لأنه تعرّض لسرقة ما لا يخفى على أحد أنه سرقة.

وعلى أساس قسمة المعاني وتفصيلها الذي فصله مربوطا بالمتداول والمشهور والنادر من التشبيهات يرتب مراتب الشعراء، إذ يختم قسم المعاني بقوله: «فمراتب الشعراء في ما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة، فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة، وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض».[2]

IX-الالتفات:

جاء في لسان العرب: «لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتا، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، ويقال لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه ومنه الالتفات».[3]

ويعدّ من الأساليب العريقة في اللغة العربية وقد عرفه الجاهليون كامرئ القيس كما انتبه القدماء لمثل هذا الأسلوب الذي بدأ يدخل في دراسة البلاغة والنقد، ولعل الأصمعي أول من سماها التفاتا، وتعرض لهذا المصطلح نقاد آخرون* فسماه ابن وهب الصّرف، وسماه البعض الاعتراض، فالالتفات أول محاسن الكلام التي ذكرها ابن المعتز بعد فنون البديع الخمسة وهي: الاستعارة، والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها

[1] – المصدر نفسه، ص 195.

[2] – المصدر نفسه، ص 196.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (لفت)، ج2، ص 84.

* – تعرض أحمد مطلوب في معجمه للمصطلحات البلاغية، إلى مفهوم الالتفات عند النقاد القدامى (الأصمعي، ابن قتيبة، المبرد، ابن المعتز، ابن وهب، الرازي، السكاكي،...)، ص 173-178.

والمذهب الكلامي، وسرعان ما أخذ مفهوم هذا المصطلح معنى دقيقا بعد أن بدأت البلاغة تستقر.[1]

تعرّض الجرجاني في كتابه لهذا المصطلح كغيره من أسلافه، ويعني به قدرة الشاعر على الانتقال من مقطع لآخر ومن فصل لآخر، دون إحداث فجوات في معنى القصيدة وكذلك دون إشعار المتلقي بهذا الانتقال بين أجزائها وهو ما سماه بـ «الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو من غرض لآخر»[2]، ونظرا لأهميته عدّه إحدى القوى العشر التي يتحلى بها الشاعر للتأثير في المتلقي، إذ يستثمر قوته «على الالتفات من حيّز إلى حيّز والخروج منه إليه والتوصل به إليه»[3]. لأن بناء القصيدة الشعري، يتطلب مراحل متداخلة ومتشابكة يحتاج فيها المبدع إلى ذكاء للانتقال بينها. وبالتالي لا يتشت المعنى فيستحسنه المتلقي ويتجاوب معه.

ويحصر القرطاجني صور الالتفات في أحوال ثلاثة:[4]

-**الأول:** مما أوهم ظاهره أنه كريه وهو مستحب في الحقيقة، فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك نحو قول عوف بن محلّم:

إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعي إلى ترجمان.

فموضع الالتفات هو قوله (وبلغتها) وقد أرد به إزالة ما يتوهم من أنه يزهد في بلوغ الثمانين نظرا لأنها أحوجت سمعه إلى ترجمان.

-**الثاني:** أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما له في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض، كقول جرير:

طرب الحمام بذي الأراك فهاجني لازلت في غلل وأيك ناضر.

---

[1] – ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2000، ص 172–175.

[2] – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسرج الأدباء، ص 314.

[3] – المصدر نفسه، ص 200.

[4] – ينصر: المصدر نفسه، ص 315–316، وينظر: محمد محمد أبو موسى، تقريب المنهاج، ص 187.

يعد الشطر الثاني موضع الالتفات لأن طرب الحمام لما أهاجه أثار في نفسه معاني حلوة، فلم يجد بدا من الدعاء له، بأنه لا يزال في ماء، وأيك أخضر، ناضر وهذه جنة الحمام التي تزيد طربه طربة.

-**الثالث:** أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه أو يخشى تطرق النقض إليه فيحتال في ما يرفع النقض ويزيل هذا الوهم كقول طرفة:

فسقى ديار كغير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمي

فالدعاء بالسقي يعني دعاء بالمطر، وقد يزيد المطر عن حاجة الديار.

وقول ابن المعتّز:

صببنا عليها، ظالمين، سياطنا فطارت بها أيد سراع وأرجل.

فقوله صببنا عليها سياطنا، قد يشعر بأنها ليست جيادا، وأنها لا تعدوا العدو الذي يطلبون إلا بصب السياط عليها، فقال ظالمين ليذهب هذا الوهم.

جعل القرطاجني هذا المصطلح من نعوت المباني عكس قدامة الذي لم يخرج عن الإطار الذي كان موجودا عند العرب، إذ أدرجه ضمن نعوت المعاني، وذلك في قوله: «ومن نعوت المعاني الالتفات، وبعض الناس يسميه الاشتراك، وهو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأن ردا يد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه».[1]

أما ابن رشيق القيرواني، فيعني الالتفات عنده الاعتراض، وهو الاستدراك عند آخرين بأن يأخذ الشاعر معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء ما يشد الأول.[2]

[1] – قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 139.

[2] – ينظر: أحمد فتحي عامر، من قضايا التراث العربي، ص 378-379.

ومن هنا نلاحظ دقة حازم القرطاحنبي في وضع المصطلحات واختلافه عن سابقيه، فرغم أن قدامة من النقاد الذين رجع إليهم، ووقف على ما عندهم من علم إلا أنه اختلف عنه في كثير من المصطلحات.

X-الاستهلال والتخلص والاستطراد وحسن الختام أو الاختتام"

1-الاستهلال:

الاستهلال: الابتداء، وجاء في لسان العرب: «استهلّت السماء وذلك في أول مطرها واستهل الهلال: أي ظهر، واستهل الصبي بالبكاء: رفع صوته وصاح عند الولادة، وتكرر في الحديث ذكر الهلال، وهو رفع الصوت بالتلبية»[1]، فالمتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته.

ولما اهتم العرب بالقصيدة وهيكلها العام، أدركوا أن البداية هي مفتاح الشعر فالمطلع هو أول ما ينظم في القصيدة إيذانا بفتح بابها لذلك على الشاعر أن يعنى به عناية تامة حتى يوقظ نفس السماع ويثير الانفعال والإعجاب والرغبة في متابعة ما تبقى من الكلام، ويؤدي سوء الاستهلال إلى المطلع إلى نفور السامع أو المتلقي عن الموضوع، ولهذا يجب على الشاعر أن يحسن المطالع حتى تكون ممهدة لموضع القصيدة.

ويمكننا أيضا أن نرد ظاهرة خروج الأندلسيين على طريقة الكتابة المشرقية إلى بساطة أهل الأندلس وبعدهم عن التعقيد في كلامهم، مما يستدعي الدخول في الموضوع مباشرة، ويمكن القول كذلك كما قال الكثير من الباحثين، بأن الأندلسيين أرادوا التفوق على المشارقة بإثبات الذات الأندلسية، ومن ثم عرفت رسائلهم خروجا عن التقليد الافتتاحي المعهود، وأشكالا مختلفة عما ألفناه في الرسائل المشرقية التي تبدأ في الغالب بالبسملة والتحميد والصلاة على النبي الكريم.[2]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (هلل)، ص 701.

[2] – باية بن مساهل، أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: أدب عربي قديم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016-2017، ص 318.

ويعد الاستهلال محسنا بديعيا يتصل بمطالع القصائد وبداية الكلام، فهو أول ما يطرق سمع المتلقي، ولهذا حظي باهتمام كبير من قبل النقاد القدامى في قولهم «أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان»[1]، فإذا جاء مطلع القصيدة أو بداية الكلام «حسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»[2]. لأنه يثير السامع.

إن أول ما ستدعي انتباه واهتمام المتلقي، الاستهلالات والمطالع، فهي بمثابة عتبات نصية للخطاب الشعري تطفح بدلالات عميقة، ونظرا لأهميتها ووظيفتها الرامية إلى التأثير في المتلقي بمحاولة استدراجه، اهتم بها النقاد القدامى*، وتحدثوا عنها كثيرا في كتاباتهم، فأفرد أبو هلال العسكري في كتابه "الصناعتين" فصلا خاصا للحديث عن هذا الفن في قوله: «والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين»[3]، فلا يجب على الشاعر أن يغفل بداية كل قصيدة وإنما عليه أن يجذب انتباه المتلقي.

وذكر الجاحظ تفسير ابن المقفع للبلاغة، ومما جاء في قوله: «...وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته»[4] وعلّق عليه وشرحه بقوله: «كأنه يقول: فرق بين صدر خطبة النّكاح وبين صدر خطبة العيد وخطبة الصلح وخطبة المواهب، حتى يكون لكل فن من ذلك صدر يدل على

---

[1] – يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، ط2، لبنان، 1983، ص 203.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 437.

* – يراجع في هذا الأمر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغة وتطورها، ص 227–229.

[3] – أبو هلال العسكري، مرجع سابق، ص 435.

[4] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق درويش جويدي، ج1+2+3، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003، ص 79.

عجزه، فإنه لا خير في كلام لا يدل على معناك ولا يشير إلى مغزاك وإلى العمود الذي إليه قصدت والغرض الذي إليه نزعت».[1]

كما وقف عند هذا المصطلح ابن طباطبا الذي رأى أنه «ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطيّر به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف أقفار الديار، وتشتت الآلاف ونعي الشباب وذم الزمان لا سيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني وتستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال منه سامعه فلكل مقام مقال».[2]

وجعل ابن رشيق الاستهلال مفتاح القصيدة في قوله: «وبعد، فإن الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع منه، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة، ويتجنب "ألا" و"خليلي" و"قد"، فلا يكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان».[3]

واهتم حازم القرطاجني كغيره بالاستهلال، لكنه شرحه أكثر من سابقيه، إذ جعل الإبداع في الاستهلال من مذاهب البلاغة المستشرقة قائلا: «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها»[4] وهنا أكد القرطاجني ضرورة تحسين المطالع، لأنها تحرك النفس وتؤثر فيها، فالمطلع الجيد يمهد المتلقي لقبول كل القصيدة والتجاوب معها.

كما أشار إلى ما يجب مراعاته في مطالع القصائد في قوله: «ولا يخلو الإبداع في المبادي من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف

---

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ص 79.

[2] – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 162.

[3] – ابن رشيق، العمدة، ص 225.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 309.

انتقال وتشاكل اقتران وإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاسة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يجرع إلى النظم من إحكام بنية وإيداع صيغة ووضع وما ناسب ذلك مما يحسن في النظم، أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الأساليب»[1]، يتضح من خلال هذا القول أن الإبداع في الاستهلال وتحسين الشعر لا يقتصر على جانب دون آخر وإنما يتوزع على أربعة عناصر يجب العناية بها في تحسين الشعر وفي المطلع خصوصا وهي:

1- الألفاظ وما يستحسن فيها.
2- المعاني وما يستحسن فيها من حسن المحاكاة ونفاسة المفهوم.
3- النظم والمراد به الوزن ودقة البنية وإبداع الصنعة.
4- الأسلوب وهو المنزع الذي ينزع إليه الشاعر في إثارة معانيه، والمعنى الذي ينحو بكلامه نحوه.[2]

ويعتبر القرطاجني أن الحسن كله مرتبط بتناسب المطلع مع المقاصد فـ «ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلّم من جميع جهاته»[3]، إذ أن المقصد يرتبط مباشرة بالأغراض الشعرية، حيث أن الشاعر يبتدئ مطلعه قياسا إلى الغرض الذي يتم الابتداء به.

وبناء على تعدد الأغراض تتنوع المطالع، فإذا كان مقصده الفخر وجب علي أن يعتمد على الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب التي تتضمن معنى البهاء والتفخيم، وغذا كان المقصد النسيب كان عليه أن يعتمد منها ما يكون فيها رقة وعذوبة، فالاستهلالات تتعدد بتعدد الأغراض، فهي مبادئ للقصائد لهذا يهتم بها الشاعر، فيعمد إلى استخدام التصريع

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] – ينظر: محمد محمد أبو موسى، تقريب المناهج، ص 183.
[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 310.

من باب جلب المتلقي وإثارة اهتمامه لأن «التصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[1]. ومثل لذلك بقول حبيب:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيت الشعر حين يصرّع

ثم ينبه القرطاجني إلى ضرورة أن يكون في المطلع ما يثير النفس ويوقظها لأن تحسين مبادئ القصائد لا يمكن إغفاله فهو يثير للسامع حالات الانفعال الملائمة لغرض القصيدة نحو قوله: «ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع أو أن يشرب ما يؤثر فيها انفعالا وثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك [...] وفي الكلام ما له صورة يصير بها لائقا أن يكون رأس كلام ومفتتح قول، ومنه ما لا يليق بالمبادئ ولا يكون له هيئة تصلح لها»[2]. ويشير إلى أن حسن المبادي يأتي على ثلاث رتب:

-الرتبة الأولى: ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني وأكثر ما وقع الإحسان في المبادي على هذا النحو للمحدثين. فأما العرب المتقدمون فلم يكن لهم بتشفيع البيت الأول بالثاني كبير عناية وكثيرا ما كانوا يتسلسلون فيه في ذكر المواضع نحو قول امرئ القيس:

فغوّل، فحليّت، فنفي فمنعج إلى عاقل، فالجب ذي الأمرات.

-الرتبة الثانية: أن يتناصر الحسن في المصراعين دون البيت الثاني نحو قول أبي الطيّب المتنبي:

أتراها لكثر العشـــــــاق تحسب الدمع خلقة في المآقي.

[1] – المصدر نفسه، ص 283.

[2] – المصدر نفسه، ص 310.

-الرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن ولا يكون المصراع الثاني منافرا له وإن لم يكن مثله في الحسن، نحو قول امرئ القيس: (مطلع معلقته في الوقوف على الأطلال)

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فالمصراع الأول في غاية الإبداع، أما المصراع الثاني ليس كذلك، لكنه يحتوي على قسط من الفصاحة، بحيث بلغ الغاية حتى قطع أطماع الشعراء عن مجاراته فيه وهو الذي قيل عند سماعه أن قائل هذا الكلام أشعر الناس، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت ولم يستنشد العجز منه شغلا بحسن الصدر عنه، فهو من أجود الابتداءات[1]. وفي هذا الأمر يذهب القرطاجني إلى أنه لا ينفع حسن المصراع الثاني إذا قبح المصراع الأول، فلا يجب أن يعتبر في حسن المبادئ ما وقع الإحسان في مصراعه الثاني إن كان المصراع الأول قبيحا.

ورغم تعدد التسميات والمصطلحات عند العرب القدامى حول مصطلح الاستهلال من (ابتداء ومبادي، ومطلع، وحسن افتتاح)، إلا أنها تتجه إلى بداية القصائد في الشعر ودورها جذب انتباه المتلقي وإثارته بخضوعه التام للقصيدة.

2-التخلص:

التخليص في اللغة: النتيجة من كل منشب، نقول: خلصته من كذا تخليصا أي: نجيته تنجية فتخلّص، وتخلصه تخلصا كما يتخلّص الغزل إذا التبس[2]، وهنا اختلاف حول التسمية التي تدل على التخلص، فمنها براعة التخلص وحسن التخلص والخروج وحسن الخروج، ولكنها تدل على معنى واحد ويتمثل في حسن الانتقال من غرض إلى آخر في القصيدة، ويعد من الفنون التي تشمل الشعر كما تشمل النثر، وهو من محاسن الكلام وأحد دعائم الارتباط بين أجزاء القصيدة أو الخطبة أو الرسالة أو غير ذلك من الفنون.[3]

[1] – يراجع في هذا الأمر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 433.

[2] – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (خلص)، ص 26.

[3] – ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 229، 232، 233.

وذهب النقاد والبلاغيون إلى أن حسن التخلص مما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدهم، فلم يكن القدماء يهتمون به، وإنما هو من حسنات المحدثين، «[...] فما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النّوق، وحكاية ما عانوا في أسفارهم [...]»[1]، ولكن هذا لا يعني أن شعرا القدماء قد خلا تماما من هذا الفن، وإنما لم يهتموا به شأنه في ذلك شأن سائر فنون البديع، وربما يعود هذا إلى حسن التخلص في النثر أسهل منه في الشعر، لأن الشاعر يراعي القافية ولوزن فيجد في ذلك صعوبة بخلاف الناثر.

وقد القدامى* عند مصطلح التخلص شأنه في ذلك شأن مصطلح الاستهلال، فتحدثوا عنه وشرحوه في كتاباتهم، وعدوا حسن التخلص دلالة على حذف الشاعر وامتلاكه القدرة على التصرف كما اختلفت التسميات حول هذا المصطلح، فسماه أبو هلال العسكري الخروج وذلك في قوله «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسلّ الهم عنك بكذا»[2]، وسماه ابن رشيق القيرواني الخروج أيضا، وسماه ثعلب حسن الخروج وذكر أمثله له في كتابه "قواعد الشعر" وسماه آخرون براعة التخلص.

أما حازم القرطاجني فسماه التخلّص، إذ جعل مذهب الإبداع في التخلص والاستطراد أحد مذاهب البلاغة، بحيث قام فيه بشرح طرائق حسن التخلص، كما ذكر أن التخلص ينحى فيه نحوان: الأول يكون الانتقال فيه بتلطف وتدرّج، والثاني: لا يكون انتقالا متدرجا وسماه الخروج يقول: «وطريقة التخلص ينحى بها نحوان: نحو يتدرج فيه إلى ما يراد التخلّص إليه وينتقل بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه بسبب، ونحو لا يكون التخلّص فيه بتدرّج وانتقال من الشيء إلى ما يناسبه ويشبهه ولكن بالتفات الخاطر حيزا من حيز وملاحظاته طرفا من طرف فيعطف إلى ما يريد التخلص إليه بما يكون مناقضا له أو مخالفا

[1] – ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 149.

* – يراجع: في هذا الأمر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص 229–232.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 452.

أوشك انعطاف من غير مقدمة تشعر بذلك أو واسطة تنظم بين الطرفين ولكن بالخروج من احدهما والتخلي عنه دفعة إلى الآخر على جهات من المآخذ. وذلك بأن يلاحظ في المتخالفين صفة يجتمعان فيها من حيث لا يشعر فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما إلى الآخر».[1]

ويشير الناقد إلى أن التخلص يمكن أن يكون في شطر بيت أو في بيت بأكمله أو في بيتين «فكلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ، وقد يستحسن التخلّص الواقع في البيت بأسره ويقع في النفوس أحسن موقع»[2]، ولهذا يحرص القرطاجني على ضرورة الاهتمام بالبيت الذي يلي بيت التخلص ويوجه الشاعر إلى العناية به ليكون كفيلا بإحداث هزّة تهيّء المتلقي لما يرد بعد التخلص.

ويقدم مجموعة من الطرق التي يعتمد عليها في التخلص، كأن يعهد الشاعر تحسين البيت التالي لبيت التخلص، لأن الأبيات الأولى الخالصة مجلبة للحمد أو الذم، فيجب الاعتماد على المعاني المحركة للنفس والتي من شأنها أن تجعل نشاط المتلقي مستمرا.

3-الاستطراد:

فرّق حازم القرطاجني بين الاستطراد* والتخلص وأطلق عليهما مصطلح الخروج في قوله: «وأهل البديع يسمّون ما كان الخروج فيه بتدرّج تخلّصا، وما لم يكن بتدرّج ولا هجوم ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الانتقال استطرادا»[3]. فالاستطراد نوع من الانتقال على سبيل التخلّص يحدث بطريقة فجائية، ويعترف حازم أنه أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس، «وهو أن يريك أنه فرّ وإنما يريد بذلك، اعترا من ينقطع في طلبه فيسرع الكرّ إذ ذاك عليه»[4]. وبذلك يوظف هذا المصطلح ليدل على الانتقال من معنى إلى معنى آخر، ثم

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 319.

[2] – المصدر نفسه، ص 320.

* – أول من استطرد وابتدع في هذا الأسلوب هو السموأل: ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص 79.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 316.

[4] – المصدر نفسه، ص 317.

ينقطع الكلام ويرجع إلى المعنى الأول، حتى لا يمل السّامع، فلا يرجع في التخلّص إلى ما قاله في الأول وإنما يستمر فيما خلص إليه. وقد أورد حازم أمثلة كثيرة من جيّد الاستطراد، ومن ذلك قول حسّان:[1]

إن كنت كاذبة التي حدثتني فنجوت منجى الحرث بن هشام.

فانتقل إلى الحرث بانعطاف طارئ، في حين لا يرى المدني ذلك استطرادا وإنما تخلصا لأن الاستطراد يشترط فيه العودة إلى الكلام الأول، وحسان لم يعد إلى ما كان عليه من ذكر العادلة بل أتم القصيدة مستمرا على ذكر هزيمة الحارث بن هشام والإيقاع بقومه في يوم بدر.[2]

ويمكن أن يجتمع التخلّص والاستطراد معا حسب القرطاجني كقول مسلم:[3]

أجدك لا تدرين أن رب ليلة كأن دجاها من قرونك تنشر

أرقت لها حتى تجلّت بغــرّة كغرّة يحي حين يذكر جعفر

فقد تخلّص الشاعر هنا من النسيب إلى المديح أحسن تخلّص حين ذكر أرقه في الليل كله حتى تجلى وجه الصبح الذي سماه غرّة وخلص منه إلى مدح يحي، وأنه ذو غرّة ثم استطرد بانعطاف طارئ إلى ذكر جعفر.

وينتقل القرطاجني إلى حسن التخلص والاستطراد قد أجاد فيهما المحدثون أكثر، لأن القدامى كان يغلب عليهم الانتقال من معنى إلى معنى، لا على وجه التخلص، ولا الاستطراد وإنما ينتقلون انتقالا مفاجئا كقولهم دع هذا، وعّد القول في هذا، مع أن منهم من وقع في شعره تخلّص على أحسن وجه، واستطرد على أحسن وجه، ومن المحدثين من سلك سبيل القدماء في الانتقال المفاجئ كالبحتري، وذكر القرطاجني قوله:[4]

يأبى رُباه أن تجيب، ولم يكن مستخبر ليجيب حتى يفهم.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 316.

[2] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ص 81.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 317؛ محمد محمد أبو موسى، تقريب المناهج، ص 188.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 318.

ثم قال:

الله جاز بني المـــدبّر كلّـــما ذكر الأكارم ما أعفّ وأكرما.

فبالتخلص يتمكن الشاعر من الانتقال من غرض إلى آخر دون إحداث فصل أو فجوة أو خلل بين المعاني، فتبدو متصلة ومنسجمة، ومن هنا يظهر اهتمام القرطاجني بالمصطلح، فنلاحظ تعدد المسميات للمصطلح الواحد، وتفريع مصطلحات جديدة عن بعضها، كمصطلح الاستطراد ومصطلح التخلص اللذان تفرعا عن مصطلح آخر هو الخروج.

4-حسن الختام أو الاختتام:

جاء في لسان العرب الختام: انتهاء الشيء وآخره، «فختام كل مشروب: آخره، وفي التنزيل العزيز ﴿**خِتَامُهُ مِسْكٌ**﴾ **[سورة المطففين: الآية 26]**أي آخره، لأن آخر ما يجدونه رائحة المسك [...] وختام الوادي: أقصاه، وختام القوم وخاتمهم: آخرهم، ومحمد ﷺ: خاتم الأنبياء»[1]. أما الدلالة الاصطلاحية فلا تختلف عن هذا المفهوم اللغوي والمقصود بها عناية الشاعر أو الناثر بخاتمة كلامهما، فيجتهدا ليحسنا فيه غاية الإحسان لكونه آخر ما يتلقاه السمع ويرتسم في النفس، ولهذا المصطلح مسميات كثيرة مرادفة له وهي «الانتهاء، وجودة القطع، وبراعة المقطع، وحسن الخاتمة، وحسن الختام، وكلها فن واحد الهدف منه أن يحرك النفس عند ختام القصيدة أو الكلمة ليبقى أثرها عالقا بالنفوس».[2]

اهتم القدامى بهذا المصطلح وعدّوه من محسّنات الكلام، شأنه في ذلك شأن مصطلحي الاستهلال والتخلّص، فسماه أبو هلال العسكري "المقطع"، وقال: «والمقطع: آخر ما يبقى في النفس من قولك»[3]، وسماه ابن رشيق القيرواني "الانتهاء"، فقال: «وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما: لا تكمن

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 12، مادة (ختم)، ص 164.

[2] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 193.

[3] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 443.

الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه».[1]

ونظرا لأهمية الخاتمة ذهب القرطاجني إلى ضرورة «أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرر فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفّر للنّفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفّرها عنه»[2]. وبهذا يتصل حسن الختام بمدى عناية الشاعر بآخر قصيدته، غذ يختار اللفظ والمعنى الملائمين على أساس أن المتلقي يتأثر بآخر ما يسمعه من كلام.

وينبه القرطاجني إلى ضرورة أن يكون الختام حسنا ملائما للغرض الذي قيلت فيه القصيدة في قوله: «فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد بها التهاني والمديح، وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف حيزا لا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرعة لتفقد ما وقع فيه غير مشتغلة باستئناس شيء آخر»[3]. ولهذا يجب على الشاعر أن يختم كلامه بأحسن خاتمة، كما ينبغي أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه لضمان استمرار تأثيره في المتلقي.

ونظرا لأهمية هذه المصطلحات: "الاستهلال والتخلص والخاتمة" ودورها الفعال على التأثير في المتلقي، أولى بها القرطاجني اهتماما كبيرا في كتابه، بحيث وضع قوانين وشروط يجب مراعاتها والعمل بها لتحقيق الغاية التي يرمي إليها، وهي التأثير في المتلقي واستمالته لأن ذلك أول ما يقع في السمع من الكلام ويهيئها لما سيلقي إليها بعد ذلك، كما تحدث عن حسن التخلص من موضوع إلى آخر دون أن يشعر القارئ أو السامع بانفصام بين المعاني أو تنافر بين الألفاظ لتتشكل القصيدة كوحدة متكاملة.

---

[1] – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 381.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 285.

[3] – المصدر نفسه، ص 306.

واهتم بالخاتمة لأن المتلقي يتأثر بآخر ما يسمعه من كلام، فإذا كان آخر ما ارتسم في ذهنه بليغا حسنا، تلقاه بغاية القبول، فالشاعر البارع يحرص دائما أن تأتي خاتمته حسنة.

ومجمل القول إن حازم القرطاجني اهتم بكل أجزاء القصيدة ومراحلها، واضعا شروطا وقوانين يجب مراعاتها لتحقيق التأثير في الملتقي، بحيث نظر إلى القضية بنظرة شمولية وذلك بالاعتماد على آراء سابقيه من جهة وتصوراته من جهة أخرى، كما تجاوز فكرة البيت باعتباره وحدة القصيدة، فلم تتوقف غايته عند مجاوزة حدود الجملة إلى الفصل أو مجموعة من الجمل أو الأبيات وإنما سعى إلى أن يكون بين الوحدات الكبرى أو الفصول انسجام وتماسك في الدلالة وهو ما يبرز عملية تراتبها وتعاقبها وراء بعضها البعض، ليصبح النص في مجمله وحدة شاملة تتضمن عدة جزئيات، ترتبط كل واحدة منها بما قبلها وما بعدها. وبهذا يكون الباحث قد اهتم بأجزاء القصيدة ومراحلها وبنائها مبدأ ووسطا ونهاية.

XI-المحاكاة والتخييل:

يعد مصطلحا المحاكاة والتخييل من أكثر المصطلحات دورانا وتكرارا في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، غذ شغلا حيزا كبيرا ضمن نظرية حازم القرطاجني النقدية، بحيث طاف بهما في كل صغيرة وكبيرة من كتابه.

ونظرا لارتباط مفهوم التخييل عنده بمفهوم المحاكاة، اقترن المصطلحان في مواضع كثيرة من الكتاب، إذ لا يمكن استيعاب المفهومين عنده إلا متلازمين في الغالب، مما دفع بعض الدراسين إلى اعتقاد ترادفهما، فما مفهوم المصطلحين عند حازم القرطاجني؟ وهل لهما نفس الدلالة؟

إن دراسة هذين المصطلحين عند القرطاجني، أو حتى عند غيره من النقاد، لا يكتملان ولا يتضحان، إلا بمعرفة هذا الموضوع عند اليونانيين، باعتبارهم المنبع الرئيس لنشأة المصطلحين، ونظرا لكثرة الدراسات التي تناولتهما، سنلقي نظرة على مفهومهما عند

الفلاسفة الإغريق، مرورا ببعض الفلاسفة المسلمين الذين تأثر بهم حازم القرطاجني كابن سينا لنقف عند بعض نقاد العرب، ولندرك أخيرا مقصدية حازم منهما.

ورغم العلاقة التلازمية الموجودة بين التخييل والمحاكاة، إلا أننا سنلجأ إلى الفصل بينهما ودراسة كل مصطلح منفرد قصد توضيح وإظهار الوجوه التي يظهر عبرها كل واحد منهما.

1-المحاكاة:

شغل حديث المحاكاة مساحة كبيرة من الأدب بصفتها ممارسة لدى الأدباء وقضية لدى النقاد، لهذا كان معنى المحاكاة موضع خلاف بين العلماء فهي في بعض الأحيان قد تعني التقليد، كما تعني في أحيان أخر التخييل، وقد انتقل هذا المصطلح إلى التراث العربي ضمن الترجمات العربية لكتب أرسطو.

ويمكن أن تؤدي كل من المحاكاة والتقليد معنى واحدا، فالذي يحاكي، أو الذي يقلّد ينحو نحو تحقيق عمل يشبه النموذج الذي يحاكيه أو يقلده، فقد جاء في لسان العرب: «حكي الحكاية، كقولك حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه [...]»[1]، فالمحاكاة تعني لغة التقليد والاتباع والمشابهة، أما في الاصطلاح فهي نظرية في الفن قائمة بذاتها، عرفت عند الفلاسفة الإغريق كأفلاطون وأرسطو، وانتقلت عبرهم إلى التراث العربي.

1-1-مصطلح المحاكاة عند اليونان:

إن حديث أفلاطون عن المحاكاة ذو جانبين: أحدهما فلسفي والآخر أدبي، وبين هذين الجانبين صلة وثيقة، ذلك أن هذا الفيلسوف كان يرى أن كل ما في عالم الحس الواقعي من أشياء وأحياء ما هو إلا محاكاة أو تقليد لعالم مستقل فيما وراء الطبيعة وهو "عالم المثل"، ويرى أيضا أن كل ما في هذا العالم يتصف بالكمال والحق والجمال.[2]

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج14، مادة (حكى)، ص 1.

[2] – إسماعيل الصيفي، المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص 186-188.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الأدبي، فإن أفلاطون يربط المحاكاة بالشعر والشعراء فالشاعر يحاول أن يحاكي ما في عالم المثل لكن عمله المحاكى شبيه بالمرآة، لهذا اعتبر الشعر فنا ضارا، وبناء عليه طرد الشعراء من مدينته الفاضلة نظرا لتأثيرهم السيء على الحواس.

ومن جهة يرى أرسطو أن الفنان يجب أن يحاكي الطبيعة لا بهدف تقليدها فحسب، بل لأجل إبرازها في صورة هي أقرب إلى الكمال العقلي المحسوس، فاستطاع بذلك أن يطور فكرة المحاكاة عما طرحها أفلاطون من خلال تأكيده على أن الفن نافع وذو غاية سليمة تؤدي إلى التطهير (catharsis)*، الذي يحصل أحيانا بالمحاكاة كما في التراجيديا. وجعل المحاكاة قوام الشعر فهي تقابل الخلق والابتكار، كما أنها ليست جوهر الشعر فحسب، ولكنها جوهر الفنون جميعا، لهذا يعتبرها الأصل في الفن أي الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي (الملحمة) والتراجيديا (المأساة) والكوميديا (الملهاة) والموسيقى فهي كلها مظاهر من المحاكاة.[1]

وبذلك تكون المحاكاة عند أرسطو «غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة».[2]

* – يعد مصطلح التطهير عند أرسطو مفتاح قضية إثارة الخوف والشفقة، وبذلك تعلق بالجانب الأخلاقي الصرف الذي يتعدى هذين الشعورين إلى أن يشتمل جميع الصفات القبيحة، ويمثل هذا المصطلح مقياس التوازن الانفعالي والنفسي لدى متلقي العمل الأدبي، إن ينعكس هذا التوازن على خلقه بشكل شخصي ذاتي، وعلى الجانب الاجتماعي وهو بذلك يتعدى إلى الآخرين فيضبط سلوكاتهم تجاههم.

[1] – ينظر: علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلاسفة الإسلامية، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004، ص 186.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص 12.

1-2-مصطلح المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

تطرق الفلاسفة المسلمون بدورهم لمصطلح المحاكاة، في شروحاتهم لكتاب أرسطو "فن الشعر" بحيث كان لهم دور هام في تحديد مميزاته، فنجد الفارابي يولي اهتماما بالغا بالمحاكاة، وينعكس ذلك في تعريفه للشعر على أنه "محاكاة" ويمثل لها في الفن الشعري بالصورة التي ترى في المرآة أو ما يشبه المرآة من الأجسام المصقولة، وهو بذلك يشير إلى مفهومها من حيث أنها تدل على علاقة العمل الأدبي بالواقع من جهة، كما يشير من جهة أخرى إلى أن المحاكاة تعني عنده المشابهة أو المماثلة ولا تعني المطابقة. ويمكن أن ندرك هذا من خلال تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها: «التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه»[1]. وهذا يعني أن المقصود بها ليس مطابقة الواقع أو تقليده. فلا يكون الشعر مطابقا للواقع، ولا نقلا حرفيا له، وإنما هو إعادة صياغة معطيات الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسنا أو قبحا أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع.

وتنقسم المحاكاة عند الفارابي إلى قسمين:

- محاكاة بالقول: ويتمثل في الأقاويل الشعرية.
- ومحاكاة بالفعل: وهو ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما، مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسان بعينه أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك.[2]

وبدروه يقترب ابن سينا إلى حد كبير لتعريف الفارابي، فتبلورت المحاكاة عنده على أنها «إيراد مثل الشيء وليس هوهو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبعي بصورة هي في

---

[1] – أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948، ص 67. نقلا عن ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 82.

[2] – ينظر: علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 196-197.

الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه به بعض الناس في أحواله ببعض، ويحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم»[1]. ويقصد بها إما التحسين، وإما التقبيح، إذ أننا عندما نحاكي الأشياء، إنما نريد من ذلك إما تحسينها وجعلها في صورة أفضل أو تقبيحها وجعلها في صورة أسوأ.

وبهذا يؤكد ابن سينا، فكرة أن المحاكاة تعطي شبيه الشيء ولا تنقله كما هو، فحينما يضرب أمثلة المحاكاة في الرسم والتمثيل يشير إلى أن هناك فرقا بين ما هو حقيقي وما هو محاكى، وأن هذا الفرق يسمح بأن نقول إن المحاكاة لا تطابق الواقع، وأنها ليست تقليدا حرفيا له، حتى وإن اقتصرت على تصوير مظاهر الشيء، ولعل حرصه على الإتيان بالكاف، في قوله: «كالطبيعي» يؤكد وجود الفارق بين الأصل المحاكي والصورة التي تحاكيه[2]. فالمحاكاة لا تقلد الواقع تقليدا حرفيا، إذ لا يمكننا أن نبلغ الأصل مهما كانت المحاكاة.

يقسم ابن سينا المحاكاة إلى ثلاثة أقسام:[3]

أ- **محاكاة تشبيه:** وتنقسم بدورها إلى نوعين: نوع يحاكي به الشيء بشيء...وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه: ك، مثل، كأنما،...ونوع لا بدل به على المحاكاة، بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء.

ب- **محاكاة استعارة:** وهي قريبة من التشبيه.

ج- **محاكاة من باب الذرائع:** تقوم لكثرة الاستعارة مقام ذات المحاكاة، كقولهم "غوال" للحبيب، و"بحر" للممدوح.

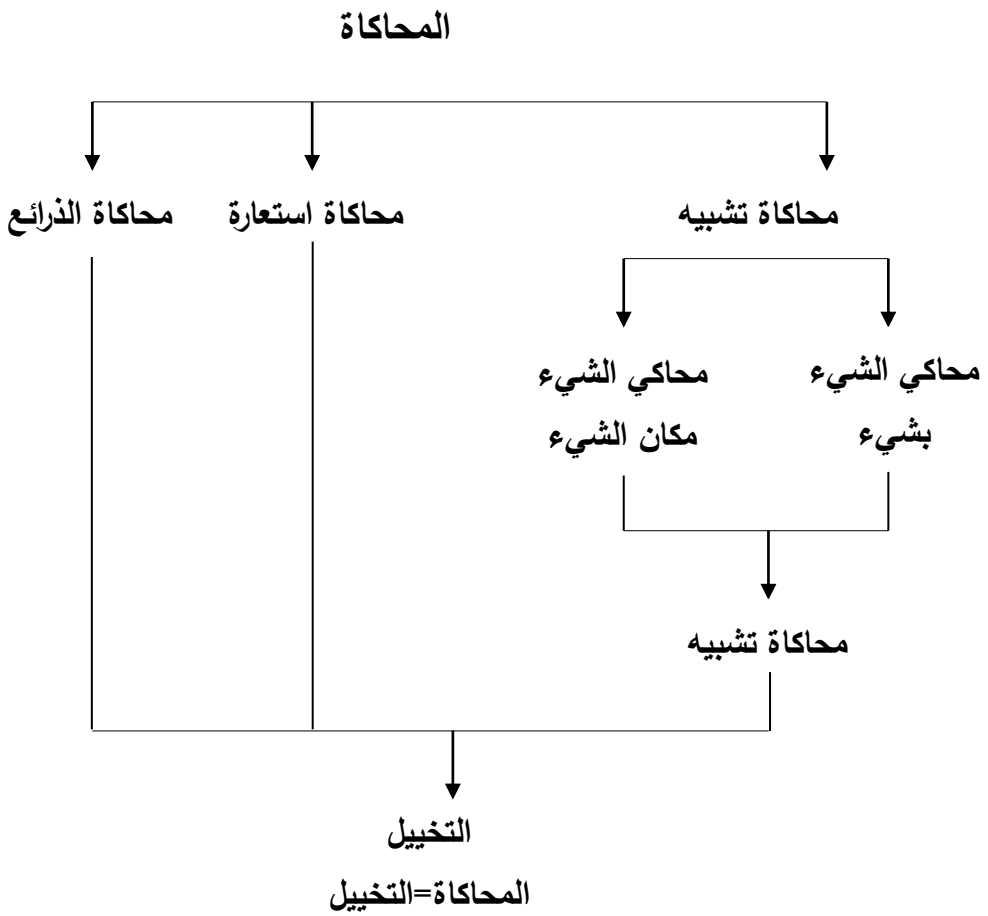
---

[1] – ابن سينا، الشعر، ص 168. نقلا عن ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 82.

[2] – ينظر: ألفت كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 83.

[3] – ينظر: عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1999، ص 480.

ويمكن التمثيل لذلك بالتشجير التالي:



وبناء على ما سبق، فإن المحاكاة عند ابن سينا ترادف التخييل، ما دامت تتشكل عبر صورة بيانية، كالاستعارة والتشبيه، كما أنها تتناول الأفعال الإنسانية، فيصبح موضوعها تبعا لذلك إما مدحا وإما ذما.

وعليه يبدو حرص كل من الفارابي وابن سينا على تقديم تعريف يحدد فهمهما للمحاكاة، في حين أنا لا نجد عند أرسطو في أي موضع من كتابه "فن الشعر" تحديدا واضحا لمعنى المصطلح.

ويكاد ابن رشد يقارب في استعماله لمصطلح "المحاكاة" بالفارابي وابن سينا إلا أنه أكثر استشهادا وتمثلا بالشعر العربي، وتدل المحاكاة عنده على التشبيه في كثير من الأحيان وهو يرادف –عنده– التخييل بحيث يشمل الصور البلاغية من تشبيه (بأقسامه المختلفة) واستعارة وكناية، ومن هنا يمكن القول بأن المحاكاة عنده ترادف التخييل في ذات

الوقت الذي ترادف فيه التشبيه، غير أن التخييل هنا يقتصر على استخدام الصور البلاغية.[1]

وبهذا فإن المحاكاة والتخييل والتشبيه مصطلحات مترادفة عند ابن رشد، فالتشبيه يرادف التخييل إذ يشمل الصور البلاغية، ومصطلح المحاكاة بدوره يأتي عنده بمعنى التشبيه، كما أنه لا يذكر إلا مقترنا به، ومن ذلك مثلا: تعريفه لصناعة المديح بأنها «تشبيه ومحاكاة»[2] وعلاوة على هذا تكون المحاكاة الأرسطية عند ابن رشد هي أشكال التصوير البلاغي في لغته وثقافته، كما يرى عباس أرحيلة، وبذلك أصبح تشبيها وتخييلا وصياغة جمالية تتميز بها لغة الشعر عن لغة النثر[3]، وتبعا لهذا يرى معظم الباحثين* أن أفكار ابن رشد يشوبها الاضطراب كما أن تلخيصه لكتابي "الخطابة" و"الشعر" لأرسطو يعد تلخيصا فاسدا، لا يفيد مطلقا في إيضاح فكر أرسطو، وهو ما جعله بعيدا عن المفاهيم الأرسطية، وبالتالي نتجت عنه مفاهيم جديدة.

1-3-مصطلح المحاكاة في النقد العربي القديم:

إن عملية تقصي جميع آثار النقد العربي بحثا عن آثار مصطلح المحاكاة ومفهومه يكاد يكون عملا مستحيلا، ومع ذلك فإننا سنحاول في هذا العصر تتبع المفهوم لدى أبرز مؤلفات النقد العربي القديم، ممثلة بالجاحظ، وعبد القاهر الجرجاني وأشعار العرب القدامى.

يعد الجاحظ من المعتزلة، ولهؤلاء اتصال بالفلسفة اليونانية، لهذى لا نستغرب بأن نعثر عنده على مفهوم المحاكاة باعتباره كان واقعا تحت تأثير الثقافة اليونانية، فيشير الباحث إلى أرسطو في كتابه "الحيوان" بقوله: «وأما الشعر فحديث الميلاد صغير السن أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه: امرئ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة. وكتب أرسطو

---

[1] – عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ص 87.

[2] – ابن رشيق، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 54-56. نقلا عن علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 256.

[3] – المرجع نفسه، ص 663.

* – يراجع في هذا الأمر: عبد الرحمن بدوي، مقدمة ضمن أرسطو: فن الشعر، ومصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصر الإسلامية)، ج1، دار الطليعة، بيروت، 1981.

طاليس ومعلمه أفلاطون قبل بدء الشعر بالدهور»[1]. وفي هذا يقف مصطفى الجوزو عند فكرة أن أول من تأثر من أدباء العرب بفكرة المحاكاة اليونانية الجاحظ إذ تكلم عن الحاكية، أي المقلد[2]، وذلك في قوله: «إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا وكذلك تكون حكايته للفرسان، ونجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه [...] ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إما قيل له: العالم الصغير سليل العالم الكبير، لأنه يصور بيديه كل صورة ويحكي بفمه كل حكاية [...]. وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم، لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكن وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة»[3]، فيشير الجاحظ في هذا الموضع إلى كل الأشخاص الذين يملكون براعة في تقليد حركات الآخرين وطرائقهم في النطق والسلوك، ويبدو واضحا عدم ربطه نشأة الشعر بالمحاكاة كما فعل أرسطو، وغنما يقرر أن الإنسان يحاكي مختلف الناس والحيوان.

إن المتتبع لكتاب "دلائل الإعاجز" يجد أن الجرجاني يخصص فصلا للحديث عن "المحاكاة" والنظم*، إذ ربط بين "المحاكاة" والنظم بتشبيهه للصناعة الشعرية بالصياغة (صياغة الخاتم) بقوله: «اعلم أنه لا يصح تقدير الحكاية في النظم والترتيب، بل لن تعدو حكاية الألفاظ وأجراس الحروف، وذلك أن الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه، ولا بد أن تكون حكايته فعلا له، وأن يكون بها عاملا عمل مثل عمل المحكي عنه، نحو أن يصوغ إنسانا خاتما فيبدع فيه صنعة ويأتي في صناعته فيه، ويؤديها كما هي، فيقال عن ذلك: إنه قد حكا عمل فلان وصنعة فلان. والنظم والترتيب في الكلام [...] عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلام لا في ألفاظه».[4]

---

[1] – الجاحظ، الحيوان، تحقيق يحي الشامي، ط3، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1990، ص 50.

[2] – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص 92، نقلا عن عباس أرحيلة، ص 299.

[3] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، د.ط، ج1، 2، دار صعب، بيروت، د.ت، ص 51.

* – ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة القاهرة، مصر، 1389هـ/1969م، ص 237–239.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 237.

وبناء عليه نجد أن فكرة المحاكاة عند الجرجاني تدور حول القدرة التي يمتلكها الأشخاص لتحسين القبيح وتقبيح الحسن، وعي تعد فكرة غربية عن المحاكة الأرسطية، كما يرى شكري عياد، إن أن المحاكاة عند أرسطو تجسم الفضيلة أو الرذيلة أو الحسن أو القبح، ولا تقلب أحدهما إلى الآخر[1]، بحيث لا يمكن تصور القبيح على أنه حسن، ولا الحسن على أنه قبيح. ويجعل الجرجاني النظم جزءا من المحاكاة، ذلك أن النظم عنده يكون في المعاني لا الألفاظ بينما المحاكاة الشعرية تكون في النظم والألفاظ معا، ويقول في هذا: «[...] ذلك أن الحاكي إذا أرى ألفاظ الشعر على النسق الذي سمعها عليه كان قد حكى نظم الشاعر، كما حكى لفظه».[2]

فالمحاكاة عند الجرجاني:

المحاكاة= النظم+ اللفظ.

وتجدر الإشارة إلى أن العرب القدامى دعوا ضمنيا إلى أحد أشكال المحاكاة والتي هي "التقليد" و"الاتباع"، وهذه المحاكاة هي التي كان لها صداها في الآداب الرومانية القديمة حيث ظهرت دعوة إلى محاكاة الأدب الإغريقي الذي انبهروا به، ذلك أننا نجد النقاد العرب في العصرين الأموي والعباسي، يتخذون من الشعر الجاهلي نماذج يحتذى في بناء القصيدة وفي الصور والصياغة والمعاني الجزئية، وفيما يتصل بذلك من تقاليد شعرية أطلقوا عليها "عمود الشعر"[3]. وتمثل نماذج هذين العصرين محاكاة للعشر الجاهلي، من خلال استهلال القصيدة بمقدمة طللية، ثم الانتقال من الطلل إلى الغزل، ليصف مشاق الطريق للوصول إلى الممدوح، وأخيرا يكون المديح.

وعلى أساس هذا الفهم، يكون من اليسير علينا أن نقول إن النقاد العرب القدامى حين اصطنعوا للشعر عمودا يتوارثه الشعراء، وحين نادوا بضرورة التزام طريقة الشعراء الجاهليين في نظم الشعر، وهو ما يمكن أن يندرج ضمن هذا النوع من المحاكاة.

---

[1] – كتاب أرسطو طاليس، في الشعر، تحقيق ودراسة شكري محمد عياد، ص 172.

[2] – ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 238–239.

[3] – إسماعيل الصيفي، المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، ص 115.

1-4-مصطلح المحاكاة عند حازم القرطاجني:

استعمل حازم القرطاجني مصطلح المحاكاة في مواطن متعددة من كتابه "المنهاج" وترتبط المحاكاة عنده دوما بفاعلية الخيال عند الشاعر والمبدع، وبهذا المعنى تكون هذه المحاكاة نتيجة تخيل المبدع لصورة أو موقف أو تصور معين يصوغه في قالب شعري.

وتمثل المحاكاة مع التخييل عند القرطاجني عنصرا من عناصر تحديد لماهية الشعر يقول: «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته».[1]

يقسم القرطاجني المحاكاة من حيث القصد إلى ثلاثة أقسام: وهي إما محاكاة تحسين أو محاكاة تقبيح أو محاكاة مطابقة: «تنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه. وربما كان القصد بذلك ضربا من العجيب أو الاعتبار، وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية، فإن أوصاف الشيء الذي يقصد به في محاكاته المطابقة، لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم [...] والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذّم».[2]

ويمكن أن ندرك معاني هذه المحاكاة كما يلي:

- **محاكاة تحسين:** يقصد بها إثارة المتلقي إلى فعل شيء أو طلبه أو الاعتقاد به.
- **محاكاة تقبيح:** الامتناع عن فعل شيء أو طلبه أو الاعتقاد به.
- **محاكاة المطابقة:** تتأرجح تارة إلى التحسين وتارة إلى التقبيح، فكانت بذلك محل خلاف بين النقاد، فمنهم من يقبل بها على هيئتها دون تحسين أو تقبيح، ومنهم من يرفضها إلا إذا صبغت بإحدى صبغتي الحسن أو القبح، فتؤدي التحسين أو التقبيح وهذا اعتقاد القرطاجني لأنه يجعل الشعر العربي يحتوي على المحاكتين

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[2] – المصدر نفسه، ص 92.

المنهضتين للنفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو إلى التخلي عن طلبه أو اعتقاده.[1]

وما دامت المحاكاة عند القرطاجني تؤدي إلى التحسين أو التقبيح، أو المطابقة بحسب المواقف الشعورية التي تولدها عند المتلقي، فإن هذا الأخير يرتاح للمحاكاة التي يستحسن موضوعها فتسمى محاكاة تحسين، أما إذا امتنع عن فعل شيء أو طلبه فهي محاكاة تقبيح، وإذا كانت المحاكاة عديمة الفاعلة التحسينية أو التقبيحية فهي محاكاة مطابقة.

ويمكن التمثيل لذلك كما يلي:

المحاكاة حسب القصد

محاكاة تحسين	محاكاة تقبيح	محاكاة مطابقة
إثارة المتلقي إلى فعل شيء أو طلبه أو الاعتقاد فيه	الامتناع عن فعل شيء أو طلبه أو الاعتقاد فيه	ميل المتلقي إلى اعتبار شيء أو تحسينه أو تقبيحه

وفي هذا الموضع يبدو لنا أن تقسيم القرطاجني يتفق مع تقسيم ابن سينا، خاصة أنه قد ذكر ذلك في قوله: «[...] وقد ذكر هذا أبو علي بن سينا، وقسم المحاكيات هذه القسمة».[2]

ويبين القرطاجني أن الطرق التي تؤدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحها بالمحاكاة يكون بإحدى الطرق الأربعة وهي: الدين والعقل والمروءة الشهوة:[3]

[1] – ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 121.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 92.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص 106.

1- إما أن يحسن الشيء من جهة الدين وما تؤثره النفس من الثوابت على فعل شيء.

2- أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله وإما أن يقبّح من ضد ذلك.

3- إما أن يحسّن الشيء من جهة العقل وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة وإما أن يقبح من ضد ذلك.

4- إما أن يحسّن الشيء من جهة المروءات والكرم وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه ويقبّح من ضد ذلك.

5- إما أن يحسّن الشيء من جهة الحظ العاجل وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال أو يقبح من ضد ذلك.

نلاحظ أن هذه الطرق الأربعة تمثل معيارا أخلاقيا في تحديد البعد الأخلاقي للشعر، إذ أن فعالية التحسين والتقبيح في الشعر مرتبطة بالأحوال التي يكون عليها المتلقي.

كما يقسم القرطاجني المحاكاة من حيث هي تحتاج في تحققها إلى واسطة أحيانا وتستغني عن هذه الواسطة أحيانا أخرى إلى قسمين:[1]

- قسم من محاكاة يتم فيه تخيل الشيء بنفسه، وذلك بذكر أوصافه التي تحاكيه وهو يشير إلى مجرد النقل المباشر عن العالم المرئي والذي ألفه الناس.
- قسم من المحاكاة، يتم فيه تخيل الشيء بواسطة أخرى غير أوصافه التي تنسب له. وهو بذلك يشير إلى الأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة.

يرى القرطاجني أنه: «[...] لابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف»[2]، ويذهب إلى أن المحاكاة بواسطة أفضل وأدعى لحركة النفس وتأثرها.

[1] – ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 410.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص94.

يقولك «وكل واحدة من المحاكتين: المتحدة والمزدوجة –أعني أن الواحدة تشتمل على محاكى خاصة والثانية تشتمل على محاكى ومحاكى به– تنقسم قسمين: محاكاة الشيء نفسه على حسب ما ألفه فيه، ومحاكاة الشيء بغيره على حسب ما ألف فيهما، ومحاكاته فيه على غير ما ألف، وأعني بغير المألوف أن تكون حالة مستغربة».[1]من هنا حاول النقاد أن يعمق نظره النقدي والتحليلي في جوانب هذين النوعين من المحاكاة وجريا على مبدئه في التفريع المنطقي، رأى أن كلا منهما قابلا للتفصيل والتفريع من جهة الطريقة التي تتم بها المحاكاة فيها، فيطلق على المحاكاة بغير واسطة "المحاكاة المتحدة" ويدعو المحاكاة التي تقع بواسطة المحاكاة المزدوجة.

وعليه يقابل القرطاجني بين أنواع المحاكاة بحسب الألفة أو الاستغراب، ففي المحاكاة من غير واسطة –وهي المحاكاة المتحدة– يتم محاكاة الشيء بحسب ما ألف فيه وما ألفته نظرة الناس عنه، أو بحسب ما لم تألفه نظرة الناس في هذا الشيء من أوصاف وميزات، ويحصل أثناء محاكاة الشيء بغيره، مما لم يدرج الناس على محاكاته به، أما إذا حوكي الشيء بغير بحسب ما لم يألف أناس أن يحاكي به، وما درجت به العادة عندهم في المحاكاة بما ألف فإنها تكون محاكاة مألوفة. وهذا الحديث المنطقي عند القرطاجني عن المحاكاة لا يستقيم القصد منه إلا بعرضه في الصورة المركزية التي تفسر نظرته إلى نوعي المحاكاة كونها محاكاة مألوفة أو غير مألوفة[2]. فالمحاكاة المألوفة:

- يحاكي الشيء بنفسه على حسب ما ألفه الناس من أوصافه.
- يحاكي الشيء بغيره على حسب ما ألف فيهما.

والمحاكاة غير مألوفة: أن يحاكي الشيء بغيره على غير ما ألفه الناس.

وطفق القرطاجني يبحث عن القصد من استعمال المحاكاة المستغربة، باحثا عن مغزاها في الخطاب الشعري، فراح يستجلي حقائق أو مقاصد هذه المحاكاة، فوجد أن

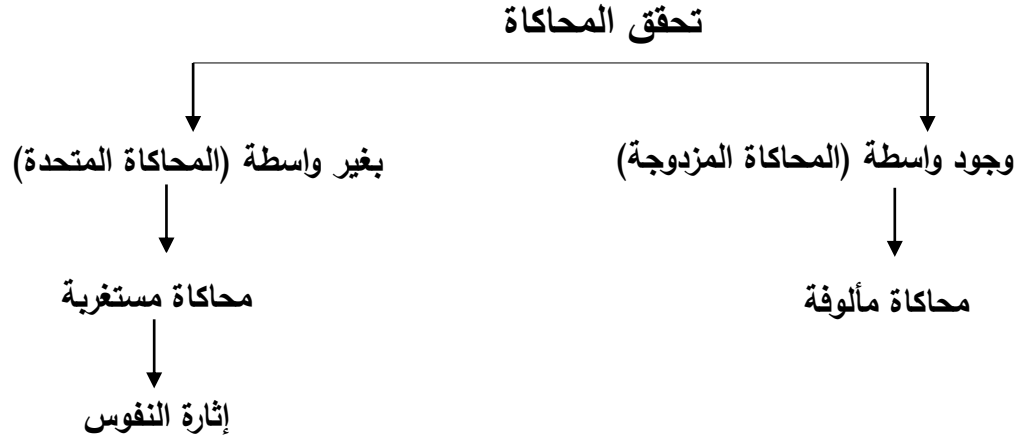
[1] – المصدر نفسه، ص 95.

[2] – ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 414.

للشعراء نوايا يقصدون إليها قصدا أثناء استعمالهم لهذا النوع من المحاكاة المستغربة وهذه النوايا محدودة في نظره إذ يرى أن «محاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط. وإما أن يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب»[1]، فيظهر لنا جليا اهتمامه بالمتلقي ما دام همه الرئيس هو حالة الإثارة التي تحدث في نفسية الناس.

وعلى هذا الأساس يربط القرطاجني مصطلح المحاكاة بدوره الوظيفي الذي يحقق للمبدع قصدا وهو تحريك النفوس.

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



ويذهب محمد أديوان إلى أن تفريع القرطاجني كان دقيقا في محاولة الوقوف على طبيعة المحاكاة: مألوفة أو مستغربة، إلا أنه يأخذ عليه عدم إيراده أمثلة متنوعة من واقع الشعر العربي على هذه الأنواع المجرّدة من المحاكاة التي ساقها، إذ أننا لا نجد حازما يشفع حديثه النظرية سوى بمثال واحد يوضح فيه محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيه[2]. يقول: «ومن محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيه قول أبي عمر ابن درّاج: [الكامل–ق– المتواتر]

وسلافة الأعناب يشعل نارها تهدي إليّ بيانع العنّاب

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 96.

[2] – ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 414.

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع، فأغرب في هذه المحاكاة كما ترى»[1]. فالمتلقي يتأثر هنا نتيجة لجوء الشاعر إلى الإغراب.

يدرس القرطاجني المحاكاة بحسب شيوعها على الألسنة أو حدوثها في زمن غير قديم فيتحدث عن المحاكاة على أساس القدم أو الحداثة. يقول: «وتنقسم المحاكاة أيضا-من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد- قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع. وهذا أشد تحريكا للنفوس [...]»[2]. ومن هنا يوظف القرطاجني مصطلح التشبيه في معرض حديثه عن المحاكاة، إذ يقسمها إلى محاكاة تشبيهية ومحاكاة خيالية فمرد الأولى قياس ما ألف الناس تشبيه، ومرد الثانية إلى اختراع أحداث وأفعال لم تقع في الواقع، وإنما مردها هو الخيال، ولذلك عدها حازم المحركة للنفوس.

وفي هذه النقطة يلتقي حازم القرطاجني بالجرجاني الذي يقول: «فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل [...] التشبيه المردود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيئ واسطة لهذين الطرفين [...] فما كان إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل وبوصف الغريب أجدر».[3]

وبذلك ميز بدوره بين التشبيه المبتذل والتشبيه الغريب النادر وجعل هذا الأخير -على غرار القرطاجني- الأعلى والأفضل.

وللمحاكاة عند القرطاجني تقسيم آخر يقوم على اعتبار المعاني في حالي التركيب والتجزء في قوله: «وتنقسم المحاكاة أيضا، بالنظر إلى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى أو محاكاة معنى بمعنى، أو محاكاة قصة تتضمن معاني، بقصة تتضمن معاني ثلاثة

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 95.

[2] - المصدر نفسه، ص 96.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 164-165.

أقسام الثالث منها تاريخ»[1]. وقد حاول القرطاجني أن يحلل كل هذه الأقسام الثلاثة من المحاكاة مبينا أنواع المعاني التي تتم محاكاتها ببعضها في كل قسم من الأقسام السابقة.

ومن معالجتنا لمصطلح المحاكاة عند القرطاجني، نجد أنه لا يستقر عند مفهوم خاص بها بحيث بالغ في تفريعه وتقسيمه إذ «انقسم وتفرّع إلى نحو أربعين فرعا هي: المحاكاة التشبيهية، والمحسوسة، ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس، والمحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه والمنصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، والمنصرفة إلى الجنس الأبعد والمحاكاة مما يلي الجنس الأقرب، والمستقلة، والمحاكاة التامة في الوصف، والتامة في الحكمة، والتامة في التاريخ، ومحاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني، ومحاكاة الشيء في نفسه والمباشرة، والمحاكاة بغير واسطة، ومحاكاة الشيء في غيره، ومحاكاة بواسطة، محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيه، ومحاكاة مترددة قديمة، وطارئة مبتدعة، وأدنى مراتب محاكاة، ومحاكاة الشيء بالشيء، ومحاكاة متحدة، ومحاكاة مزدوجة، ومحاكاة موجود بموجود ومحاكاة بمفروض الوجود، ومحاكاة شيء بما هو من جنسه، أو بما هو ليس من جنس ومحاكاة غير المحسوس بالمحسوس، ومحاكاة مطابقة، ومحاكاة مقتصد فيها، ومحاكاة معتاد بمعتاد، ومستغرب بمستغرب، ومستغرب بمعتاد، ومعتاد بمستغرب، ومحاكاة حالة معتادة وحالة مستغربة، وأخيرا محاكاة تحسين وتقبيح».[2]

لقد اختلف الدّارسون القدامى والمحدثون حول تحديد مفهوم المحاكاة وتعددت آراؤهم، ويعد حديث حازم القرطاجني عن هذا المفهوم في كتابة "المنهاج" من أهم ما قيل عن مفهوم المحاكاة في تاريخ النقد العربي القديم، لأنه أحصى أنواعها وضبط أجزاؤها وفروعها لتوضيحها أكثر، وبهذا فإن حديثه عن المحاكاة يحمل عناصر عن الدراسات المختلفة التي أنجزت قبله، فقد استفاد في مفهومه لهذا المصطلح من التراث اليوناني الأرسطي، والعربي القديم، المتمثل: في التراث النقدي والبلاغي، وتراث الفلاسفة.

---

[1] – حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 97.

[2] – عباس عبد الحليم عباس، نضال محمد فتحي الشمالي، "معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم"، مجلة البصائر، المجلد 12، عمان، الأردن، 2010، ص 211–212.

2-التخييل:

إن مصطلح التخييل من المصطلحات التي شاعت كثيرا عند المهتمين في القول الشعري فهو ملكة أدبية تعين الشاعر على استدعاء الصور وتشكيلها بعد مزجها بعواطفه ومشاعره وأحاسيسه راميا بها التأثير في المتلقي.

وتعد مادة التخيل ومشتقاتها من أكثر مواد اللغة العربية خصوبة واتساعا واشتقاقا ودلالة فقد جاء في لسان العرب: «خيل: خال الشيء يخال خيلا [...] ظنه، في المثل من يخل أي يظن [...] وتخيّل الشيء له تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة».[1]

ومن المعاني اللغوية المرتبطة بهذا المصطلح أيضا نجد:

- تخيل الشيء: تحرك في تلون.
- تخيل علينا فلان: تفرّس فينا الخير.
- تخيل علينا: أدخل علينا التهمة.
- خيلت المرأة في المنام: لاح خيالها.

وبهذا فإنّ الأصل اللّغوي لهذا المصطلح يدور حول معنى الظن والتشبيه والوهم، أمّا في الاصطلاح، فيعد من أهم الفنون البلاغية والنقدية، نظرا لارتباطه بالإبداع الفني، إذ يطلق على العملية الفكرية التي يقصد منها تذكر الأشياء أو المحسوسات المتخيلة، لذلك يمثّل الصورة المشخّصة للمعنى المجرّد الذي يعد مألوفا في الأدب والشعر، وفي عامّة الفنون.[2]

يعد الخيال وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولاه لظلّت القصيدة صورا ميّتة لا تجد ريقا إلى تمثلها والانفعال بها، ومن ثم كان اهتمام النقاد أو المتصلين بنقد الشعر وعمله بعامة، كبيرا منذ أرسطو، ومن جاء بعده من الفلاسفة وشرّاح العرب.[3]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج11، مادة (خيل)، ص 284.

[2] – ينظر: إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية، ص 132.

[3] – ينظر: صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، قضايا المصطلح الأدبي، المجلد 7، ع 3، 4، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1987، ص 62.

ولقد شاع هذا المصطلح الفلسفي قبل القرطاجني وانتقل إلى التراثين العربي والغربي عبر الثقافة اليونانية، إذ تأثر كل من الفلاسفة والأدباء والبلاغيين بمن سبقهم من فلاسفة اليونان كأرسطو وأفلاطون، وهو قبل أن يكون مصطلحا نقديا وبلاغيا فإنه مثبت في دراسات أرسطو النفسية.[1]

اهتم أرسطو بالتخييل وعالجه في كتابه "النفس" ولم يتعرض له في "فن الشعر" إلا بإشارة سريعة، «فهو يستشعر قيمة الخيال في تحريك النفس ودفعها إلى النزوع نحو شيء ما وكلنه ينظر إلى الخيال باعتباره إحدى قوى النفس، بل إنه –فوق ذلك– لا يكاد يميّزه تمييزا محددا عن الإدراك العقلي بصفة عامة»[2]. في حين يشير المصطلح عند الفلاسفة المسلمين إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وما يترتب عليه من سلوك، ويمكن القول بعبارة أخرى أنه يشير إلى عملية التلقي في العملية الشعرية وهي عملية سيكولوجية لها أساسا الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي.[3]

وتتحدد طبيعة التخييل الشعري عند ابن سينا من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي فيرى أن الكلام المخيل هو الذي تذعن له النفس أكثر فتتأثر، بحيث تنبسط عن أمور كما يمكن أن تنقبض عن أمور أخرى دون أن تختار ذلك، أو تفكر، وإنما يكون الانفعال تلقائيا وفطريا في النفس[4]. وبذلك تكون استجابة تلقائية يترتب عليها ردود أفعال مختلفة يحدثها القول الشعري في المتلقي دون أن يتدخل العق في ذلك، وهنا يكتسي التخييل معنى إعادة صياغة أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا، فيصبح معنى التشكيل والتأثير عمليتين يحركهما الفعل التخييلي وتكمن وظيفة القول الشعري في قدرته على إبراز هذا التفاعل بينهما رغم أن كل عنصر منهما يشكل الفعلي التخييلي ويؤدي وظيفته حسب السياق المنوط به.[5]

---

[1] – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 22.

[2] – جابر عصور، الصورة الفنية، ص 66.

[3] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 123.

[4] – يراجع: انب سينا، فن الشعر، من كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيرو، لبنان، 1973.

[5] – ينظر: علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 166–167.

وبناء عليه تتأتى قيمة التخييل من خلال إثارة المتلقي نحو رد الفعل بأن تنبسط أو تنقبض نفسه، ولهذا يمتد مفهوم التخييل عند ابن سينا ليدل على التشبيه والاستعارة والكناية، لأنهم من أكثر الفنون البلاغية تأثيرا على المتلقي.

ونجد هذا المعنى واضحا عند ابن رشد الذي عدّ التخييل لونا من ألوان الصورة البلاغية ويظهر ذلك في قوله: «والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة وأصناف التخييل والتشبه ثلاثة...»[1]، كما يرتبط التخييل بالأثر الذي يخلقه الشعر في المتلقي، فالشعر أداة للتواصل والتفاعل لأنه يعين على الفهم والتخاطب بحكم اعتماده على التخييل.

وأولى النقاد العرب القدماء بدورهم عناية كبيرة بمصطلح التخييل، فأخذ طريقه في كتابات بعض النقاد على شكل إشارات عابرة تمثل البدايات الأولى، غير أن التحديث الواضح عنه والذي يحتل مكانة واسعة نجده في دراستي عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

تناول عبد القاهر الجرجاني التخييل باعتباره خداع للعقل ومحض تزويق للباطل فيقول: «وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا: ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى».[2]

وعليه فإن التخييل عنده يكون بادعاء الشاعر مالا سبيل إلى تصديقه إذ أنه يقول ما يخدع به نفسه ويريها مالا ترى في الحقيقة، وبذلك تكون الفعالية التخييلية فعالية اختراعية، غير أن الجرجاني لا يدخل الاستعارة في نطاق التخييل كونها تقوم على أساس علاقة المشابهة التي تتحقق بين المستعار والمستعار له وبالتالي تخفف من درجة التخييل في الاستعارة، فالتشابه بين أمرين يقرر ضمنيا تقاربهما من حيث إن أحدهما يشتمل على وجه أو وجوه مما يشتمل عليه الآخر، في حين أن التخييل يقوم على أساس اختراع أوجه التقارب

[1] – ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص 210، نقلا عن علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، ص 167.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 253–254.

بين الشيئين ليس بينهما تشابه في الأصل[1]. يقول: «واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظية المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل».[2]

ويقر القرجاني في القسم التخييلي بأنه «كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ثم أنه يجئ طبقات ويأتي على درجات»[3]، وهذا يدل على أن أنواع التخييل أكثر من تحصى وتعد، لهذا جعل الجرجاني التخيل قسما قائما بذاته مثله مثل التشبيه والاستعارة والكناية.

فجاءت دراسة الجرجاني للتخييل من خلال اهتمامه بدراسة المعنى في الإبداع الشعري، فقد رأى أنه من الصعوبة معرفة طبيعة الخيال وتحليله خارج المعنى، إذ يمثل جزءا من العملية الشعرية.

أمّا حازم القرطاجني فقد عملت العناصر الثقافية المختلفة التي وجدت في بيئة الأندلس بما فيها من آداب وفلسفة سواء كانت على تكوين خلفيته المعرفية، ويتضح هذا في عرضه لمفهوم التخييل الذي يعد «أرقى من جميع التعاريف التي نصادفها لدى النقاد والبلاغيين السابقين واللاحقين على السواء، وأما أهميته عنده فتظهر في إلحاحه عليه وتكراره وتجديد قيمة الشعر على أساسه».[4]

يتخذ مفهوم التخييل عند القرطاجني أساسا مركزيا لتحديد مفهوم الشعر، لذلك عدّه مكونا أساسيا له ويرى أن «الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المتخيّلة منه فبالعرض»[5]، فالتخييل عنده

---

[1] – ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي، ص 394–395.

[2] – مصدر سابق، ص 253.

[3] – المصدر نفسه، ص 247.

[4] – علي لغزيوي، مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 100–101، نقلا عن: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 284.

[5] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

أن «تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوّر ينفعل بتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1]، ويظهر من خلال هذا التعريف العلاقة بين التخييل والألفاظ والمعاني التي أولى بها القرطاجني اهتماما كبيرا فهي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان.

ويقع التخييل في الخطاب الشعري عند القرطاجني في أربعة أنحاء وهي:

- التخييل من جهة اللفظ.
- التخييل من جهة المعنى.
- التخييل من جهة الأسلوب.
- التخييل من جهة النظم والوزن.[2]

فالتخييل عنده هو عملية متكاملة ومتشابكة، تظهر في المعنى والأسلوب واللفظ والوزن.

ويظهر تأثر القرطاجني بابن سينا وابن رشد، فتغدو نظرته للتخييل الشعري عملية متكاملة ومتشابكة إذ جعله قوام العملية الشعرية من خلال الأثر الذي يحدثه التخييل في النفس وتأثيره لها. وكفي ظل هذا التصور لجهة التخييل في الشعر يعمل المتلقي على تخييل أمور معينة وصور متعددة، وتولد لديه حالات شعورية متباينة، وبالتالي فإن أهمية التخاييل المنبعثة من كل مستوى من هذه المستويات ستختلف عن غيرها من التخاييل المرتبطة بمستوى آخر، لهذا يميز بين التخاييل الضرورية وغير الضرورية.[3]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 89.

[2] – المصدر نفسه، 89 بتصرف.

[3] – ينظر: محمد أيدوان، قضايا النقد الأدبي، ص 387.

إن التخييل الضروري يمثل له القرطاجني بتخييل المعاني من جهة الألفاظ، ذلك بأن الشعر لا يمكن أن يتحقق دون هذا التخييل الضروري الذي يجعل الألفاظ دالة على معاني معينة فالشعر بما له من ألفاظ يتبع تخييل المعاني من خلال تلك الألفاظ.[1]

أما التخاييل غير الضرورية فهي «تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم»[2]. فهذه الأنواع من التخاييل ليست ضرورية لأنها لا تقوم بدور توليد المعاني وإن كانت تساهم في ذلك، فلا يتوقف توليد المعاني عليها لهذا عدت غير ضرورية، وإنما مستحبة لكونها تضيف إلى التخاييل الضرورية ما يثبتها ويجعلها أقوى تأثيرا في نفس المتلقي والسامع.

ومن هنا فإن المتلقي عموما هو من يقع على عاتقه أمر تأويل التخاييل التي صاغها الشاعر، على مستويات الخطاب الشعري المختلفة عن اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم أو الوزن، ولهذا يركز عليه القرطاجني تركيزا واضحا، إذ يعتبره منبع الفاعلية التخييلية، وذلك بأن يتمثل لهذا المتلقي صور مختلفة في ذهنه أثناء استقباله للأثر الشعري، بحيث تخلّف الألفاظ والمعاني والأساليب وكذا النظم والأوزان انفعالا نفسيا إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.[3]

وللقرطاجني في المنهاج تقسيم آخر للتخييل من جهة متعلقاته، يدور على تصور الموضوع والأداة، أو على ما يسميه النقاد المحدثون المضمون والشكل، فثم تخييل واقع في المضمون وأداة هذا التخييل ماثلة في الشكل، ويتحقق تخييل المضمون والشكل بواسطة الأنساق الأسلوبية وما تضم من معان وألفاظ. وأطلق حازم على هذين النوعين من التخييل: التخييل الأول والتخييلات الثواني، يقول: «وينقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته قسمين: تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها والتخييلات الثواني

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 386.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[3] – ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي، ص 387.

تجري مجرى النقوش في الصور والتوشيّة في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها [...] وتلك الصيغ والهيئات هي التخاييل الثواني [...] فهي تجري من الأسماع مجرى الوشى في البرود والتفصيل في العقد من الأبصار».[1]

ويستقصي الجرجاني من تعبيره هذا عن التخاييل الأوائل والتخاييل الثواني من خلال تصوّر يرد التخييل الأول إلى الكلي، ويرد الثاني إلى الجزئي، وبهذا يجعل التخاييل ثمانية أقسام: أربعة للتخييل الكلي ومثلها لتخييل الجزئي، يقول: «**الحال الأولى**: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه.

الحال الثانية: أن يتخيّل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها.

الحال الثالثة: أن يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب. ومن أهم هذه التّخيّلات موضع التخلّص والاستطراد.

الحال الرابعة: أن يتخيّل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الرويّ عليه. فهذه أربع أحوال في التخاييل الكليّة.

والحال الخامسة: وهي أول حال من التخاييل الجزئية: أن يشرع الشاعر في تخيّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.

الحال السادسة: أن يتخيّل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له.

والحال السابعة: أن يتخيّل، لما يريد أن يضمّنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكانات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب.

الحال الثامنة: أن يتخيّل، في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك معنى [...]».[2]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 93.

[2] – المصدر نفسه، ص 109-110.

وترى فاطمة عبد الله الوهيبي أن بعض الدّارسين حاولوا التمييز بين التخيل والتخييل عند القرطاجني، بجعلهم التخيل مختصا بالمبدع والتخييل متعلقا بالمستمع أو المخاطب، مستندين إلى مقولة جابر عصفور: «وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان، جانبها التخيلي المرتبط بتشكيلها في مخيلة المبدع وجانبها التخييلي المرتبط بآثارها في المتلقي، فإذا كان التخيل يحدد طبيعة المحاكاة من زاوية المبدع، فإن التخييل يحدد طبيعة المحاكاة من زاوية المتلقي، أو فلنقل بعبارة أخرى إن التخيل هو فعل المحاكاة في تشكله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله»[1]، وهو قول أصبح كالنتيجة المقررة الثابتة. لهذا تعتبر الباحثة أن هذا التحديد قد صرف النظر عن التخييل بوصفه آلية إنتاج وليس مجرد نتيجة، فالتخييل وإن كان يتلقاه ويتأثر به المتلقي إلا أنه نتيجة عمل المبدع، وهو صلب العملية الإبداعية.

فالتخييل في الوقت الذي هو فيه نتيجة هو أيضا كيفية وطريقة إنتاج للشعرية، وتستند الباحثة في ذلك إلى مقولة للقرطاجني، إذ يقول: «لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا [...] اشتد ولوع النفس بالتخيل وصارت شديدة الانفعال له حتى إنها ربما تركت التصديق للتخيل فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها»[2]، وبالتالي يكون التخيل حركة في نفس المتلقي، ومظهرا واضحا لأثر المحاكاة والتخييل فيه، وليس مجرد نشاط عقلي مرتبط بالمبدع.[3]

وما دامت فعالية التخييل مرتبطة بالمتلقي بعدّها أثرا نفسيا تحدثه مختلف عناصر الخطاب الشعري في نفس المتلقي، فإن القرطاجني قد حدد طرق وقوع التخييل في نفس المتلقي، في قوله: «وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا، أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما جيري مجرى ذلك، أو يحاكى لها صوته أو فعله أو

[1] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط5، 1995، ص 195.

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

[3] – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 284.

هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها: [...] أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل أو بان تفهم ذلك بإشارة».[1]

وانطلاقا من هذه الطرق التي حددها القرطاجني في كيفية وقوع التخييل في نفس المتلقي استحسن عدة أنواع منها الآثار في النفس، فنجد أن أحسن مواقع التخييل في الشعر، تلك التي ترتبط بالمعاني المناسبة للغرض الذي ينظم فيه الشاعر أقواله كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، كما يحسن موقع التخييل في النفس إذا قصد الشاعر التعجب، أ إثارة الدهشة والعجب لدى المتلقي.

ومادام الشعر يرتبط بالتخييل، من حيث أنه كلام مخيل، يدخلنا القرطاجني إلى قضية الصدق والكذب التي أخرجها من طبيعة الشعر جملة، ويركز على أهمية التخييل ووظيفته فقط ويظهر الجدل الطويل الذي دار حول صدق الشعر أو كذبه، ويرى أنه تباعد عن موضوع الشعر نفسه، يقول: «ولذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»[2]، بمعنى أن الناقد –فيما يرى القرطاجني– لا ينبغي عليه أن يتساءل عما إذا كانت القصيد صادقة أو كاذبة، وإنما عليه أن يتساءل عن موقعها في المتلقي وتأثيرها في انفعالاته فالنخيل طاقة ملازمة للشعر، وبهذا لا ينظر إلى القول الشعري على ترجيح إحدى الثنائيتين وإنما ينظر إليه من ناحية تأثيره في المتلقي[3]. إلا أن القرطاجني يميل إلى الصدق في الشعر «...لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة أتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة من فبالعرض»[4]، باعتبار أن المعاني الصادقة هي التي تحرك النفوس أكثر من الأقاويل البادية الكذب، وفي هذا

[1] – حازم القرطاجني، مرجع سابق، ص 89–90.

[2] – المصدر نفسه، ص 63.

[3] – ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1994، ص 95–96.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 81.

يقول: «ليست تحرك الأقاويل الكاذبة، إلا حيث يكون الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدة ولعلها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، وإن كان مما يكره ولا يصدق الحاض عليه [...] فتحريك الصادقة عام فيها قوي، وتحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف».[1]

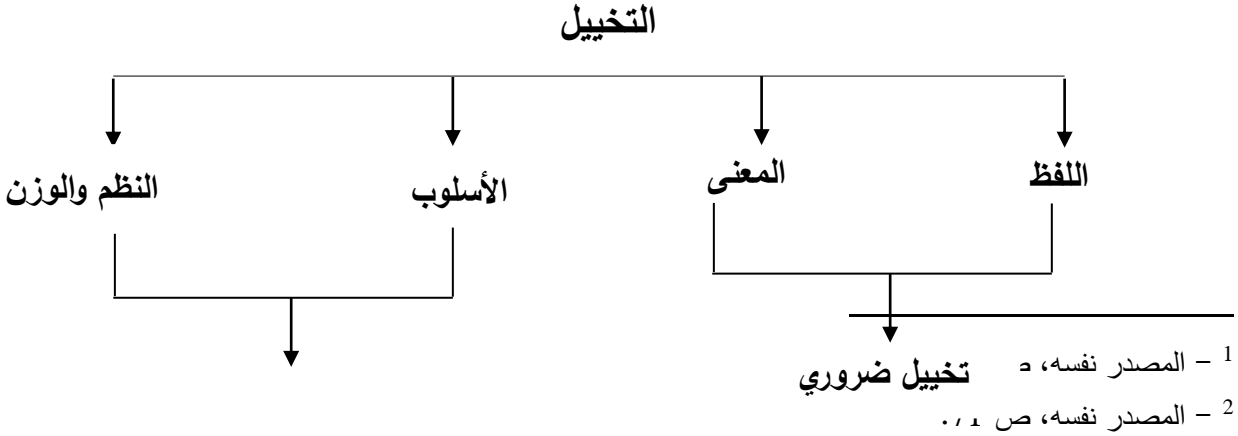
وبهذا لا يكون الكلام شعرا إلا باعتبار التخييل نتيجة لأثره في المتلقي ودوره في توجيه السلوك ومن هنا يربط التخييل بالشعر ويجعل الإقناع قوام الخطابة، «[...] وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تقنع [...]».[2]

إن دراسة التخييل عند حازم القرطاجني في غاية الأهمية فقد نظر إليه نظرة لم نألفها عند غيره من النقاد، وفهمه بمعنى السعي إلى بناء صورة عامة تشمل كل القصيدة ولا تقف عند حدود التشبيهات الجزئية، كما رأينا عند سابقيه.

غير أننا نجد نقطة التقاء بين القرطاجني وعبد القاهر الجرجاني والمتمثلة في أن الخيال يعمل تقريب المعاني للنفوس والأذهان، لذا أكد كل منهما على الجانب النفسي للخيال مبينين أن سعة الخيال وعمله وما يضفه الشاعر من إغراب وابتكار وتحديد، يحمل المتلقي على التأثر.

وبذلك أدرج القرطاجني ملامح نظرية التخييل في الشعر واستوعب كل مقوماتها كما تظهر في كتابه المنهاج.

وهذا ما يوضحه المخطط التالي:



[1] – المصدر نفسه، ص

[2] – المصدر نفسه، ص ٢٠.

تخييل غير ضروري

ومما تجدر الإشارة غليه أن مصطلح التخييل عند القرطاجني يتجاور عادة مع مصطلح المحاكاة في مواضيع عدة من كتابه*، ما يوهم بترادف دلاليتها عنده، ويظهر ذلك على سبيل المثال في استخدامه عبارة: «وتنقسم المحاكاة» تارة، «وينقسم التخييل» تارة أخرى وذلك تحت المعلم نفسه وهو: «معلم دال على طرق العلم بما تنقسم إليه المحاكاة»[1]، ولكن بإمعان النظر في استخدامه لهما يتبين لنا أمر جدير بالاهتمام، وهو أن حازم كان يدرك طبيعة العملية الشعرية تمام الإدراك من حيث تتوقف فاعليتها على وجود طرفي الإبداع معا: المبدع والمتلقي فإذا كان التخييل يتصل مباشرة بالمتلقي بما يحدثه في نفسه من أثر، فإن المحاكاة تتصل بالمبدع باعتبار أن هذا الأخير يحاول أن يحاكي الأشياء التي قامت في نفسه سواء بصورتها الحسية أو المجرّدة أو الوهمية، ويصوغها في لغة فنية جمالية، فعندما يجمع بين المصطلحين في سياق تعريفه للشعر، وطبيعته يدرك ضرورة الإشارة إليهما معا وبعبارة أخرى إن استخدامه للمصطلحين بهذه الصورة التعاقبية ليس من قبيل الترادف أو تأكيد المعنى الواحد بقدر ما هو إشارة إلى وقوع العملية الإبداعية بين المبدع والمتلقي، وليس لدى المبدع وحدة كما يُتوهم. ولذلك فمصطلح المحاكاة عنده يكون أقرب في دلالته إلى مصطلح التخيل منه إلى مصطلح التخييل، فالمحاكاة ترتبط أصلا بعملية الخلق الفني بينما يرتبط التخييل بعملية التلقي والانفعال بها.[2]

ومن هنا يربط القرطاجني بين التخييل والمحاكاة حيث يجعل هذه الأخيرة وسيلة التخييل وليست مرادفة له لأن النفس مجبولة على المحاكاة، لما لها من تأثير عليها بما تخيّله من أشياء جديدة غير معهودة، ما يدعو للاستغراب والدهشة لأن المحاكاة إما أن

---

* – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 21، 67، 71، 72، 75، 81، 83، 89، 121.

[1] – المصدر نفسه، ص 91.

[2] – ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.ط، جامعة الأزهر بغزة، 2006، ص 20.

تكون «محاكاة معتاد بمعتاد أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد. وكلما قرب الشيء مما يحاكى به كان أوضح شبها. وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع».[1]

ونشير في هذا الموضع أن القرطاجني قد ربط المحاكاة بالأثر الذي تحدثه في النفوس متأثرا بابن سينا حين ذكر أن النفوس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة، غير أنه كان أبعد في تصوره للأثر النفسي الذي تفعله المحاكاة، حين اشترط فيها أثناء تحريكها للنفوس إلى فعل شيء أو تركه، وهنا يظهر سر الإبداع ودور التخييل، حيث «أن الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها عهد به».[2]

لقد أبرز القرطاجني ملامح نظرية التخييل في الشعر واستوعب كل مقوماتها ودرسها دراسة واعية وهذا ما جعل سعد مصلوح يؤكد على أنه البلاغي العربي الوحيد الذي اعتنق فكرة التخييل الشعري بحيث تكاد تكون عنده نظرية عامة يطبقها على طبيعة فن الشعر ووسائله التعبيرية الخاصة.

وبهذا شيّد نظريته النقدية على هذين المصطلحين (المحاكاة والتخييل) بحيث أكد في كتابه على أن الشعر محاكاة وتخييل.

XII-التناسب بين الأوزان والأغراض:

ناسبه: شركة في نسبه، والمناسبة: المشاكلة[3] وتناسبا: تماثلا وتشاركا.

والتناسب «حالة من التناغم بين العناصر تضم المؤتلف والمتباين وتوقع التشابه بين ما يبدو مختلفا للوهلة الأولى...والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما...ولكن تناسب الشعر متميز عن

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

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (نسب)، ص 245.

تناسب النثر هناك التناسب اللّفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم وأخيرا هناك التناسب بين هذين الجانبين».[1]

تعرض احمد مطلوب إلى مسيرة مصطلح التناسب عند بشر بن المعتز في صحيفته والجاحظ في كتابيه البيان والتبيين، والحيوان، وكذلك عند قدامة بن جعفر وابن طباطبا والمثير للانتباه أن الباحث لم يشر لهذا المصطلح عند القرطاجني رغم أن هذا الأخير تناوله في مواضع كثيرة من كتابه*، وهذا ما يبرّر اهتمامه الكبير بهذا المصطلح على غرار سابقيه الذين أشاروا إليه إشارات موجزة، بحيث «لا يرقى حديثهم على مستوى حديث حازم القرطاجني عند التناسب»[2]، الذي عدّه القانون الأساسي في تشكيل القول الشعري فالشاعر الذّكي هو الذي يعمل على تحقيق التناسب بين المعاني المختلفة.

يمثّل التناسب القانون الأساسي في المنظومة النقدية لحازم القرطاجني بحيث «يبدأ من العلاقة بين اللفظ والمعنى، ثم العلاقة بين الصياغة أو العبارة والموضوع، ثم في علاقة الأبيات وترتيبها معا بحيث يبدو الفصل من فصول القصيدة متماسك البنية قوي النسيج آخذه أجزاؤه بعضها ببعض»[3] ، وهذا ما دفع بجابر عصفور في كتابه "مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي"، أن يعقد فصلا كاملا من كتابه لدراسة التناسب عند حازم القرطاجني، بعنوان "التناسب والوحدة"، بحيث تناول فيه: أبعاد التناسب، وتناسب الألفاظ وتناسب المعاني وتناسب الشكل وتناسب الأغراض.

فالتناسب عند القرطاجني يعد قانونا أساسيا ينظر من خلاله إلى جميع عناصر القصيدة ومكوّناتها، بحيث يجنح الشاعر إلى إيقاع التناسب بين الألفاظ والمعاني، وبين الأغراض والمقاصد والأوزان من أجل تحقيق حسن وسلامة سير العمل الإبداعي، وكذلك

---

[1] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 342.

* – ينظر: ورود مصطلح التناسب في المنهاج، ص 13، 14، 34، 35، 38، 44، 46، 91، 202، 222، 226، 245، 263.

[2] – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 210.

[3] – صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 231.

الربط والانسجام بين مختلف عناصر القصيدة في علاقة بعضها ببعض. وعلى هذا الأساس يعرّف القرطاجني علم البلاغة مرتكزا على مبدأ التناسب، يقول: «ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلّياته ضروب التناسب والوضع، فيعرّف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»[1]، إذن يجب على الشاعر لمعرفة طرق التناسب أن يكون على دراية تامة بعلم البلاغة وقوانينه المختلفة.

ومفهوم البلاغة عند القرطاجني يختلف تماما عن المفهوم المدرسي الضيّق الذي نجده في الكتب البلاغية والنقدية. فالبلاغة عنده تعني علم اللّسان الكلي كما يسميه، وهي تشمل مختلف القوانين التي بواسطتها يتمكّن الشاعر من إحكام صناعته الشعرية، والإلمام بمقاصد الكلام الأدبي.

لقد نحت القرطاجني مفهوم التناسب الذي اتخذ منه قانونا بلاغيا يمكّن من دراسة مختلف مكونات النص الشعري، ويقوم على مبدأ عام يلحّ القرطاجني على ضرورة مراعاته وهو "اعتماد ما يلائم النفس واجتناب ما ينافرها"، ومنه فإن تأكيده على ضرورة مراعاة التناسب بين عناصر النص الشعري نابع من مراعاة أحوال المتلّقي.

تحدّث القرطاجني عن تناسب الألفاظ وتناسب المعاني، وتناسب الأغراض وكذا الأوزان والقوافي، كما تحدث عن تناسب الألفاظ عن طريق المعاني.

1-تناسب الألفاظ:

يلّح القرطاجني على قدرة الشاعر على التهدي إلى العبارات الحسنة من الجهات التي يستخدم بها حسن الكلام، فيجب على الشاعر أن يمتلك القدرة على اختيار الألفاظ المناسبة لتحقيق الجودة في شعره، وبالتالي تجنّب كل ما يعكّر تشويش المتلقّي، كالألفاظ المبتذلة

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 226-227.

والحوشية[1]. كما يطالبه باستعمال الألفاظ المتداولة، المستعذبة السّهلة ليستوعبها المتلّقي يقول: «اللفظ المستعذب وغن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر، لأنه مع استعذابه قد يفسّر معانه لمن لا يفهمه، ما اتصل به من سائر العبارة».[2]

ولم يكتف القرطاجني بتنبيه الشعراء إلى اختيار ألفاظهم فقط، بل ذهب إلى ضرورة تحقيق التناسب بينها في علاقة بعضها ببعض يقول: «فمن حسن الوضع اللّفظي أن يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو صيغها أو في مقاطعها فتحسن في ذلك ديباجة الكلام. وربما دلّ ذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره. ومع ذلك وضع اللفظ الذي إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناضر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب»[3]، فالشاعر يحرص على أن يكون تعبيره واضحا، ولهذا يسعى إلى الربط بين الألفاظ بطريقة ذكيّة، حيث تبدو مترابطة فيما بينها.

[1] – ينظر: المصدر نفسه، ص 223–225.

[2] – المصدر نفسه، ص 29.

[3] – المصدر نفسه، ص 224.

2-تناسب المعاني:

يميّز القرطاجني بين عدة طرق للتناسب بين المعاني، يقول: «عن المعاني منها ما يتطلب بحسب الإسناد خاصة، ومنها ما يتطلب حسب الإسناد وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض وفي أنفسها بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال والأضداد، فالنسب الإسنادية تلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء وهي: البيان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة التي يكون سببها من الخفاء بحيث قد يتغير عرفان كننه»[1]. فيميز بين نوعين من العلاقات بين المعاني بحسب الوظيفة الإسنادية:

- العلاقة التشابهية أو التقابلية.
- ففيما يتعلق بالنسب الإسنادية، فهناك عدة صور منها: اليان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة «والبيان هنا يعني به القرطاجني الوضوح والجلاء، وليس المعنى الاصطلاحي الذي اتخذ بعدا اصطلاحيا في المؤلفات البلاغية،... وكذلك المبالغة والمناسبة والمشاكلة فهي هنا بمثابة مقولات فكرية مجردة تدل على واحدة منها على مجموعة محددة من العلاقات التي تدخل تحتها»[2]. وبهذا يظهر الاهتمام الذي أولاه القرطاجني للتناسب.

والتناسب بين المعاني له أشكال كثيرة، إذ إن المعاني تقترن معا في علاقات، والاقتران متنوع ومتعدد تعدد المناسبة وتنوعها، فهناك اقتران التماثل، واقتران المناسبة، واقتران المعنى بمضاده.

وعلى رأس أنواع الانتساب بين المعاني، أو العلاقات بينها يضع القرطاجني الانتساب التناظري أو العلاقة التناظرية، فإذا وردت المعاني متناظرة، كان ذلك أحسن ما يقع للشعر واستحسان هذا الضرب من التناسب بين المعاني يعود إلى ارتياح النفوس له، لذلك شكل أعلى صورة لأوجه التناسب عند القرطاجني، «فإن للنفوس في تقارن المتمثلات

[1] – المصدر نفسه، ص 44.

[2] – محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 89.

وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن من المستحسن المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح لذلك لها في شيء واحد...فذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا»[1]، وعليه يلعب العامل النفسي دورا مهما في قبول المعاني أو رفضها.

اهتم القرطاجني كثيرا في كتابه بالتناسب، فأبرز أهميته بعدّه قانونا أساسيا يتحكم في حسن سير العمل الإبداعي متجاوزا في ذلك كل ما قيل عن هذا المصطلح قبله.

XIII-الطبع:

جاء في لسان العرب الطبع: «الخليقة أو السجية التي جبل عليها الإنسان [...] وطبع الله الخلق على الطبائع التي خلقها فأنشأهم عليها، وهي خلائقهم»[2]، فالطبع إذن هو ذلك الشيء الفطري الذي يولد مع الإنسان والاستعداد الطبعي الذي ينبع منه بغير إرادة، وقد يأتي بمعنى «الفطنة والذكاء والموهبة»[3]. ونجد بعض المصطلحات المنتشرة في النقد القديم والتي تؤدي معنى الطبع مثل: الغريزة، والقريحة، والسجية إلا أن مصطلح الطبع هو الأكثر شيوعا واستخداما بين النقاد والشعراء.

لقد كان لمصطلح الطبع النصيب الأوفر من الدراسة والمناقشة عند النقاد القدامى بحيث عدّوه علامة بلاغة ومظهر فصاحة، كالجاحظ، والقاضي الجرجاني، وابن سنان، وابن طباطبا. الذين تعرضوا إليه في كتاباتهم وجعلوه الركيزة الأساسية في الإبداع.

تردد مصطلح الطبع كثيرا، عند حازم القرطاجني فعرّفه في الفصل الثالث كما وعد، بقوله: «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحادت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 44-45.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص 232.

[3] – أحمد مطلوب، معجم المقد القديم، ج2، ص 104.

وحسن التصرّف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء».[1]

يعمل الطبع على استحضار المعاني في ذهن الشاعر والتصرف فيها، ويربط الجرجاني هذا المصطلح بمصطلحات أخرى ملازمة له كالنظم والمذاهب والأغراض والتصرف وحسن التصرف.

اهتم حازم القرطاجني بالطبع وأكد على ضرورته كأساس في الإبداع الشعري، فقدم بذلك مفهوما دقيقا وعميقا لهذا المصطلح، فتحديده «للطبع يبدو تحديدا نقديا جديدا غير مسبوق إذ إنه ظلّ عند الكثيرين موصوفا بالسّجية التي ينشأ عليها المبدع، والتي تبرز في استرسال الكلام، خلافا لما يعترض أحيانا التجربة الشعرية من ضعف وفتور لا يكون مردّها إلى المكابدة، بقدر ما هما متّصلان بأمور أخرى تخلق التكلّف».[2]

والشاعر عند القرطاجني لابد أن تؤسس طبعه قوى عشر هي المسؤولة عن عملية الصناعة:[3]

القوّة على التشبيه: وهي قدرة الشاعر على تصوير الأشياء، تبدو وكأنها من ابتكاره.

القوّة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها: وهو الاهتمام بمباني القصيدة من خلال شكلها العام، من حيث الطول والقصر، ومن حيث المضمون، فينتبه المتلقي إلى انسجام النّص.

القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن: وهي القدرة على ترابط المعاني، وهو ما يضمن الانسجام داخل القصيدة، لأن المتلقي ينتظر من الشاعر أن يقدم له قصائد من شأنها أن تأثر فيه لذلك لابد للمبدع أن يحكمها معنى ومبنى.

القوة على تخيل المعاني: بهدف التأثير في المتلقي ودفعه نحو التقبل الإيجابي.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 199.

[2] – مصطفى دراوش، خطاب الطبع والصّنعة "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 82.

[3] – ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 200.

القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني.

القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة: يهتدي الشاعر الذكي بهذه القوة إلى الألفاظ الجيدة والعبارات الحسنة.

القوة على التحيل في تسيير العبارات: وهي القدرة على اختيار التقنيات المناسبة لتحقيق التأثير في المتلقي الذي بدوره يفكك العبارات بغية اكتشاف المعاني الخفية، والغاية من نظمها.

القوة على الالتفات من حيز إلى حيز: وهو الانتقال من البنية السطحية إلى الدلالة العميقة للخطاب.

القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض.

القوة المائزة: التمييز بين حسن الكلام من قبيحه.

وعلى أساس هذه القوى يصنّف القرطاجني الشعراء إلى ثلاث مراتب: المرتبة العليا وهم شعراء في الحقيقة، والمرتبة السفلى وهم غير شعراء في الحقيقة، وأخيرا المرتبة الوسطى وهم الطائفة متوسطة بين المرتبتين السابقتين.

XIV-الأسلوب:

لاشك أنه لا بد أن نعمل على تحقيق حقيقة مهمة، وهي الارتباط الدائم بين التراث والوعي المعاصر، إذ أن الناظر بعين البصيرة يدرك العلاقة الوثيقة بينهما، سواء كان عربيا أو غربيا، فالدراسات النقدية الحديثة لا تنفصل عما سبقها من دراسات قديمة، ولذلك نجد أن النقاد كثيرا ما يحتجون بآراء أرسطو في البلاغة والخطابة وغيرهما، والذي يهمنا الآن هو العلاقة الوثيقة بين الأسلوبية الحديثة والدراسات البلاغية والنقدية القديمة عند العرب.[1]

وقد وردت كلمة "الأسلوب"، في كثير من الدراسات النقدية القديمة والحديثة، فدارت في كتابات النقاد ودارسي الأدب في تنظيراتهم وتطبيقاتهم على النصوص، فذكرها البلاغيون

[1] – بوعلام رزيق، الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عند الأندلسيين–عصر الطوائف نموذجا–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: محمد بن صالح، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016–2017، ص 50.

المحدثون في أطروحاتهم البلاغية الجديدة ورؤاهم المعاصرة «بخلفيات فكرية ومعرفية تشكّله، ويشير إلى حيثيات فلسفية أسهمت في جعله (مصطلحا) له وجوده الأدبي وحضوره التداولي ومفهومه الدلالي في ميادين الثقافة كافة».[1]

والأسلوب كمفهوم شاع منذ القديم في كتب النقد والبلاغة والأدب، فنجده عند أرسطو الذي أحاطه بنوع من الاهتمام في كتابه الخطابة، وأورد له قسما خاصا به، كما نجده عند العرب القدامى كابن قتيبة، وفخر الدين الرازي، والجرجاني.

لم تخرج لفظة "أسلوب" في المعاجم العربية القديمة عن معنى الطريق والوجه والمذهب فقد جاء في لسان العرب: "الأسلوب: السطر من النخيل، وكل طريق ممتد، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، والجمع أساليب"[2]، ويطلق أيضا على الفن.

وقد وجد مصطلح "الأسلوب" مجالا مهيأ في الدراسات العربية القديمة، خصوصا فيما يتصل بمباحث الإعجاز القرآني، فـ «ارتبط بفهمهم للكلام الإلهي ومقارنته بالكلام البشري كما ارتبط بإدراكهم لوجود جانبين للأسلوب، أحدهما خفي غير ملموس، والآخر متجسد في الصياغة اللفظية، وطبيعة البحث القديم جعلت من دراسة الأسلوب عملية متكررة في أكثر من باب من أبواب مؤلف».[3]

وتسع مفهوم هذا المصطلح مع عبد القاهر الجرجاني على غرار سابقيه بحيث عرّفه بأنه الضرب من النظم والطريقة فيه وذلك في قوله: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا–والأسلوب: الضر بمن النظم والطريقة فيه– فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشتبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على

---

[1] – شريف بشير أحمد، آفاق المصطلح وأعماق المفهوم (الأسلوب نموذجا)، علامات، ج64، مج16، النادي الثقافي، جدة، 2008، ص 16.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص 200.

[3] – محمد عبد المطلب: مفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح)، م7، ع3+4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص 47.

مثاله (...)»[1]. وعلى هذا الأساس يرتبط التصور الذهني للأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني بالغرض الذي يسعى إليه الشاعر من جهة، كما يرتبط من جهة أخرى بالطريقة الفنية التي صاغ بها قصيدته، لهذا يربطه بمفهوم النظم، ويطابق بينهما، فكلاهما مسميان لمدلول واحد.[2]

ثم جاء بعده حاز القرطاجني الذي فصّل في دراسته لهذا المصطلح، إذ أفرد له قسما كاملا من كتابه وهو القسم الرابع بعنوان "الأسلوب" فحدد مفهومه في علاقته بالمعاني والألفاظ والأغراض، كما أورد له منهجا خاصا لدراسته «فكان أول من جعل للأسلوب قانونه الأساسي وأعطاه استقلاله الذاتي».[3]

يقدّم هذا الناقد تعريفا مهما للأسلوب في آخر كتابه بعد أن ردده كثيرا ويعني به طريقة الشاعر في تنظيم أفكاره أو معانيه في مستوى الخطاب الشعري في قوله: «لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتني كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وجهة ما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب، يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة جهة. وكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 296.

[2] – ينظر: محمد عبد المطلب، المفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح الأدبي)، ع3+4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 51، 58.

[3] – محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، ضمن كتاب قضايا النقد العربي، ص 262–263، نقلا عن: فاطمة عبد الله الوهيبي، ص 190–191.

بعضها على بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب. فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية».[1]

وخلاصة ما قاله (في هذا) إن أغراض الشعر لها معان تجري فيهما، وهذه المعاني لها جهات تجتلب منها، فالغرض مثلا كالنسيب، والتنسيب له جهات تنتزع منها المعاني، فقد يكون الكلام في النسيب عن المحب، وقد يكون عن المحبوبة، والشاعر ينتزع من هذا كله وتتنوع معانيه، ويحسن اقتران بعضها ببعض، ووصلها ببعض، ويتلطف في ذلك وتمتد معانيه وتطرد، وامتداد المعاني وتناسبها واقترانها واطرادها، هو الذي يسمى الأسلوب فالأسلوب هو نوع المعنى ثم حركته داخل النص ونظام تتابعه، وترادفه، وبناء بعضه على بعض، وإذا كان النظم بناء اللغة فالأسلوب بناء المعنى.[2]

يفرّق القرطاجني بين الأسلوب والنظم، وهنا يظهر تميزه في دقة وضع المصطلحات فالسلوب هيئة*تحصل عن التأليفات المعنوية داخل نسيج الإبداع، بينما النظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية، وبذلك يرتبط الأسلوب عند الباحث بالمعاني، فيعدّه هيئة معنوية لوصف شيء ما في أي غرض شرعي.

إن حديث القرطاجني عن الأسلوب مرتبط بمفهوم أرسطو له، ومفهوم عبد القاهر للنظم إذ أنه جعل النظم بمثابة التغيير في وسائل الصياغة، ما دام يرتبط بالألفاظ، وهو مفهوم أرسطو للأسلوب، وجعله يرتبط بالوحدات التعبيرية في الجنس القولي، أي مجموع

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363–364.

[2] – ينظر: محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006، ص 218.

* – هيئة: تردد كثيرا هذا المصطلح في المنهاج، فيستخدمه حازم تارة بمعنى يتحرك في مدار الأصل اللغوي له، وتارة محملا بمفهوم اصطلاحي خاص به يعكس ارتباطه بكلمة هيئة أو هيئات للدلالة على تشكل المعنى وتجسده في اللفظ والعبارات، منتقلا بذلك من حالة وجود ذهني إلى وجود حسي مرتبط بالتلفظ والنطق والخطأ أيضا. ينظر فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 264.

أجزائه المترابطة التي يكون فيها كل جزء متصل بالأجزاء الأخرى، وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب، الذي يتصل بنظرية المحاكاة.[1]

وأشار محمد الهادي الطرابلسي إلى امتياز إضافات حازم بتعميقه لمصطلح الأسلوب وذلك من خلال العودة إلى فكرة النظم التي تبلورت مع عبد القاهر الجرجاني، إذ دقق في فكرة التأليفات اللفظية ووضحها أكثر، بزيادة الاهتمام بالهيئة المعنوية، فيكون قد جمع كل ما قيل في الأسلوب بصيغة جديدة، نعتبرها قمة ما وصل إليه تفكير العرب قديما.[2]

وعليه فإنه يربط الأسلوب بالشاعر المبدع، فهو يشمل طريقة هذا الأخير في الكتابة واختيار الألفاظ وطريقة تأليفه لها بحسب المواقف والتجارب المختلفة التي يستطيع من خلالها الشاعر أو المبدع إثارة المتلقي والتأثير فيه، فكان حريصا أبلغ الحرص على إعطاء تعريفات تشبه مقولة (الأسلوب هو الرجل) وهي عبارة بوفون Buffon المشهورة، وعلى هذا الأساس يقترب مفهوم حازم للأسلوب من الفهم المعاصر لهذا المصطلح.

إن الأسلوب الذي ينتهجه الشاعر في طرح معانيه هو المنهج أو الطريقة التي تتناسب مع طبيعة هذه المعاني –أو بمعنى أدق– مع انفعالات الشاعر بموضوعه وقد أدرك القرطاجني هذا الارتباط بين أسلوب البناء الشعري من ناحية وانفعالات النفس من ناحية أخرى[3]، فأشار إلى الخطوط الأساسية التي تساعد على فهم المذهب الشعري للشاعر، فقسم الأساليب الشعرية إلى ثلاثة أقسام:

1– الأسلوب الخشن.

2– الأسلوب الرقيق.

3– الأسلوب الوسط بينهما (الخشونة والرقة).

---

[1] – محمد عبد المطلب، مفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح)، م7، ع3+4، ص 47.

[2] – يراجع: محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، ضمن كتاب قضايا النقد العربي، ص ى269–270، نقلا عن فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 292.

[3] – ينظر: صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ص 221.

ولما كانت النفوس البشرية ثلاثة أصناف: نفس ضعيفة ونفس خشنة ونفس معتدلة أي وسط بينهما، فإن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر وبحسب تصعيد النفوس فيها على حزونه الخشونة أو تصويبها على سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا بين ما لان وما خشن من ذلك[1]. وبهذا المعنى تكون الأساليب طرقا في التعبير الشعري، فهي تتغير بحسب طرق الشعراء في النظم، واتجاهاتهم في القول الشعري، وهذه الطرق النظمية تتأثر بدورها بحركة النفس والوجدان لدى الشاعر.

وبطلك يكون التقسيم الثلاثي لحالات النفس البشرية، تقسيما منطقيا ذلك أن النظر إلى الأحوال والأشياء يكون لها وجهتان إما إلى الرقة أو الخشونة وتتوسطهما حالة أخرى.

ويتركب عن الأقسام الثلاثة السابقة عشرة أساليب «فللكلام بحسب هذه الأنحاء المتركبة في الأسلوب ثلاثة أساليب ينحى بالكلام فيها بحسب البساطة والتركيب عشة أنحاء يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم وتلك الأنحاء هي:

1- أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضة.
2- أو على الخشونة المحضة.
3- أو على المتوسط بينهما.
4- أو يكون الكلام مبنيا على الرقة ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسط.
5- أو يكون مبنيا على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الرّقة.
6- أو بعض ما هو راجع إلى الخشونة.
7- أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع إلى الأسلوب الوسط.
8- أو يكون مبنيا على الرقة ويشوبه بعض خشونة.
9- أو على الخشونة ويشوبه بعض رقة.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 334.

10- أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما هو راجع إلى الطرفين».[1]

ويؤكد حازم القرطاجني على فكرة مفادها أن بعض الأساليب من هذه الأساليب العشرة غير صالحة في الخطاب الشعري، إذ يركز على الثلاثة الأخيرة «وهي التي وقع في جميعها الجمع بين طرفين بأن تسلط الطرفان أعني الخشونة والرقة على شيء واحد وكان انبعاثها من ضمير واحد، فإن هذا يقبح مثل إرداف الرقة في الحب والخشونة»[2]. فلا يحسن الجمع بين الحدين السابقين (الرقة والخشونة) إلا في صور ثلاث في نظره:

1- مقابلة معنى بيت أو شطر بيت غزلي بمعنى بيت أو شطر بيت حماسي.

2- الالتفات من موضوع الغزل الرقيق إلى موضوع فيه خشونة، كأن يصف الشاعر نفسه «بالإفراط في الرقة والصبابة، يتوقع أن يظن ظانّ أن ذلك لضعف نفس منه، فيلتفت إلى ما يدرأ عنه ذلك الظن ويشير إلى ما يدل ذلك بلفظ مختصر يلحقه في تضاعيف كلامه أو عقبه».[3]

3- التحول عما فيه رقة إلى ما فيه خشونة، بحيث يستمر التحول تدريجيا من الرقة إلى الخشونة أو العكس، إلى أن ينصرف الشاعر «عن أحد الغرضين إلى الآخر بالجملة، فيصيّره غرض كلامه».[4]

إن الناس عند القرطاجني ثلاثة أصناف متفاوتة بحسب تصاريف أيامهم وتقلب أحوالهم النفسية.[5]

1- صنف عظمت لذاته وقلت آلامه حتى كأنه لا يشعر بها.

2- صنف عظمت آلامه وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 354-355.

[2] – المصدر نفسه، ص 355.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، ص 356.

[5] – ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- صنف تكافأت لذاتهم وآلامهم.

ويطابق هذه الأصناف من الناس أحوال نفسية تلائم كل صنف فكانت:

1- أحوال الصنف الأول أحوالا مفرحة.

2- وأحوال الصنف الثاني مفجعة.

3- وأحوا الصنف الوسط شاجبة.

وباعتبار البساطة والتركيب لهذه الأحوال المفرحة والمفجعة والشاجية، وحسن موقعها من النفوس، نجد الأقاويل الشعرية منقسمة إلى سبعة أقسام وهي:

1- أقوال مفرحة.

2- أقوال شاجية.

3- أقوال مفجعة.

4- أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية.

5- أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة.

6- أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة.

7- أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة وشاجية.

إذن تنوع وتعدد الأساليب بتعدد المقامات وتنوع الأحوال النفسية، فلكل مقام مقال وعلى هذا الأساس يجب على مبدع الخطاب الشعري أن يضع في اعتباره لحظة إنجاز خطابه نفسية المتلقي إذ أنها الموجهة لأسلوب الخطاب، كما أن نجاح عملية التلقي متوقفة على مدى فهم المرسل ما يناسب نفس وحال المرسل إليه[1]، ولهذا يشترط القرطاجني على الشاعر مراعاة أحوال المتلقي في أسلوبه، وضرورة اختيار الأقاويل التي توافق حالته النفسية، إذ ينبغي عليه ألا يستمر في إبداعه الشعري على نمط واحد من الكلام، حتى لا يبعث نفوس المتلقين على السآمة والملل، بل عليه بالتنويع في الأساليب، حتى يضمن متابعة المتلقي، فالتنويع مصدرا للجمال.

[1] – ينظر: الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص 183.

كما يوضّح القرطاجني طريقة التعامل مع الأقاويل السابقة، إذ «يجب أن يمال بالقول إلى القسم الذي هو أشبه بحال من قصد بالقول وصنع له، وإن لم يقصد به قصد إنسان فليقتصر به على ذكر الأحوال السارّة المستطابة والشاحبة، فإن أحوال جمهور الناس والمتفرغين لسماع الكلام حائمة حول ما ينعم أو يشجو»[1]. فليحّ على الشاعر أن يختار ما يوافق الحالة النفسية للمتلقي ويتحدث أيضا عن الأحوال المختلفة التي تجتازها نفسية الإنسان وهي أحوال تطابقها أنواع من الأقاويل وأساليب من الكلام فيضع قانونا لتحسين موقف الأسلوب من النفوس، وذلك بمراعاة وضعية المتلقي، وهو عموما المخاطب الذي يقصد الشاعر إلى إثارته والتأثير فيه وينطلق من قانون مفاده أن «ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيّبة والسّارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاحبة بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك»[2]، وبهذا يميّر القرطاجني بين عدة أحوال وهي:

- **الأحوال المستطابة:** هي التي تكو فيها المدركات منعّمة، والتي عليها مدار الشعر من ذلك هي مدركات الحس، مثل أن يذكر العناق، واللّثم وما ناسب ذلك من الملموسات والماء والخضرة وما يجري مجراها من المبصرات، ونسيم الطيب والروض ونحو ذلك من المشمومات، وكذلك الخمر ونحوها من المطعومات، وذكر الغناء والزمر والعزف ونحو ذلك من المسموعات.

إنّ حديث القرطاجني عن المدركات الحسية يصب في معظمه اتجاه حاسة البصر، وهو ما الفته ميادين النقد الأدبي منذ أرسطو حتى العصر الحديث، غير أنه كان يدرك أهمية الحواس الأخرى، ودورها في إنتاج الصورة، لأنها ربما تستمد من الحواس كالسمع واللمس والشم والذوق مالا تستمده من حاسة البصر، وتكون أكثر أهمية وفاعلية في بنائها،

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 357.

[2] – المصدر نفسه، ص 357–358.

وبذلك فإن نظرته لطبيعة الصورة كانت أكثر اتساعا وخصوبة، وتكون أكثر أهمية وفاعلية في بنائها، وبذلك فإن نظرته لطبيعة الصورة كانت أكثر اتساعا وخصوبة من نظرة كثير من النقاد المحدثين الذين يقصرونها على الجانب البصري فحسب، على نحو ما نرى عند ت."هيوم" أو "أديسون" الذي يرى أننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها.[1]

- **الأحوال السّارة:** نحو مجالس الأنس ومواطن السرور ومشاهدة الأعراس والأعياد والمواسم وما ناسب ذلك.
- **الأحوال الشاحبة:** وتنتج عن أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس كالتنعم بذكر الحبيب والتألم لفراقه، ويرى القرطاجني أن أبا الطيب المتنبي كان ممن يحسن التعبير عن الأحوال الشاحبة وكان يميل كثيرا إلى هذا الضرب في شعره.
- **الأحوال المفجعة:** وهي التي يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من الغِيَر والفساد ومآل بني الدنيا، ويرى القرطاجني أن أبا العتاهية كان ممن يذكر هذه الأحوال كثيرا في شعره.

ثم يشير الباحث إلى ضرورة التزام الشاعر بالقوانين السابقة، والمراوحة بين المعاني لتفادي الملل في نفس المتلقي، كما يجب عليه أن يردف المعاني التخييلية بمعان خطابية في الخطاب الشعري، وعلى هذا الأساس تكون أساليبهم حسنة الموقع من النفوس وتؤدي لإحداث هزات متواترة في نفس المتلقي، يتحرك لمعانيها ويتأثر بها ويستقبلها استقبالا موجبا «فبالتصرّف في المعاني على هذه الأنحاء ويحسن موقع الأساليب من النفوس. فمن نحا هذا النحو [...] وسلك في الأساليب المسالك المؤثرة المتقدم ذكرها [...] وراوح بينها على النحو المشار إليه، كان جديرا أن ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها».[2]

[1] – ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.ط، جامعة الأزهر، غزة، 2006، ص 24.
[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 359.

ورغم تفريعات القرطاجني النظرية لمناحي الأسلوب من حيث ملاءمتها للنفوس ومنافرتها لها والتي يصعب على الناقد أن يلم بأطرافه المتشعبة، إلا أنه استطاع أن يقدّم فهما عميقا ومهما لقضية الأساليب الشعرية وتأثيرها في النفوس، وهو يقترب في هذا من بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة، بحيث يطلق كملة أسلوب على طريقة تنظيم الشاعر لأفكاره في ذهنه أثناء إعداد قصيدته. ولعل هذا المعنى هو ذاته الذي عبّر عنه بعض الدّارسين عندما قرروا أن الأسلوب هو نظام الأفكار في ذهن الكاتب وحركة تسارع هذه الأفكار وتحركها داخل مفكرته. وإذا كان القرطاجني يربط أسلوب الشاعر بأحوال نفسه، وينظر إلى الأسلوب باعتباره يجسد نظام الأفكار في ذهن الشعر، فإن الدراسة الأسلوبية المعاصرة حارت في أمر الأسلوب واختلفت آراء الدّارسين في مسألة ربط الأسلوب بشخصية صاحبه أو ربطه بعمله الأدبي.

XV-النظم:

يرى أحد الدارسين أن «علماء المعتزلة سبقوا عبد القاهر الجرجاني بوقت غير قصير إلى استعمال مصطلح النظم بصورة واسعة في بحوثهم ومؤلفاتهم بإعجاز القرآن. بل كان منهم من رفع هذا المصطلح عاليا وأبرزه في عنوان كتابه الذي وضعه في إعجاز القرآن، كالجاحظ ومحمد بن يزيد الواسطي وابن الأخشيد...وعبد القاهر الجرجاني حين ألف (دلائل الإعجاز) كان في واقع الأمر يعمل لبناء نظرية أشعرية في النظم والإعجاز القرآني على أنقاض نظرية اعتزالية».[1]

وذلك مما يشير إلى صعوبة البت في دلالة مصطلح مثل النظم إذ «إن الكشف عن تأثير الخلاف المذهبي الفكري بين المعتزلة والأشاعرة في تحديد مفهوم النظم سيظهر أن دراسة المصطلح في تراثنا النقدي وتحديد مفاهيمه وأبعاده ليس بالأمر السهل، لأن تلك المفاهيم قد ترتبط بأصول فكرية تضرب بجذورها في ثنايا علوم أخرى».[2]

[1] – أحمد أبو زيد، "نظرية النظم بين المعتزلة والأشاعرة"، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4، 1988، ص 345.
[2] – نفسه، ص 344.

ولست أجد لمصطلح النظم عند حازم جذره المعتقدي، أو بعبارة أدق لا يعكس كتابه شيئا من هذا القبيل، ولم أستطع على كثرة ما نقبت أن أجد شيئا يرجح اتجاهه الديني والفكري مما يفيد في هذا الصدد، فلا شيء يذكر عنه سوى أنه فقيه مالكي كأبيه !!

إذاً إذا ما استبعدنا المؤثرات المذهبية عن هذا المصطلح عند حازم فسنجد أن حازماً يستخدمه في آفاقه البلاغية والجمالية الصرف، في سياق تفصيلاته المطولة في تنظيره لإبداع القول الشعري. وأبرز ما في حديث حازم عن النظم أنه يراه صناعة، ويحدد مقومات الصناعة علما وأدواتها عملا. يقول: «النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء».[1]

ومن هذا التعريف الذي يحشد فيه حازم مصطلحاته: الطبع والمذهب، والغرض، والتصرف، والقوى الفكرية، والخاطر، يمكن ملاحظة أن النظم لا يتحدد مفهومه إلا ضمن هذه المنظومة المصطلحية التي تتساند في تحديد المفهوم وإعطاء المصطلح أبعاده ضمن الأسرة المصطلحية.

وبما أن المصطلحات المحشودة في تعريفه (ويحسن مراجعتها في مواضعها) من المصطلحات الكبرى التي تحدد معالم نظريته النقدية ورؤيته للقول الشعري–فإن ذلك يفضي إلى القول بأن النظم بما هو صناعة، وبما يتضمن من علاقات مع تلك المصطلحات متعلق بكامل آليات إنتاج القول بداء من الثوى والملكات ومرورا بأدوات إنتاجه مما يعمد إليه القائل من حسن التصرف[2] وطريقته في إبداع مذهبه الشعري.[3]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 199.

[2] – يراجع مصطلح التصرف، ص 293 من هذه الدراسة.

[3] – يراجع مصطلح المذهب، ص 287 من هذه الدراسة.

إن النظم بذلك متعلق بجملة مراحل إنتاج القول الشعري على مستوى العبارات والبنية الشكلية غير مفصولة عن البنية المعنوية أو التأليفات المعنوية. ولذلك فإن حازما يضع النظم في مقابل الأسلوب، حيث الأخير مختص عنده بالتأليفات المعنوية، أما النظم فمختص بالتأليفات اللفظية، وقد أورد تعريفهما مقترنين على نحو لافت وله دلالته، يقول: «لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال... وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيأة تسمى الأسلوب-وجبن أت كون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقل من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب. فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية».[1]

ولهذا الاقتران دلالته وأهميته، فهو لا يعني الانفصال بقدر ما يعني التآزر حينما يقوم كل جزء بما يناط به، إذ تراه في موطن آخر في حديثه عن التناسب يوضح أهمية التناسب في كليهما ليحققا التناسب الأكبر والأعم للنص. يقول: «ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد ملا يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة. ومما جب أن يكون حال

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363-364.

الأسلوب فيه على النحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلها معا مخيلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك».[1]

إذا هاهما معا يقترنان، ويجب أن يتناغما معا للتناسب من جهة وللنجاح في التخييل تخييل المعاني والألفاظ وتخييل الغرض الشعري. وهذا ما يعكس العلاقة الجدلية عنده بين التأليفات المعنوية والتأليفات اللفظية. يقول: «فإن النظام اللطيف المأخذ الرقيق الحواشي المستعمل فيه الألفاظ العرفية في طريق الغزل تُخيّل رقة نفس القائل. ولو وقع ذلك مثلا في طريقة الفخر لم تُخيّل الغرض...وكذلك لطف الأسلوب ورقته يخيلان لك أن قائله عاشق وخشونة الأسلوب وجفاؤه لا يخيلان ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسيب».[2]

ولعل اهتمام حازم بالتناسب واعتماده كقانون كلي في نظريته النقدية هو ما جعل أحد الدارسين يرى أن التناسب عند حازم هو النظم، وهو ما يقتضيه مصطلح التناسب عند حازم كما يوضحه أيضا الشرح السالف لمفهوم النظم عند حازم.[3]

ولا شك أن ارتكاز مفهوم النظم في إحدى ركائزه على هذا التآزر في البنية الشكلية للقول نكاد نلمح فيها صدى لفكرة النظم عند عبد القاهر الجرجاني، إلا أن الأبعاد الأخرى التي حققها حازم للمفهوم التي أبرزتها في ما سلف، تبين اختلافه وامتيازه، لا سيما في وضعه إياه في سياقه من المنظومة الاصطلاحية الكبرى عنده.

XVI-المذهب[4]:

يستخدم حازم كلمة مذهب ومذاهب في مواضع متفرقة من كتابه الاستخدام اللغوي الشائع المألوف الذي يرادف كلمة طريقة أو اتجاه.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 364.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ماهر حسن فهمي، "قضية النظم والفلسفة الجمالية عند حازم القرطاجني"، مجلة مجمع اللغة العربية، ج27، 1971، ص 161.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 52، 55، 57، 61.

ولكن إذا ما أردنا أن نحددها كمفهوم وكمصطلح نقدي يسلك في منظومته الاصطلاحية النقدية يجب أن نلحظ استخدامه لها في سياق حديثه عن نظريته الأغراضية، لأنها ترتبط بالغرض ارتباطا مباشرا، وهي بهذا ذات علاقة ضعيفة بما جاء عند ابن قتيبة إذ يقول: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزلة عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي...».[1]

ولكن حازما، وإن ربط المذهب بالغرض، فقد طوره ضمن جهازه النظري النقدي، فالمذهب يحيل إلى مفهوم دقيق وعميق يتضمن معنى الطريقة الخاصة بالشاعر، التي تسم نتاجه الأدبي فتدرجه ضمن اتجاه معين أو مدرسة شعرية بعينها، وهذا يعني أنه يتضمن ملاحظة الجانب الشكلي والمضموني الذي ينتهجه الشاعر في نتاجه، والمذهب كمفهوم مشتبك ومرتبط بمصطلح الجهة ومصطلح الطرق الشعري (تراجع في مواضعها) يقول حازم: «وللشعراء مذاهب فيما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول في الأنحاء المستحسنة في الكلام كالأوصاف والتشبيهات والحكم والتواريخ، فقل ما يشذ من مستحسن الكلام عن هذا الأنحاء الأربعة شيء[2]. فمنهم من تشتد عنايته بالأوصاف كالبحتري، وبالتشبيه كابن المعتز، وبالأمثال كالمتنبي، وبالتواريخ كابن دراج القسطلي، ومنهم من يتوفر قسطه من جميع ذلك كأبي تمام، وإن كان غيره أشف منه في التشبيه والحكم».[3]

ويلاحظ اتكاء مفهوم المذهب عند حازم مصطلحه الآخر الجهة وجهات الشعر وعلى الأشكال الصيغية الأربعة للقول الشعري[4]، حيث إنه كلما اتجه الشاعر نحو جهة ما في

---

[1] – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ/1981م، ص 32.

[2] – يلاحظ أن هذه الأنحاء هي التي يسميها أجناسا هي التي شكلت التصنيف الصيغي لشكل القول الشعري، ينظر الباب الأول، الفصل الثالث، ص 81 من هذه الدراسة، وينظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذه الدراسة.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 219.

[4] – ينظر: ص 173 من هذه الدراسة.

القول، ونحو تشكيل صيغي بعينه واستمر عليه فذلك ما يشكل المذهب الشعري له فيوصف به، وقد يجمع الشاعر أكثر من مذهب كما أشار.

إن المذهب أعم وأكبر من الأسلوب، فالسلوب مرتبط بالتأليفات المعنوية أو هو هيئة معنوية كما قال (ينظر مصطلح الأسلوب)، لكن المذهب يتضمن الشكل والمحتوى، ويحدد الاتجاه الشعري وهو يحتوي الأسلوب داخله.

ولأن حازما في قسمته للشعر اعتمد على مصطلح (طريقة) الذي يتضمن الشقين الشكلي الصيغي والمضموني فقد اعتمد القسمة حسب الشكل بقوله إن الطريقة مذهب[1]. وهو ما يحيلنا إلى مفهوم المذهب الذي أشرت إليه منذ قليل وإلى ارتباطه من جهة بالمضمون وبالشكل معا، ويحيل كذلك إلى ارتباطه بمفهوم الجهة كما هو ظاهر في النص السالف. وحيث الأساليب ترتبط أيضا بمفهوم الجهة فإن المذهب بالتالي يرتبط بمصطلح الأسلوب، إلا أن المذهب أكبر منه وأعم. وهو بذلك قريب من مفهومه ومصطلحه الآخر المنزع.

وقد عرّف حازم المنزع مرة مربوطا بالمضمون والتأليفات المعنوية، وعرفة مرة ثانية مربوطا بالصيغ والعبارات والتأليفات اللفظية[2]، وهذا يقرب المنزع كثيرا من مفهوم المذهب، إلا أن حازما في تعريفه للمنزع يبدو أكثر تحديدا ووضوحا حيث يعرف المنازع قائلا: «إن المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها، والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك، نحو منزع عبد الله ابن المعتز في خمرياته، والبحري في طيفياته، فإن

[1] – ينظر مصطلح الطرق الشعرية، ص 296 من هذه الدراسة.

[2] – ظهر أن حازما في تنظيره للشعرية قد تذبذب في قسمته الشعر مرة حسب التصنيف المضموني ومرة حسب التصنيف الصيغي، ينظر الباب الأول، الفصل الثالث، ص 72 من هذه الدراسة.

منزعهما فيما ذهبا إليه من الأغراض منزع عجيب»[1]، وعرفه ثانية بقوله: «وقد يعني بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتخذه أبدا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيب في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياتها، فإن ذلك كله منزع اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به، وقد يعني بالمنزع غير ذلك إلا أنه راجع إلى معنى ما تقدم فإنه أبدا لطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب».[2]

وقد عدد أنحاء ستة للطف المأخذ الذي يشير إليه، وهي أن يكون لطف المأخذ يأتي من: جهة تبديل، أو تغيير، أو اقتران بين شيئين، أو نسبة بينهما، أو نقلة من أحدهما إلى الآخر، أو تلويح به إلى جهة وإشارة به إليه.[3]

وقد نص على أن هذه الأنحاء التي ينزع بالمعاني نحوها منها ما يتيسر التهدي إليه على أكثر الشعراء، ومنها مالا يتيسر التهدي إليه إلا على بعضهم. والذي لا يتيسر التهدي إليه إلا بعضهم منه كما قال: «ما يشترك فيه العربي والمحدث[4] ومنه مالا يكاد يوجد إلا في شعراء المحدثين».[5]

وأهمية إشاراته إلى المنزع تأتي من ارتباطها الوثيق بالمذهب فهو يقول بعد تعريفه السابق للمنازع: «وحسن المأخذ في المنازع التي ينزع بالمعاني والأساليب نحوها يكون بلطف المذهب في الاستمرار على الأساليب والاطراد في المعاني والإثلاج[6] إلى الكلام من مدخل لطيف، فيوجد للكلام بذلك طلاوة وحسن موقع من النفس لا توجد مع وضعه على

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 365.

[2] – المصدر نفسه، ص 366.

[3] – المصدر نفسه، ص 367.

[4] – المحدث مصطلح مقابل العربي عند حازم. وهو لا يكاد يخرج عن المدلول العربي الذي استخدمه النقاد قبله من الدلالة على الشاعر الذي أتى بعد عصر الجاهلية والشعراء المخضرمين والإسلاميين.

[5] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 367.

[6] – الإثلاج كلمة نادرة الحضور عند حازم، وروحها المصطلحية ضعيفة، إلا أنها هنا تعني في السياق ما هو قريب من أصلها اللغوي، إذ ثلجت النفس في اللغة تعني اشتفت واطمأنت، ويقال ثلجت النفس للشيء إذا عرفته وسرّت به.

خلاف تلك الهيئة والإثلاج إليه من غير ذلك المدخل...وهذا النوع من الكلام لا يكاد يميّزه إلا الناقد البصير الجيد الطبع».[1]

والمنزع كمصطلح محدد المفهوم ومبرز دوره الوظيفي في سياق جملة علاقاته مع مصطلحات مثل الأسلوب والغرض والجهة والمذهب مصطلح قرطاجني مبتكر.

XVII-التعجيب:

التعجيب مصطلح يردده حازما مبرزا من خلاله أثر القول الشعري المبدع على المقول به، ويستخدمه غالبا بصحبة مصطلح الغرابة والاستغراب[2]، وقد أدخلهما معا في صلب تعريفه للعشر، وجعلهما في حده (ينظر مصطلح الغرابة والاستغراب).

وهما عنده نتيجة للتخييل والإبداع في المحاكاة اللذين يدفعان النفس للانفعال والتأثر لمقتضاه[3]. يقول: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه...بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها».[4]

والتعجيب عند حازم يرتكز على لطائف الكلام المستطرفة النادرة. يقول: «ويحسّن موقع التخييل من النفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام. والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي لمثلها فورودها مستندر مستطرف لذلك».[5]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 371.

[2] – ينظلم مواضع ورود المصطلح، مثلا: ص 71، 74، 86، 90، 96، 113، 124، 126، 127 من منهاج البلغاء.

[3] – ينظر فصل المعنى والمقول له، ص 233 من هذه الدراسة.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[5] – المصدر نفسه، ص 90.

ثم يعدد الوجوه التي يمكن أن تحقق التعجيب فيقول: «كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها».[1]

ولا شك أن التعجيب والاستغراب بارتكازه على غير المألوف أو المعتاد، أو حسب عبارة حازم المستطرف والنادر الوقوع والمفاجئ للنفس، يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، ويزحزحه عما اعتاد عليه، ويفاجئه بما لم يتوقع. ومن هنا يتحقق الانفعال والتأثر والهزة الجمالية، وللمحاكاة دورها الكبير في هذا إذ يقول: «وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب لرؤية ما لم يكن أبصره قبل ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود، وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكنا من القلوب».[2]

وبهذه الأبعاد لمصطلح التعجيب يبدو هذا المصطلح مصطلحا قرطاجنيا حتى وإن كان جذره قد يمتد إلى ابن سينا كما لمح إلى ذلك سعد مصلوح[3]، وكما رجح علي لغزيوي، إذ يرى أن كلا من حازم القرطاجني وابن الخطيب قد استمدا فكرة التعجيب من رأي ابن سينا الذي يقول فيه: إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: الأول ليؤثر في النفس أمرا من الأمور، ويدفعها نحو فعل أو انفعال والثاني: للعجب فقط فقد كانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه.[4]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90.

[2] – المصدر نفسه، ص 96.

[3] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2015، ص 185.

[4] – علي لغزيوي، "مفهوم الشعر وعلاقته بالمصطلح النقدي عند ابن الخطيب بين النظرية والتطبيق"، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4، 1988، ص 220، وينظر نص ابن سينا الذي أورده عبد الرحمن بدوي في تحقيقه لفن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ضمن تحقيقه كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص 170.

الفصل الرابع

قضايا المصطلح البلاغي وإشكالياته عند حازم القرطاجني (التأصيل-الرؤية)

I-قضايا تجديد الرؤية عند حازم القرطاجني

II-منهاج البلغاء "جدة الدرس، وغياب القسم الأول"

III-التخييل والمحاكاة والتصوير الشعري

IV-الأصول الحاكمة للصورة الشعرية

V-خصائص الصورة الشعرية عند حازم

VI-موقف حازم من التجديد في الصورة الشعرية

VII-وظيفة الصورة الشعرية عند حازم

I-قضايا تجديد الرؤية عند حازم القرطاجني:

1-الرؤية الجديدة للتصوير الشعري عند حازم القرطاجني من خلال المحاكاة والتخييل:

1-1-معنى "الصورة" عند حازم:

شاع استخدام مصطلح "الصورة" في الكتابات النقدية العربية الحديثة-وحده أو موصوفا بالشعرية أو البيانية-مرادفا لفنون البيان؛ حقيقة: "التشبيه"، ومجازية: "الاستعارة والمجاز المرسل"، ومترددة بين الحقيقة والمجاز عند البلاغيين: "الكتابة". وأكبر الظن أن شيوع هذا المصطلح في البيئة النقدية العربية جاء تأثرا بالنقد الغربي الحديث، وإن حاول بعض النقاد[1] التأصيل له عربيا برده إلى مقولة الجاحظ الشهيرة: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2]، وإلى عبد القاهر الجرجاني، الذي أكثر من استخدامه في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"؛ بخاصة الأخير منها. وقد أكد عبد القاهر شيوع هذا المصطلح على لسان العلماء قبله بالمعنى الذي استخدمه به؛ يقول: «واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى فيس هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلاء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[3]. ويعني عبد القاهر بالصورة «الخصوصية أو الهيئة

---

[1] – ينظر: شفيع السيد، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1415هـ/1995م، ص 28 وما بعدها.

[2] – الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، 132/3.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمود شاكر، طبعة الحلبي، ص 508.

التي تكون للمعنى عندا يتخذ نسقا أسلوبيا خاصا، وذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريته في النظم، من ضرورة تغير صورة المعنى عند تغير العلاقات النحوية الكائنة بين مفردات العبارة الدالة عليه»[1]، ويشمل مفهوم عبد القاهر السابق للصورة الصورة البيانية أو الشعرية.

وتتردد كلمة "صورة" وعدد من الكلمات التي ينتسب إلى مادتها المعجمية "صور" مثل تصوير وتصوُّر ومتصورات في سياقات "المنهاج" كثيرا، وتستخدم في كثير من هذه السياقات بمفهوم يقترب، بل يكاد يطابق مفهومها عند عبد القاهر: يقول حازم: «إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيسان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط على الألفاظ الدالة عليها»[2]، وواضح من النص السابق أن للصورة عند حازم معاني متعددة؛ فالصورة هي ما ينطبع في الذهن من صور الأعيان أو الموجودات من خلال الإدراك الحسي، وحدود الصورة هنا تتجاوز حدود الصورة الشكلية البصرية للأعيان أو الموجودات لتشمل كل صفات المدركات بكل الحواس، وهي -أيضا- المعنى الذي يرتسم في الذهن من خلال الألفاظ أو الخط المعبرين عن الإدراك الحسي السابق للموجودات. ومن الصور المعنوية المتمثلة في الذهن من الألفاظ تتألف المعاني الشعرية، ويكون لكل معنى صورته اللفظية التي تميزه، والصورة بهذا المفهوم تطابق فهوم عبد القاهر الجرجاني للصورة، وللشعراء عند حازم وجوه تصرف في هذه المعاني، تنتب بها إلى بعض، ومن وجوه الانتساب أو التأليف بين الشيئين أو المعنيين أن «تكون المناسبة باشتراك الشيئين في كيفية،...وما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثلا للآخر ومحاكيا له فهو

[1] – التغيير البياني، ص 29.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18-19.

تشبيه»[1]. وهذه الصورة اللفظية الناشئة عن اقتران الشيء بما يشبهه، أو باستعارة أحدهما للآخر، هي الصورة البيانية أو الشعرية، وهو ما يعني أن من مفاهيم الصورة-عند حازم- الصورة الشعرية البيانية. وهو ما يبدو واضحا من تعريفه التخييل؛ إذ يقول: «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها أو تصور شيء آخر بها؛ انفعلا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2] فالصورة في هذا النص ما يتمثل من لفظ الشاعر أو معانيه أو أسلوبه ونظامه في خيال السامع لشعره، أي المعنى الشعري غير المباشر المبني على التخييل، وهذه هي الدرجة الأولى من درجاته. وثمة درجة أخرى أو صورة أخرى لهذا المعنى تتصور من الصورة السابقة هي الصورة الشعرية، وهو ما يتأكد بالنص التالي: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك»؛ فالمحاكاة المستقلة بنفسها هي الدرجة الثانية م المعنى التي تتصور من الدرجة الأولى منه المخيلة من الألفاظ والمعاني والأسلوب والنظام، وهذا ما يقابل فكرة "المعنى" و"ومعنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني.[3]

ثانيا: منهاج البلغاء "جدة الدرس، وغياب القسم الأول"

"منهاج البلغاء" نسيج وحده بين كتب البلاغة العربية والحديثة على السواء، هدف فيه حازم إلى وضع نظرية متكاملة للقول الشعري العربي تتضمن القوانين الكلية الحاكمة لكل مناحيه "الألفاظ، والمعاني، والمباني، والأسلوب. وهو ما يصرح به في أكثر من موضع من

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 15.

[3] – ليس في هذا دليل على تأثر حازم بعبد القاهر، الذي يؤكد شيخنا أبو موسى عدم اطلاع حازم على كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" ويستدل على هذا بأدلة منها تكرار حازم لبعض ما قاله عبد القاهر، دون الإشارة إليه كما أشار إلى ابن سينا والفارابي وقدامة وابن سنان الخفاجي. ينظر: محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 2008، ص 18، 95.

الكتاب؛ فيقول معلقا على نص لابن سنيا يذكر فيه عزمه وضع قواعد للشعر العربي[1]: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة-يقصد صنعة الشعر-ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا»[2]، ويرتاد في كتابه مهيعا فريدا لم يسبقه إليه أحد ممن كتب في البلاغة، حتى من حاولوا التنظير للعشرية العربية، ومن أبرزهم قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، وابن طباطبا في كتابه "معيار الشعر" وابن سنان الخفاجي في "سر الفصاحة". ويشير حازم إلى تفرد مسلكه فيقول معلقا على حديثه عن المعاني الشعرية: «وقد سلكت من التكلم في جميع 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 حريت في أكثر ما تكلمت به، فيما عدا هذا القسم من أقسام الكتاب؛ فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصنعة ودقائقها على حسب ما تقدم وما يأتي إن شاء الله».[3]

وفي هذا الإطار التنظيري الشامل يأتي حديث حازم عن التصوير الشعري، فلا نجد الدرس المعتاد في كتب البلاغة للصورة الشعري، وإنما نجد مدخلا جديدا أشمل ينطلق مما تتحقق به أدبية الشعر: التخييل والمحاكاة المولدين للمعاني الشعرية عامة، والمعاني الشعرية التصويرية خاصة: لتقدم القوانين الحاكمة لكل مكومات الشعر، ومن بينها الصورة.

لكن يظل كل ما يكتب عن نظرية حازم الشعر العربي، ومن ضمنها حديثه عن الصورة، ناقضا؛ ما غاب القسم الأول المفقود من الكتاب. وإن كنا نستطيع تكوين فكرة عامة عما يحويه هذا الجز المفقود من خلال اسم "الألفاظ"، ومن خلال بعض إشارات حازم إلى موضوعاته داخل الأقسام الأخرى، كقوله: «وقد تقدم الكلام في ما تكون عليه الألفاظ في أنفسها وبالنظر إلى هيآتها ودلالتها وكيفية مواقع تلك الهيآت بدلالتها من النفوس، وبقي الآن

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69.

[2] – المصدر نفسه، ص 70.

[3] – المصدر نفسه، ص 18.

أن نتكلم في المعاني الذهنية»[1]، وكقوله: «وقد تقدم الكلام في كثير مما يجب معرفته من المعاني من حيث توجد الألفاظ»[2]، وكذلك من خلال نقول للعلماء القدامى عن حازم تنتمي إلى القسم الأول أثبتها محقق الكتاب في نهايته، وبعض هذه النقول متعلق بالصورة الشعرية، ومنها نقل للإمام الزركشي في "نهاية الإيجاز" يقول فيه: «اشترك الكاف وكأن في الدلالة على التشبيه، وكأن أبلغ وبذلك جزم حازم في منهاج البلغاء. وقال: وهي إنما تستعمل حيث يقوى الشبه، حتى يكاد الرائي يشئك في أن المشبه هو المشبه به أو غيره، ولذلك قالت بلقيس: (كأنه هو)»[3]. ونقل للسبكي يقول فيه: «قال أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء: "التشبيه بغير حرف شبهه بالاستعارة في بعض المواضع والفرق بينهما أن الاستعارة وإن كان فيها معنى التشبيه فتقدير حرف التشبيه لا يسوغ فيها، والتشبيه بغير حرف على خلاف ذلك، لأن تقدير حرف التشبيه واجب فيه، ألا ترى إلى قول الوأواء الدمشقي:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد.

يسوغ لك أن تقدره وعضت على مثل العناب بمثل البرد. وكذلك سائر ما في البيت، ولا يسوغ ذلك في الاستعارة نحو قول ابن نباتة:

حتى إذا بهر الأباطح والربى نظرت إليك بأعين النوار.

لأنه لا يصح أن تقدر نظرت إليك بمثل أعين النوار.[4]

ويكشف النصان السابقان أن حازما تناول القسم الأول من الكتاب أشياء تتعلق بالبناء اللفظي للصورة الاستعارية والتشبيه؛ إذ نراه يتحدث عن أدوات التشبيه والفارق بينهما، وهو حديث نادر عند البلاغيين العرب، ونراه يميز بين الاستعارة وبعض أنماط التشبيه التي

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 17–18.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – المصدر السابق، ص 390 نقلا عن الزركشي، فصل في أدوات التأكيد، ج2، ص 408.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 39، نقلا عن عروس الأفراح للسبكي، ج4، ص 57–58.

تلتبس بها، وهو ما يدفع إلى الظن أن حازما قد تطرق إلى القوانين الحاكمة للبناء اللفظي للصورة في القسم الأول، ثم تناول البناء المعنوي لها في القسم الثاني "المعاني".

ثالثا: التخييل والمحاكاة والتصوير الشعري

يتحدث حازم في القسم الثاني، الخص بالمعاني، من الكتاب، عما تتحقق به شعرية الشعر أو عما يكون به الشعر شعرا من جهة معانيه؛ فيبدأ أولا ببيان ما تفترق به معاني الشعر عن معاني غيره من ألوان الكلام التي لا تنضري تحت البلاغة، كالكتابات العلمية، فيتحدث عن المعاني التي تليق بالشعر وتجيء أولا وثواني (المعاني الشعرية) وتلك التي لا تدخل فيه (المعاني العلمية)، ثم يتجه إلى التمييز بين الشعر والضرب الملابس له من ضروب الكلام وهو الخطابة؛ لكون علم البلاغة مشتملا عليهما، ولكونهما يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع[1]، ليخلص له الحديث-بعد ذلك-عن خصائص البلاغة الشعرية، بعد أن أزال الاشتباك بينه وبين غيره من ألوان الكلام بلاغية وغير بلاغية.

ويعرف حازم الشعر بأنه: «كلاوم موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إلها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن استغرب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[2] ويعرفه في موضع آخر بقوله: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما أنها شعر غير التخييل».[3]

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19.

[2] – المصدر نفسه، ص 71.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

ويتضح من النصين السابقين أن جوهر الشعر عند حازم هو التخييل والمحاكاة؛ فهما ما يميزانه من كل من: الكتابات العلمية، والكتابات التي تتوسل بالبلاغة؛ كالخطابة، والكلام المنظوم الذي لا يملك من الشعر سوى الوزن والقافية، فمنزلته «من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن»[1]؛ ومن ثم فالتخييل والمحاكاة الوسيلتان المركزيتان في تحقيق شعرية الشعر.

ولما كان التخييل والمحاكاة في جانب كبير منهما تصويرا شعريا كان جوهر الشعر لا يتحقق إلا بهذا التصوير حقيقيا كان أو مجازيا، فالصورة هي جوهر الشعرية، وقد قال إزرا باوند "Ezra Pound": «إنه لخير للمرء أن يقدم صورة واحدة في حياته من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة».[2]

وقد يوهم اقتران المحاكاة بالتخييل عند حازم وحدة مفهومهما عنده، لكن لا شك «أن حازما يفرق بين التخييل والمحاكاة، لأنهما وإن كانا يتجهان إلى جهة واحدة، فكل منهما له وظيفة؛ لأن المحاكاة هي التي تبعث صور الخيالات في النفس، وهذا الانبعاث هو التخييل، فالشاعر يخيل بالمحاكاة، وجوهر الشعر هو التخييل، والمحاكاة أداته»[3] التخييل -إذن- جوهر الشعر وغايته: فالشاعر يقصد إقامة صورة أو صور "المعنى الشعري" في ذهن المتلقي تؤثر فيه وتثير أحاسيسه وتملك وجدانه وتباغته فكأن الأمر يحدث دون روية منه، وذلك بمحاكاة تتم بوسائل متعددة لإحداث التخييل، وهذه الوسائل هي: اللفظ، والمعنى، والأسلوب، والنظام بما ينضوي تحته من الوزن والقافية. وقد تكون هذه الصورة وسيلة لتخييل أو تمثيل صورة جديدة هي الصورة البيانية أو الشعرية.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 125.

[2] – التعبير البياني، ص 29 نقلا عن: "winifred Nowottny, the Language Poets Use"

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

أقسام المحاكاة:

والمحاكة –عند حازم–مصطلح فيه عموم وخصوص، أو بتعبير آخر المحاكاة عنده درجات، فهناك الدرجة المباشرة من المحاكاة وهي المتصورة من حسن هيأة الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، والتي تتم من خلال اللفظ والمعنى والأسلوب والنظام، والتي يشرحها الدكتور أبو موسى بقوله: «ولا معنى لحسن هيأة تأليف الكلام إلا توخي معاني النحو فيه على وفق الأغراض»[1]، وهناك درجة أبعد من المحاكاة المستقلة بنفسها[2] كما يسميها حازم، والتي تنقسم إلى المحاكاة الوصفية، والمحاكاة التشبيهية وهما وسيلة التصوير الشعري بكل أشكاله حقيقية ومجازية، ومن ثم لا نستطيع القول إن المحاكاة عنده تحمل معنى واحدا كما جزم بعض النقاد بأن المحاكاة هي التشبيه.[3]

ويدرس حازم المحاكاة المستقلة في القسم الثاني، محاولا حصر أنواعها كما تتجلى في الإبداع الشعري، فيقسمها عشرة تقسيمات طبقا لتعدد جهات أو اعتبارات النظر إليها، وقد قمت باقتراح اعتبار لكل تقسيم منها يفهم من كلام حازم، وهي كالتالي:

1- الوجود والفرض، إذ تنقسم المحاكاة إلى: محاكاة موجود بموجود، ومحاكاة موجود بمفروض، ومحاكاة مفروض بموجود.[4]

2- الإدراك: وتنقسم المحاكاة وفقا له إلى: محاكاة محسوس بمحسوس، ومحاكاة محسوس بغير محسوس، وغير محسوس بمحسوس، وغير محسوس بغير محسوس.[5]

3- وظيفة المحاكاة، وتنقسم المحاكاة طبقا لها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة.[6]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص 71.

[3] – ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996، ص 248.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 91-92.

[5] – المصدر نفسه، ص 92.

[6] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94.

4- محاكاة بواسطة ومحاكاة بدون واسطة، فقد "يخيل لك الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره"[1]. والمحاكاة بدون واسطة هي المحاكاة الوصفية، أما الأخرى فهي المحاكاة التشبيهية، ويتفرع عن المحاكاتين السابقتين: محاكاة الشيء نفسه على حساب ما ألف فيه، ومحاكاته بغيره على حسب ما ألف فيهما، ومحاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيهما.[2]

5- الألفة والغرابة: وتنقسم المحاكاة تبعا لإلف طرفي المحاكاة أو غرابتهما إلى: محاكاة حالة معتادة، ومحاكاة حالة مستغربة، ومحاكاة معتاد بمعتاد، ومحاكاة مستغرب بمستغرب، ومحاكاة معتاد بمستغرب، ومحاكاة مستغرب بمعتاد.[3]

6- كم المحاكى: وتنقسم المحاكاة أيضا بالنظر إلى محاكاة الكم المحاكى من المعنى إلى ثلاثة أقسام: محاكاة جزء من المعنى بجزء من المعنى، ومحاكاة معنى بمعنى، ومحاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني.[4]

7- القدم والابتداع: إذ "تنقسم المحاكاة أيضا من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد؛ قسمين: التشبيه المتداول، والتشبيه المخترع.[5]

8- الترتيب والنظام: حيث تحاكى الأمور التي وقعت بترتيب معين في زمان أو مكان بترتيبها الذي وقعت عليه في الزمان والمكان.[6]

---

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، ص 97.

[5] – المصدر نفسه، ص 96.

[6] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 97.

9- إذا حوكيت أمور مترتبة في زمان أو مكان، وكان ما خيل منها يمثل أمرا كليا في الجنس المحاكى، فاستثنى الشاعر بعض المحاكى الكلي مما يتعلق بعناية الناس وأخرجه في عبارة محكمة كان حكمة عامة أو مثلا أو جاريا مجراهما.[1]

10- العلاقة بين الأقوال المخيّلة والمخيّلات، «فقد تحاكى الأشياء التي يراد تخييلها بأقوال دالة على خواصها وأعراضها التي تقوم بها في الخواطر هيآت تلك الأمور وتنسق صورها الخيالية. أو تخيل بأن تحاكى بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحُكْم في المثال على وجوده في الممثّل. فالقول على هذا ينقسم إلى: محاكاة قصص وما جرى مجراه، ومحاكاة حكمة، ومحاكاة قصص بقصص أو نحوه، ومحاكاة قصص بحكمة، ومحاكاة حكمة بحكمة».[2]

أحكام المحاكتين: الوصفية والتشبيه

أ-أحكام المحاكاة الوصفية:

ولما كانت المحاكاة المستقلة بنفسها في معظمها تحاكي الذوات أو الأشياء من خلال وصف الشيء بصفات نفسه أو محاكاته بصفات غيره، أو وصف أحواله بأحوال غيره؛ خص حازم المحاكاة الوصفية، وتعني عنده وصف الشيء بصافته التي تحاكيه، والمحاكاة التشبيهية التي تعني عنده وصف الشيء بصفات غيره، ببيان أحكامه أو الأصول التي ينبغي مراعاتها فيهما، وهي التي-بالتالي-الأصول الحاكمة للتصوير الشعري وما ينتجه من صور شعرية. وأهم الأحكام أو القوانين التي حددها لمحاكاة الشيء بصفات نفسه أو يأتي:

- مدار هذه المحاكاة على الأشياء التي تدرك بالحس؛ لأن ما «يدركه الإنسان بالحس فهو ما تتخيله نفسه بالتخييل تابع للحس»[3]، وحى مالا يدرك بالحس فإن

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 98.

«تخييله بما يكونن دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال ما يحس ويشاهد».[1]

- يتوجه التخييل إلى خواص الأشياء المدركة بالحس وأعراضها؛ ولذا ينبغي وصف الأعراض القريبة المشهورة؛ فهو الأحسن في التخييل.
- قد يقصد تخييل الشيء المخيل على الكمال أو يقتصر فيه على أقل ما يخيله للسامع، وتخييل الشيء على الكمال يستوجب ذكر خواصه وأعراضه اللازمة له في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال من جهة هيئته ومقادره ولونه وملمسه...الخ، فغن اقتصر على تخييله بأثل ما يخيله من الأوصاف اتجه إلى الأقرب والأشهر فيه.[2]
- وصف كل حال من أحوال الموصوف المتباينة بما يلائمهما، بحيث لا يخلط الشاعر ما تعلق بحال مغايرة لها؛ لأن للأشياء المدركة بالحس تنوعا في أجزائها وأشكالها وهيئاتها وأقطارها، ولكل ما سبق قد يكون متناسبا أو متفاوتا من حال إلى حال، فينبغي أن يراعي الواصف هذا التنوع فيصف كل حال بما يلائمها.[3]
- تتم محاكاة ما اختلفت أجزاؤه وأقطاره وأشكاله وهيئاته في حال حال من شؤونه بطريق من اثنتين: تفصيل الأجزاء والأقطار والأشكال والهيئات وتقسيم التخاييل أو الأوصاف إليها على طريقة التقسيم، أو ذكر هذه الأجزاء والأقطار والأشكال والهيئات مرتبة متسلسلة بحسب تسلسلها وترتبها في الواقع.[4]
- تنبغي الملاءمة بين وصف الشيء والقصد من المحاكاة؛ فيوصف الشيء بأوصافه المتناهية في الشهر والحسن إذا قصد التحسين، والمتناهية في الشهرة والقبح إذا قصد التقبيح، ويبدأ بما الحسن أو القبح فيه أوضح في الحالين، وترتب

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 100.

الأوصاف بعد ذلك تنازليا. والقانون في تناول الأوصاف المتفاوتة النقلة من الأعلى إلى الأدنى، لأن هذا ما جرت عليه العرب في كلامها. أما إذا تناسبت الأوصاف فيقدم «ما عناية النفس به أكبر، وهو عندها أشهر في الشيء وأظهر فيه بالنسبة إلى غرض الكلام».[1]

- يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء؛ «لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشياء المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها».[2]

ومع أن حازما قد قال في بداية حديثه عن المحاكاة الوصفية: «قد قدمت أن المحاكاة تنقسم إلى قسمين: محاكاة الشيء نفسه، ومحاكاة الشيء في غيره، وبقي أن نتبين أحكام هذه وأحكام تلك» فإنه لا يقتصر في حديثه عن المحاكاة الوصفية على الحديث عن وصف الشيء بأوصاف نفسه، وإنما يتطرق إلى وصف الشيء بغيره، وهو ما يبدو في النص التالي: يقول حازم: «كل ما تختلف أجزاؤه وأقطاره وأشكاله وهيئاته في حال حال من شئونه فإن المحاكاة فيه لا تخلو من أن تفصل بحسب الأجزاء والأقطار والأشكال والهيئات وتجعل هذه الأشياء أركانا للكلام تقسم التخاييل إليها، وتبنى المحاكاة عليها كقول امرئ القيس: إذا أقبلت قلت سرعوفة.

وقول الأشعري الجُعْفي: أما إذا استقبلته فتقول هذا مثل سرحان الغضا».[3]

وكذلك التشبيه الذي قدمه من خلال محاكاة ما حدث للمسوءل.[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 101.

[2] – المصدر نفسه، ص 104.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 100، والبيت فيه تلفيق كما قال المحقق بين شطرين من بيتين مختلفين للأشعر، أنظر هامش 2.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 105.

ويبدو أن حازما أراد أن يبين ما ينبغي أن يراعى عند تناول صفات شيء من الأشياء في الشعر؛ سواء وصف بصفات نفسه أم وصف بالتشبيه بغيره، فهو هنا يتحدث عن حال الموصوف وكيف نتعامل في المحاكاة مع صفاته، أما في المحاكاة التشبيهية فيذكر ما يجب أن يوجد في الطرفين الذين يعقد بينهما التشبيه، دون أن يقصد وضع المحاكاة التشبيهية في مقابل المحاكاة الوصفية.

ب-أحكام المحاكاة التشبيهية:

بعد أن انتهى حازم من بيان أحكام المحاكاة الوصفية خصص معلما للمحاكاة التشبيهية تناول فيه أحكامها، بوصفها القسم الآخر من تقسيمه المحاكاة إلى: محاكاة الشيء بأوصافه، ومحاكاة الشيء بأوصاف غيره. وقد بدأ حازم حديثه عن المحاكاة التشبيهية بالقول: «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبهية من جهات: فمن ذلك جهات الوجود والفرض...»[1]، وعد بعد ذلك الجهة جهة الإدراك وتناولها في أول إضافة في المعلم، لكنه لم يذكر جهات أخر ينظر للمحاكاة بناء عليها، وإنما ذكر في الإضاءات والتنويرات التالية ما ينبغي في المحاكاة وما لا ينبغي، وهو ما يوهم تبعية ما ورد في هذه الإضاءات والتنويرات المتتالية لجهة الإدراك؛ إذ لم ينص على الجهة التي تتبعها، ولكن تأمل المذكور في هذه الإضاءات والتنويرات يكشف إمكانية وضعها تحت جهات عامة تكون قسيما لجهة الوجود والفرض، وجهة الإدراك، وعلى هذا يجوز القول: إن جازما يذكر الأصول الحاكمة للمحاكاة التشبيهية، وذلك بالنظر إليها من عدة جهات، وفي إطار هذه الجهات يذكر ما ينبغي أو ما يحسن في المحاكاة، وهذه الجهات هي:

- الوجود والفرض؛ فينبغي أن تكون هذه المحاكاة بأمر موجود لا مفروض.

[1] - الصدر نفسه، ص 111.

- الإدراك: إذ ينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة للتمكن منها، فيحسن محاكاة غير المحسوس بالمحسوس حين يتأتى هذا ويكون بين المعيين انتساب، في حين يقبح محاكاة المحسوس بغير المحسوس.[1]
- وضوح وجه الشبه أو خفاؤه؛ فقد يراد بالمحاكاة تصوير قرب وجه الشبه ووضوحه في المشبه، وهنا ينبغي أن تنصرف المحاكاة إلى جنس الشيء الأقرب؛ كتشبيه أيصل الفرس بأيطل الظبي، وقد يراد بها التوسع والقناعة بما تيسر من الشبه، وهذه تنصرف إلى التشبيه بالجنس الأبعد، كتشبيه متن الفرس بالصفاة.[2]
- القصد من المحاكاة بالنسبة للشاعر؛ فقد يقصد من المحاكاة وضوح وجه الشبه بين المتشابهين، وفي الوقت نفسه يريد الشاعر إظهار مقدرة على التوفيق بين المتباعدات، وفي هذه الحال يمكن للشاعر فحسب أن ينصرف بالمحاكاة عن الجنس الأقرب إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب؛ كتشبيه، الأشياء الحيوانية بالنباتية؛ نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب، ويابسة بالحشف، وتشبيه إبرة الورق بالقلم المستمد.[3]
- وظيفة المحاكاة بالنسبة للمتلقي؛ فقد يقصد بالمحاكاة تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، ويشترط في الأولى أن يكون المشبه به مما تميل النفس إليه، وفي الأخرى أن يكون المشبه به مما تنفر النفس عنه؛ لأن الشاعر «إن مثّل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنه أن يهرب عنه، وما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شانها أن تطلبه كان ذلك خطأ وجاريا مجرى التناقض»[4]. ويكون هذا في المحاكاة التي يقصد بها التحسين أو التقبيح، أما المحاكاة التي يقصد بها المطابقة بين المشبه والمشبه به فحسب "فالمذهب الأمثل

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 111-112.

[2] – المصدر نفسه، ص 112.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 113.

محاكاة الحسن بالحسن والقبيح بالقبيح"، ويجوز أن «يحاكى الشيء الحسن في حيز وبالنسبة إلى غرض بما هو قبيح في حيز آخر وبالنسبة إلى غير آخر، ولا يقصد في ذلك إلا محاكاتهما من حيث تطابقا. وقد يقصد بذلك ضرب من الإغراب؛ فيستسهل لذلك تمثيل ما تميل النفس إليه بما تنفر عنه».[1]

- شهرة المثال المحاكى به أو شهرة المشبه به؛ إذ ينبغي أن يكون المثال المحاك به معروفا عند العقلاء أو أكثرهم بالسجية، ولا يحسن أن يكون مما ينكر أو يجهل.
- التناسب بين المتشابهين، من حيث الحجم واللون، والقدر فـ «لا تحسن محاكاة ذي مقدار كبير بذي مقدار صغير، ولا محاكاة ذي مقدار صغير بذي مقدار كبير، إذا كان بينهما تفاوت في ذلك. وكذلك لا تحسن محاكاة ذي لو بذي لون مخالف له»، ويستثني حازم ما سبق جواز تشبيه المتفاوتين في المقدار والمتباينين في اللون إذا قصد محاكاة هيئة بهيئة، كتشبيه العصا بالجان، وتشبيه الذباب بالقادح، ولا يحاكى متناه في الحقارة بمتناه في العظمة.[2]
- الأصل في التشبيه أن يحلق الأخفى في الصفة بالأظهر فيها، لكن يجوز عكس المحاكاة «إذا اجتمع في المحاكى والمحاكى به أوصاف ثلاثة أو اثنان منها؛ وهي: المقدار والهيئة واللون»[3]، وهنا يحسن "أن تحاكي الشيء بما حاكيته به"، ويجوز محاكاة العظيم بالحقير إذا لم يكن التفاوت بينهما شديدا، لكن إذا تفاوَتَا تفاوُتًا كبيرا فلا يحاكى المتناهي في العظمة بالمتناهي في الحقارة؛ إذ لا تحسن محاكاة أحدهما بالآخر، إلا حيث يقص غلو في تحقير المحاكاة أو تعظيمه، حتى لو اتفق فيهما صفتان كالصوت والهيئة.[4]

---

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المصدر نفسه، ص 114.

[3] – المصدر نفسه، ص 115.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 115.

- إذا حوكي الشيء «بالشيء، والمقصود محاكاة أحد فعليهما، وكان فعل المحاكى تقصير عن فعل المحاكى به، فإنه مستساغ في الشعر أن يحاكى المقصِّر بالمقصِّر عنه، وأن يجعل مثله أو مربيا عليه إذا كانت الزيادة في ذلك الفعل مستحسنة بالنسبة إلى ما يراد منه من منفعة أو غير ذلك، ومن هذا تشبيه الفرس بالريح والبرق»[1]. ويجوز أن يحاكى الأعظم حالا في الفعل أو المقدار بالأحقر في ذلك أو هذا إذا كان التحقير في الأعظم مستحسنا بالنسبة إلى ما يراد منه.

وجدير بالذكر أن المحاكاة التشبيهية السابقة لا ترادف التشبيه؛ لأنها لا تتضمن كل أنماطه، وإنما تتضمن فقط التشبيهات التي تقوم على وصف شيء بصفات غيره، في مقابلة بينها وبين محاكاة شيء بأوصافه أو وصفه بصفات نفسه، وربما أفردها حازم دون أنماط التشبيه الأخرى وحدد أحكامها؛ لأن مدار معظم التشبيهات عند العرب على الذوات والأشياء، لكن يفهم من سائر حديثه عن المحاكاة تعرضه للأنماط الأخرى من التشبيه؛ مثل تشبيه موقف بموقف أو أحوال بأحوال، وهو ما نراه في محاكاة القصص والحكمة أو محاكاة أحدهما بالآخر ومحاكاة التاريخ، والمثال التالي الذي يذكره حازم نموذجا على تمام المحاكاة الوصفية من قبيل المحاكاة بموقف تاريخي، ويندرج تحت التشبيه التمثيلي:

كن كالسموءل إذا طاف الهمام به في جحفل كسواد الليل جرار
إذ سامه خطتي خسف، فقال له قل ما تشاء فإني سامع حار
فقال: غدر وثكل أنت بينهما فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير طويل، ثم قال له اقتل أسيرك إني مانع جاري

ويعلق عليه حازم قائلا: «فهذه محاكاة تامة ولو أخل بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالا لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة».[2]

[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 105-106.

وكذلك قد يفهم أن حازم يقصد بالمحاكاة الصورة التشبيهية فقد من بين الصور البيانية، دون التطرق إلى الاستعارة أو الكناية، لكن الأمر عل خلاف هذا؛ فحازم يؤصل في هذا القسم للجانب المعنوي للصورة الشعرية بكل أشكالها الحقيقية والمجازية التي ربما فصل الحديث في أنواعها في القسم الأول من الكتاب، ولا ينصرف حديث حازم عن المحاكاة إلى المحاكاة التشبيهية فقد، كما يظهر من حديث حازم أن المحاكاة عنده لا تشمل الصورة التشبيهية فقط، وإنما تشمل الصورة الحقيقية التي لا تعتمد على أي من فنون البيان المعروفة وتحاكي صفات الشيء بالوصف المباشر، أو الحقيقة التي تدخل فيها الكناية كما يفهم من النص الآتي: «وإن قصد الاقتصار فيه على أدنى ما يخيله كان الوجه أن يقصد إلى بعض خواص الشيء وأعراضه القريبة الشهيرة فيه، كما يقال الضئيلة الرقشاء، فتتخيل منه الحية»[1]. والتعبير عن الحية بهذا الوصف يدخل تحت الكناية عن صفة، وهو ما يعني أن الكناية عن صفة تدخل عنده في المحاكاة من خلال الوصف. ويشمل أيضا الصورة المجازية الاستعارية المؤسسة على تشبيه حذف أحد طرفيه كما يقول البلاغيون، ومحاكاة الحكمة أو المثل اللتين تحدث عنهما حازم تدخلان في استعارة التمثيلية عند البلاغيين.

رابعا: الأصول الحاكمة للصورة الشعرية

يمكن أن نستخلص مما كتبه حازم حول المحاكاة بكل أنواعها مجموعة من الأصول أو القوانين التي تحكم رؤيته للصورة الشعرية، هي:

-التناسب:

ليس مبالغة القول: إن التناسب أصل حاكم لكل أفكار حازم في الكتاب؛ فالمعاني الشعرية ينبغي أن تناسب الطبيعة البشرية الجمهورية[2]؛ ومن ثم ينبغي ألا تورد الألفاظ والمعاني العلمية التي لا يفهمها عامة الناس في العشر، ومن هنا يعيب حازم الصور التشبيهية في قول أبي تمام:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 99.

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

"مَودةٌ ذهبٌ، أثمارها شَبَةٌ وهِمَّةٌ جوهرٌ، معروفُها عَرَض.

لأن الجوهر والعرض من ألفاظ المتكلمين الخاصة بصناعتهم، وقوله في ما يرجع إلى صناعة النحو:

خرقاءُ يلعب بالعقول حَبَابُها كتلاعب الأفعال بالأسماء".[1]

ويعلق على هذين البيتين وغيرهما ما أورده بالقول: «فكل ما انتسب إلى صناعة من الصنائع انتساب ما ذكر من حيث هو معنى راجع إليها أو عبارة مستعملة فيها، فليس يسحن استعماله في الشعر، إذ 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»[2]. والشعر ينهض على المحاكاة، والأصل الحاكم للمحاكاة التناسب بين المحاكى وما يحاكى به من لفظ ومعنى وأسلوب ونظام، والتناسب بين ما يورد من صفات الموصوف والغرض من المحاكاة من ناحية وما جرى عليه العرف اللغوي والإنساني من ناحية أخرى، والتناسب بين الموصوف وما يحاكى به من صفات غيره؛ ومن ثم رأيناه لا يبيح للشاعر-إذا أراد دقة التشبيه وإظهار حذقه ومهارته- أن يتجاوز الجنس الذي يلي الجنس الأقرب للمشبه.

-النظام أو الترتيب النابع من الوجود الواقعي للأشياء:

يقرر حازم أن «الواجب في المحاكاة أن يتبع بما يفصله في المعنى الذي قصد تمثيله به أو يساويه أولا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة»[3]، ومن ثم يحاكى الأخفى بالأشهر، والأحقر بالأعظم، والأقل شرفا بالأشرف، ومن هنا رأيناه لا يجيز محاكاة الحكمة بالقصص لأن الحكمة أشرف وأعم من القصص، كذلك يجب الالتزام بالنظام الذي وجدت عليه الأشياء في الواقع لتوافقه مع الإدراك الإنساني، فأوصاف المحاكى أو الموصوف لابد

[1] - المصدر نفسه، ص 190-191.

[2] - المصدر نفسه، ص 192.

[3] - المصدر نفيه، ص 24.

أن ترتب من الأعلى إلى الأدنى، ومحاكاة أجزاء الشيء يجب فيها أن ترتب في المتلونات من البصر[1]، وكذلك لا يجوز قلب التشبيه إلا باشتراك الموصوفين في كثير من الصفات.

-الارتباط بعالم الحس والواقع والابتعاد عن التجريد والخيال:

ميدان المحاكاة عند حازم هو المدركات الحسية، وحتى ما يدرك بغير الحس فإنما يحاكى بآثاره وأعراضه التي تتبدى في عالم الحس، ومن ثم فتشبيه مجرد أو غير محسوس بمحسوس جيد، لكن العكس قبيح. ويدخل في هذا وجوب وصف أو تصوير المعاني الممكنة وعدم تصوير الممتنع إلا على سبيل المجاز، وعدم تناول المعاني المستحيلة.

-مراعاة العرف اللغوي عند العرب:

ومن ذلك أنه ينبغي أن ترتب الأوصاف في المحاكاة إذا تفاوت من الأعلى إلى الأدنى على الأعلى في حيز واحد، ولم تخالف هذا إلا في مواضع قليلة لأغراض بلاغية.[2]

-مراعاة حال المتلقي:

يرى حازم ضرورة مراعاة حال المتلقي في البناء المعنوي للصورة؛ فيشترط في المحاكاة التي تدفع لطلب السيء أن يكون المشبه به مما تميل النفس إليه، وفي الأخرى التي تدفع للهرب منه أن يكون المشبه بم مما تنفر النفس عنه؛ لأن الشاعر «إن مثّل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب عنه، وما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شأنها أن تطلبه كان ذلك خطأ وجريا مجرى التناقض».[3]

خامسا: خصائص الصورة الشعرية عند حازم

-الصورة تركيب نفسي:

الصورة-كما يظهر من مقولات حازم- ليست تركيبا عقليا يتم خلاله رصد المتشابهات ورصفها معا في إطار علاقات الحقيقة والمجاز، بمنأى عن النفس والشعور، بل هي عنده مركب نفسي في المقام الأول، فهي رأس المعاني الشعرية التي يتحقق بها التخييل،

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 104.

[2] – المصدر نفسه، ص 101.

[3] – المصدر نفسه، ص 113.

ومعاني الشعر تتبعث من أجناس الشعر الأول تعود كلها إلى حركة النفس الشاعرة بالارتياح أو الاكتراث وما تركب منهما للأمور، والصورة على هذا تتبع من حركة نفس الشاعر لانفعاله بالأمور نحو القول الشعري؛ ومن ثم نراه يعد الخيال مصدرا من أحد مصدرين يستمد الشاعر منهما معانيه الشعرية ويهتدى إلى كيفيات تركيبها وتأليفها، يقول حازم: «ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر؛ فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضا، ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الجس ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس».[1]

-الصورة مكون نصي:

الصورة عند حازم ليست تعبيرا جزئيا داخل بيت أو بيتين، وإنما هي مكون عضوي يتداعى لسائر أعضاء القصيدة وتتداعى له، وهي حركة للمعنى داخل القصيدة التي تتحرك في سياقات أكبر: سياق سابق يتمثل في التراث بكل صوره، وفي أعمال الشاعر السابقة، وسياق معاصر يبغي الشاعر التجاوب معه والتأثير فيه أهله إثباتا لفرادة شاعريته، ولاحقٍ يبغي خلود عمله فيه. ويهتم حازم في حديثه عن القصيدة بإبراز هذه الجوانب النصية للصورة، فيتحدث عن ارتباط الصورة بنفس قائلها وبما يموج داخلها من دواعي الشعر، وما يصوره من أحوال من جهة، وعن ارتباطها بالمتلقي من جهة ثانية، وارتباطها بالتراث السابق عليها من جهة ثالثة، وارتباطها بكل عناصر البناء في القصيدة؛ كلية وجزئية أخيرا.

-ملاءمة الصورة للغرض الشعري:

يرى حازم ضرورة اتساق المعاني الشعرية التي تضمنها صورة القصيدة مع الغرض والأحوال التي تخيلها، فيقول: «وأحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 38.

الذي فيه القول؛ كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي؛ فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه»[1] ويقول أيضا: «والأحوال المستطابة هي التي تكون فيها المدركات منعمة، والتي عليها مدار الشعر من ذلك هي مدركات الحس، مثل أن يذكر العناق واللثم وما ناسب وذلك من الملموسات، والماء والخضرة وما يجري مجراهما من المبصرات، ونسيم الطيب والروض ونحو ذلك من المشمومات، وذكر الخمر ونحوها من المطعومات، وذكر الغناء والزمر والعزف ونحو ذلك من المسموعات، وهذه تدخل في الأحوال السارة».[2]

ولما كانت الصورة البيانية معنى من المعاني الشعرية، بل هي رأس المعاني الشعرية وأجلها؛ فإن الكلام السابق ينسحب عليها من باب أولى أكثر مما يسري على غيرها منة صور التخييل الأخرى، ويعطينا حازم –هنا–أصلا في البناء المعنوي لصور القصيدة، بحيث تأتي ملائمة للغرض الشعري وللأحوال التي خيلها الشاعر؛ فهناك ما يلائم الأحوال السارة وهناك ما يلائم الأحوال الشاجية، وهناك كذلك ما يلائم الأحوال المفجعة، فينبغي أن تتخذ الصور في الأحوال المنعمة السارة من مدركات الحس المنعمة وأن تقتبس لابد أن تستمد من حقول الحزن والتفجع والأسى؛ إلى آخر. ولهذا رأينا حازما يخطئ أبا تمام ويعد قوله جاريا مجرى التناقض في قوله:

إذا ذاقها وهي الحياة رأيته يعبس تعبيس المقدم للقتل

لأن الشاعر شبه ما يبدو على وجه متذوق الخمر، التي هي الحياة في رأيه؛ بتعبيس المقدم للقتل، فالشاعر قد أراد تحسين الخمر حين قال عنها وهي الحياة، لكنه أخطأ بتشبيه ما يبدو على الوجه من أثر ذوقها بمستقبح هو تعبيس المقدم للقتل[3]. وقد ورد هذا البيت في سياق حديث حازم عن وجوب الملاءمة بين المحاكاة والغرض منها، بحيث «يكون ما

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 357.

[2] – المصدر نفسه، ص 360.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 113.

يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه تميل النفس إليه، وأن يكون ما يحاكى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضا».[1]

وإذا كانت الصور تنبعث من خيال الشاعر بفعل القوة الشاعرة المنفعلة بأمر ما على سبيل الارتياح أو الارتماض وما تركب منهما، وتتسق معانيها مع الأحوال التي تخيلها القصيدة، فلنا أن نرتب على ذلك أن صور القصيدة لا بد أن تكون متجانسة في معانيها على مستوى النص، بل إننا ربما وجدناها مأخوذة من مجالات دلالية شديدة التقارب.

وقد انفتح الباب واسعا أمام التجارب لإثراء الإيقاع، وتطويره، فلم تعد موسيقى الشعر أو التشكيل الصوتي للقصيدة يعتمد على الوزن والقافية، بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير إيقاعيا داخل القصيدة، ولم يكن اللجوء إلى التفعيلة كأساس للإيقاع الشعري، إلا مقدمة تنوعت بعدها طرق ووسائل إثراء الإيقاع الشعري، وفجرت الطاقات الكامنة فيه للتعبير عن كل جديد في جمال الشعر، وبناء القصيدة.[2]

ويمكن أن نستنتج من حديث حازم عن منازع الشعراء أن لكل شاعر طريقته في بناء الصورة لفظيا ومعنويا على مستوى شعره كله وعلى مستوى كل قصيدة، وهو ما يعني ضرورة الترابط بين الصور على مستوى القصيدة الواحدة لفظيا ومعنويا، يقول حازم: «وقد يعني بالمنازع غير ذلك إلا إنه راجع إلى معنى ما تقدم، فإنه أبدا لطف مأخذ عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب»[3] «ولا يخلو لطف المأخذ في جميع ذلك من أن يكون من جهة تبديل، أو تغيير، أو اقتران بين شيئين، أو نسبة بينهما، أو نقلة من أحدهما إلى الآخر، أو تلويح به إلى جهة وإشارة به إليه»[4]. ويفهم من النص السابق أن من منازع الشعراء لطف المأخذ في العبارات أو المعاني، ولا يخلو لطف المأخذ من اقتران بين شيئين أو نسبة، وهما

---

[1] – المصدر نفسه، ص 17.

[2] – فضيلي أم السعد، أسرار الشعرية الدرويشية وسيكولوجية الصورة الشعرية في الديوان الأخير (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: جمال مجناح، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016-2017، ص 118.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 366.

[4] – المصدر نفسه، ص 367.

من الكيفيات اللفظية التي تبنى بها الصورة الشعرية؛ حقيقية ومجازية. يقول حازم: «وكان أبو الطيب يستعمل هذه الأنحاء الثلاثة في المعاني (يقصد إضافة ضد الشيء إليه، وتنزيل الشيء منزلة ضده، وإعمال الشيء في مثله) ويقصدها في مواضع كثيرة من شعره»[1]؛ مما يعني أن المتنبي كان له منزعه الخاص في بناء الصورة الشعرية، وهو معنى -بالضرورة- وحدة العالم الصوري داخل قصائده، وشدة التماسك المعنوي واللفظي بين صور القصيدة الواحدة عنده.

-التماسك النصي بين الصورة وسائر عناصر البناء الشعري:

يؤكد حازم العلاقة العضوية الوثيقة التي تربط الصورة بسائر عناصر البناء الشعري جزئية وكلية؛ فنراه يلح على أهمية جودة الصياغة اللفظية للمعنى في إبراز جمال المحاكاة، وهو ما يشبه حديث عبد القاهر عن قيمة النظم في تحقيق جمال الصورة الشعرية، التي لا يعود جمالها -فقط- إلى ما فيها من تخييل، وإنما يكمن جمالها الأكبر في صاغتها اللغوية المتميزة، يقول: «ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام، ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة ويعضدها، ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل، وفي القصص الحسن الاطراد وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات وفي التشبيهات والأمثال والحكم؛ لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها».[2]

ويؤكد حازم ضرورة التأليف المتشاكل المحكم بين عناصر العمل الشعري من التخاييل الكلية والجزئية؛ ومنها الصورة. ويستخدم في التعبير عن التماسك بين المعاني على مستوى النص والتماسك بين المباني مصطلحين يرادف مفهوماهما مفهومي مصطلحي

[1] - المصدر نفسه، ص 368.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 90-91.

السبك والحبك عند النصيين؛ هما-على الترتيب-النظم والأسلوب. والأسلوب عنده "هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية"، والنظم "هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1]، وكلاهما يجب أن يلائم الحال التي يريد الشاعر تخييلها كما يقول: «وما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلهما معا مخيلين للحال التي يريد تخييلها للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك»[2]. ويقول أيضا: «ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد ما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة»[3]، ولما كان البناء اللفظي للصورة مكونا مهما من مكونات النظم، والبناء المعنوي لها مكونا من مكونات الأسلوب كانت الشروط المطلوبة فيهما مطلوبة في الصورة.

ويكثر حازم من الحديث عن موقع المحاكاة في مبنى القصيدة، ودورها في تلاحم الفصول وترابطها والنقلة بين فصل وفصل، وقيمتها في تحسين الصدور والمبادئ والتخلصات. ومما ذكره عن دور المحاكاة في إحداث الترابط بين الفصول في البناء قوله: «وقد يكون الفصل مشتملا على معاني جهتين أو أكثر، ويكون تعليق الأوصاف بعضها ببعض على سبيل محاكاة أو التفات أو غير ذلك. وما جاء غير متكلف من هذا القبيل فهو حسن».[4]

ويتحدث عن أهمية الإكثار من المحاكاة الوصفية والتشبيهية في صدور الفصول ويجب أن تكون الصدور متناسبة النسج، حسنة الالتفاتات، لطيفة التدرج، مشعشعة الأوصاف بالتشبيهات، ويجب أن يكون التخلص لطيفا، والخروج إلى المدح بديعا.[5]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 364.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 295.

[5] – المصدر نفسه، ص 306.

ويرجع حازم الإبداع في مبادئ الفصول داخل القصيدة إلى أمور تتعلق باللفظ وأخرى تتعلق بالمعنى، فما يتعلق باللفظ إحسان تشاكل الاقتران بين الألفاظ، وهي طريقة بناء الصورة الشعرية، ومما يتعلق بالمعنى حسن المحاكاة، والمحاكاة جوهرها التصوير الشعري؛ يقول: «ولا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال وتشاكل اقتران وإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاسة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى النظم من إحكام بنية وإبداع صيغة ووضع وما ناسب ذلك مما يحسن في النظم، أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب وما جرى ذلك مما يستحسن في الأساليب».[1]

-التناص وسيلة من وسائل استثارة المعنى الشعري واستنباطه:

يجعل حازم من التناص مع التراث الأدبي وغير الأدبي إحدى الطريقين اللتين حددهما لاقتباس المعاني واستثارتها، فإضافة إلى الخيال: المنبع الأصيل والأول للمعاني الشعرية، يمثل ما خلفه السابقون من نظم ونثر وتاريخ وحديث ومثل معينا للشاعر يحيل فيه فكره ويعمل خاطره في استلهام معاني السابقين داخل شعره استلهاما لطيفا، تظهر فيه فرادة شاعريته، ولا يكون مثل البكي الطبع في الصناعة الذي لا يقصد إلا الارتفاق بالمعنى خاصة.[2]

سادسا: موقف حازم من التجديد في الصورة الشعرية

يقدم حازم القرطاجني نظرية متكاملة للقول الشعري على نحو لم يسبقه إليه أحد من النقاد قبله، ووجهة نظر جديدة في دراسة التصوير الشعري؛ بربطه بالتخييل والمحاكاة من

[1] – المصدر نفسه، ص 309.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 39.

ناحية، وبسائر أنحاء العمل الشعري من ناحية أخرى. فماذا كان موقفه من التجديد في الصورة الشعرية؟

أشار حازم-في أكثر من سياق-إلى ميله إلى المعنى المبتكر والتركيب الجديد في الصورة الشعرية، فقد قسم المحاكاة من حيث تداول التشبيه المتداول والتشبيه المخترع، وأثنى على النوع الأخير؛ لأنه «أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين؛ لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قد فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه»[1]، ويرجع استحسان حازم لهذا اللون من التشبيه إلى تلبيته للوظيفة المنوطة بالمحاكاة، وهي تحبيب ما قصد تحبيبه إلى النفس لتنقاد إليه وتبغيض ما قصد تبغيضه إليها لتهرب منه وتنفر عنه.

وقريب من هذا ثناؤه على وقوع الشاعر على المتشابهات أو المتماثلات التي يقل وجودها ويندر استخدامها فيما سبق من الأشعار، وإحاطته بالكثير من المتشابهات النادرة؛ لأن هذا ما تهتز له النفس ويحسن موقعه لديها لتعجبها واستغرابها الإتيان بما عز وندر، في حين لا تستغرب الإتيان بالتشبيه العتيد المستخدم في الشعر، يقول: «وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدها تقدما في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشد إعجابا وأكثر له تحركا. فإن كانت الأمثال أو الأشباه عتيدة الوجود لم يحسن الاستيعاب»...«ولا تجد النفس للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قل من الهزة وحسن الموقع؛ لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ما عزّ».[2]

وينص حازم في سياقات كثيرة على أهمية التعجيب والغرابة في الأقوال الشعرية، فهو يعدهما-في تعريفه للشعر-من مكوناته، ويربط جودة الشعر بوجودهما ورداءته بغيابهما؛

[1] – المصدر نفسه، ص 96.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 46.

فـ «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته» وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى[1]. والتعجيب عنده يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك؛ كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه من شأن النفس أن تستغربها.[2]

ويبدي حازم إعجابه بمنازع الشعراء المحدثين، وبعضها تجديد في طرائق بناء الصورة لفظيا ومعنويا، مثل إضافة الشيء إلى ضده في قول المتنبي: «صلة الهجر لي، وهجر الوصال»[3]. وكإعمالهم الشيء في مثله؛ مثل قول الشيباني: «واصدد كصدي عن طويل الصد»، فالشاعر هنا شبه الشيء بنفسه بإعمال الصد في مثله وهو طويل الصد.

كذلك يتحدث حازم عن محاكاة الشيء بغيره على غير ما ألف فيهما، ويمثل لهذا بقول الشاعر أبي عمرو ابن دراج:

وسلافة الأعناب يشعل نارها تهدي إليّ بيانع العناب.

ويعلق عليها قائلا: «فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع، فأغرب في هذه المحاكاة ترى».[4]

ويبدي حازم إعجابه بمحاكاة الأحوال المستغربة، مؤكدا أن دورها في تحقيق الوظيفة المنوطة بالمحاكاة الشعرية آكد وأفعل من سواها من المحاكيات المعتادة المألوفة عنده، يقول: «ومحاكاة الأحوال المستغربة إما يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط، وإما يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما تجده

[1] – المصر نفسه، ص 71.

[2] – المصدر نفسه، ص 90.

[3] – المصدر نفسه، ص 367.

[4] – المصدر نفسه، ص 95.

من الاستغراب. وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المتغربة؛ لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود. وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكنا من القلوب».[1]

لكن الإغراب والتعجيب اللذين جعلهما حازم من شروط جودة الشعر والمحاكاة لابد أن يدورا في فلك المعتاد أو الممكن، وألا يصلا إلى درجة المستحيل؛ فقد ذكر حازم أن من شروط صحة المعنى الشعري وسلامته من الاستحالة الواقعة بالإفراط في المبالغة أن يكون في إطار الواجب أو الممكن أو الممتنع الذي "قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستساغ إلا على جهة من المجاز[2]، لكن لا يجوز أن تصل المبالغة في المعنى إلى الاستحالة؛ «لأن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها دون الممكن في حسن الموقع من النفوس»[3]. ولأنه «لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو مكنا أو ممتنعا أو مستحيلا. والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة»[4]. والمستحيل عند حازم «هو الذي لا يمكن وقوعه ولا تصوره؛ مثل أن يكون شيء طالعا نازلا في حال»، والممتنع عنده «هو الذي يتصور وإن لم يقع؛ كتركيب عضو من حيوان على جسد من حيوان آخر»[5]، ومن ثم فهو لا يقبل من المبالغات إلا ما أمكن صرفه إلى جهة الإمكان؛ كقوله عن أبيات المتنبي: «ومثل ذلك من المبالغات التي يمكن أن

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 96.

[2] – المصدر نفسه، ص 133.

[3] – المصدر نفسه، ص 136.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه، ص 133.

تتصور لها حقيقة وأن تصرف إلى جهة الإمكان، وإن كان مما يستندر وقوع مثله قول المتنبي:

وأنّى اهتدى هذا الرسولاُ بأرضه وما سكنتُ مُذْ سِرْتَ فيها القساطلُ

ومن أي ما كان يَسقى جيادَه ولم تصْفُ من مزْجِ الدماء المنهلُ».

فهذا مستساغ مقبول من حيث يمكن أن تتصور له حقيقة وإن لم تكن واقعة، إذ كانت كثرة الجيوش لا حد لها، ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها وإن كثر أمكنت. فجائز أن يغزو أرض قوم من الجيوش ما يصير حزنها سهلا وخيارها وعثا حتى يصير صخرها رهجا وترابها إهبا، فيثور نقعها بأقل حركة أو نفس فلا تسكن القساطل مدة، فأراد المبالغة في جيش ممدوحه فجعله بالغا إلى هذا المقدار. وكذلك سفك الدماء ليس له حد ينتهي إليه ومتى قدرت الزيادة في مقدار منه أمكنت، فجائز في حق ممدوحه أن يريق من دماء أعدائه ما تكدر منه المياه مدة، فأراد المبالغة فيما أراق هذا الممدوح من دماء الروم فجعله بالغا إلى ذلك المقدار[1]، في حين يعيب قول المتنبي في وصف الأسد:

سبق التقاءَكَه بوثبةِ هاجم لو لم تصادفه لجازكَ مِيلا.

ويصفه بالقبح لعدم إمكان صرف المبالغة فيه إلى جهة من الإمكان؛ «إذ لا يمكن في جرم الأسد وقوته من الزيادة ما أمكن في الجيوش والدماء».[2]

ويفسّر حازم رفضه لوقوع المستحيل في الشعر ودعوته إلى الإقلال من الممتنع والإكثار من الممكن تفسيرا نفسيا يعود إلى طبيعة النفس البشرية في تعاملها مع ما يلقى إليها من كذب في الشعر؛ فيقول: «وإنما ساغ في الشعر وقوع الكذب في الممكنات ولم يسغ في المستحيلات؛ لأن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها، والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضا لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 136.

[2] – المصدر نفسه، ص 135-136.

تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيأة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع».[1]

وقريب من هذا رفضه التوسع في المجاز على نحو يبعده عن الفهم أو يجعله قلقا في التصور؛ فحين يتحدث عن طرائق الشعراء المحدثين في اختراع صيغ لفظية جديدة للتوسع في المجاز، أو الإكثار من صيغ تراثية تتسم بالطرافة في بنائه، كإسنادهم الفعل إلى أم اشتق منه نحو قول المتنبي: أمات الموت؟! أم ذعر الذعر؟! ونحو وصف المصدر بالصفة المشتقة لفاعله، وذلك على جهة الاتساع والتجوز؛ كقولهم شعر شاعر، ووصف المصدر بصفة نقيضه أو بصفة فاعل نقيضه، نحو قول الشاعر: "ألا يا لقومي للرقاد المسهد" يعلق عليها قائلا: «ويجب أن يستعمل من هذه المجازات وأن يذهب من هذه المذاهب في ([2]) بعيدا من الفهم ولا قلقا في التصور، وإن لم يكن من شأن العرب أن تستعمل ذلك، لأن المعنى إذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمل في الكلام المصوغ على قوانين العرب، وإن لم يكن لذلك المعنى نظير في كلامهم، وإنما يجب أن يلتزم في الكلام الجاري على قانون كلام العرب أن تكون مجاري أواخر الكلم وتصاريفها وإسناداتها على حد ما وقعت عليه في كلام العرب بحسب موضع موضع، وأن يوقع كل منها على ما أوقعته العرب وأن يكون متصلا بما وصلته العرب، إن كان مما شأنه أن يوصل بغيره».[3]

ويقدم حازم بنصه السابق القانون الحاكم للتجديد في المعاني الشعرية عامة، وبالمعاني الشعرية التصويرية خاصة، فيجيز للشعراء أن يتوسعوا في طرائق المجاز المعنوية واللفظية، إذا كان المعنى صحيحا سائغا في التصور بعيدا عن الغموض والانغلاق، وجاريا على سنن العرب في صياغاتها اللفظية الرئيسية، وهو ما يفهم من تمثيله لمخالفة قانون كلام العرب بإدخال الباء على البدل بدلا من المبدل منه في تعبير «استبدل كذا بكذا».[4]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 294.

[2] – ذكر المحقق أن هناك بياضا بمقدار كلمتين، وأرجح–من خلال فهم السباق–أنهما "ما لا يكون".

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 370.

[4] – المصدر نفسه، ص 370.

سابعا: وظيفة الصورة الشعرية عند حازم

تتبنى رؤية حازم لأثر الصورة الشعرية بوصفها أبرز صور المحاكاة وأعلاها فنية على رؤيته لأثر المحاكاة، ويذكر حازم –نقلا عن ابن سينا الذي ينقل رأي أرسطو– أن حسن موقع المحاكاة من النفس يرجع إلى أن النفوس الإنسانية قد جبلت على الالتذاذ بالمحاكاة، ولذا تكون شديدة الانفعال لما يقع لها بالتخييل حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل؛ فهي تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير رؤية، كان الشيء المخيل حقيقة أو لا حقيقة له، فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه، لتحرص على طلبه أو تركه والهرب منها حرص المبصر لحقيقة ما كانت المحاكاة له؛ تأثرا منها بالتخييل وانقيادا له[1]. ويقترن الولع الفطري بالمحاكاة لدى البشر بحب فطري للتأليف المتفق أو للألحان، وحين وجدت الوزان مناسبة للألحان مالت النفوس إليها وأوجدتها، ومن هنا تولدت الشعرية[2]، وحازم هنا يتبنى رأي ابن سينا الذي نقله عن أرسطو في أسباب نشأة الشعر وأسباب ميل الناس إليه.[3]

ويفسر حازم سبب الولع الفطري لدى النفس الإنسانية بالمحاكاة عامة، وبالمحاكاة بالأقاويل الشعرية بخاصة؛ بأن النفس تجد من الارتياح للمعاني التي تقدم لها في عبارات مستحسنة مالا تجده لها حين تقوم في فكرها بالسمع أو توحى إليها بالإشارة، أو تقدم لها في عبارة مستقبحة؛ فالنفس تهتز للمعنى إذ ورد في عبارة بديعة وتتحرك لمقتضاه؛ ولذا كانت «الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحركيا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها عقلة»[4]، عكس الأقاويل غير الشعرية التي لا تهتم بهذه الأعراض واللواحق إلا على سبيل الالتزام أو التضمين، ولا تهدف إلى إثارة النفس، وإنما تهدف–فقط– إلى البيان عن ماهية الشيء.

---

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

[2] – المصدر نفسه، ص 117.

[3] – ينظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 171 وما بعدها.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 118.

كذلك فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس لأنها تقيم صورة الشيء المخيل في الخيال كما هي في الخارج أو أفضل مما هي عليه في خارج الذهن إذا أريد التكميل، وذلك بحسن اختيار الألفاظ وتركيبها تركيبا متلائما متشاكلا، حتى تطابق أجزاء العبارات أجزاء المعاني، وتستقصي التعبير عن كل أجزاء الشيء المخيل وتحسن التعبير عن أجزاء الشيء المخيل في الجملة والتفاصيل، فتخيل بهذا البناء اللغوي المحكم صورة المخيل في الذهن.[1]

وهذا يسري على المحاكاة المتصورة من هيأة الألفاظ والأسلوب والمعاني والنظام، لكنه يكون أظهر وأقوى في المحاكاة المستقلة بنفسها: الوصفية منها التي يكتفي فيها بمحاكاة الشيء نفسه، والت يبين حازم أثرها بقوله: «وأما تخييل الشيء نفسه بالقول المحاكي له فكأن نسبته إلى النفس نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سر ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات النوار أو الأدواح الخضر ذوات النوار في صفحات الماء ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة؛ لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقل تكرارا على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور فهي أشد استطرافا»[2]، لكن أثر المحاكاة يبدو أكثر جلاء في المحاكاة التشبيهية التي تتفوق على محاكاة الشيء بصفات نفسه، فـ«محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه، وهي أكثر جدة وطراءة منها؛ فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه»، ومحاكاة الشيء بغيره يشبه «تمثل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظرا، ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي ما يجعل مقالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية كقول حبيب:

دمن طالما التقت أدمع المز ن عليها وأدمع العشاق.

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

[2] – المصدر نفسه، ص 127-128.

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن، وهي غير حقيقية، يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين؛ فإن المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين».[1]

كما يرى حازم أن التشبيه المخترع أفضل من التشبيه المتداول؛ لأنه «أشد تحريكا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين؛ لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها استئناس به قط؛ فيزعجها إلى الانفعال بديها بالميل إلى السيء والانقياد إليه، أو النفرة عنه والاستعصاء عليه».[2]

ويتضح من النصوص السابقة أن للمحاكاة عامة، والصورة الشعرية خاصة-عند حازم-قدرة خاصة على النفاذ إلى النفوس بما لها من قوة تخييل؛ لتزيد إحساس الناس بالمخيلات، وإزالة ما ران على النفوس من إلف رؤية الأشياء في الواقع، فتفجؤها بصورة جديدة لها، تؤثر فيها وتدفعها إلى الانفعال لما تسمعه؛ مما يميلها إلى الشيء الموصوف فتسارع إلى طلبه، أو ينفرها منه فتهرب منه. ويذكر حديث حازم آنفا بحديث عبد القاهر عن أثر التشبيه والاستعارة والتمثيل في كتابه "أسرار البلاغة".

وفي ختام هذا البحث أستطيع القول إن حازما قدم في هذا الكتاب نظرية متكاملة في الفن الشعري لم يسبق إلى منهجها، وإن سبق إلى عدد من أفكارها، وقد كان حقها أن تملأ الدنيا وتشغل الناس، بيد أن غلبة الجانب التنظيري عليها وصعوبة اللغة قد صرفا الانتباه عن أهميتها إلى حد ما، وهو ما يحتاج إلى مراجعة، ولعل هذا العمل البحثي يعد أحد وجوه الاهتمام المؤسسي المطلوب التوسع فيه لإضاءة جوانب هذا العمل البلاغي الثري الفريد.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 128-129.

[2] – المصدر نفسه، ص 96.

النظم عند حازم رؤية جديدة في دراسة المفهوم والمصطلح:

ألف حازم القرطاجني كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء على نمط من النظر والتأصيل، تجاوز فيه من كتب قبله، وأربى على من تقدم في تقرير أصول وتحرير فصول، كنات غفلا في كلام الناس قبله، فأعاد ترتيب الأوضاع، وحرر مهمل الأغراض، ونبه على مكامن أسرار البلاغة وصاغ ذلك كله في كتاب فريد المنزع غريب الصنعة بذ فيه من سبقه وبنؤاه بناء متفردا في لغته وأسلوبه وقضاياه وإشكالاته ومقاصده، فأحيا بذلك مواتا واسترك فواتا.

وقد كتب الناس عن حازم ومنهاجه، وأطالوا النفس في بيان مشروعه وأصوله ومنهجه في بنائه وما يتصل بذلك من مقدمات فضيلة أستاذنا الدكتور محمد الحافظ الروسي في كتابه الماتع: (ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، مشروعه التنظيري مقوماته وقوانينه). فجاء كتابا حافلا، مد فيه رواق النظر على مشروع حازم، ووضع للقارئ معالمه الكبرى وأبان عن مقاصده وحدوده، فكان كتابه مدخلا أساسا بين يدي كتاب حازم لا غنى للناظر عنه.

ولما عزمت على المشاركة في هذه الندوة المنيفة، سألته إذ كان الخبير بالكتاب، العارف بأسراره وقضاياه، واستشرته في ما ينبغي الاهتمام به من مشروع حازم، فلفت نظري إلى مسألة المصطلح وأهميتها في مشروع حازم، لكون النظر فيها من أهم المداخل الضرورية لدراسة الكتاب، وهي عمود مشروعه القائم على ما استثمره من مفاهيم ووظفه من مصطلحات.

وأشار علي بدراسة مصطلح النظم عنده، لما لهذا المصطلح من أهمية في الكتاب، فكان هذا أول ما تداوله النظر من هذا البحث ومنه استفاض النظر في مفهومه وتوظيفه الاصطلاحي.

ثم لما نظرت في الموضوع وجدته موضعا متشعبا دقيقا، لا يتأتى الوفاء بمطالبه وقضاياه في بحث مجمل قائم على الاختصار والاقتصار. فرأيت أن أسلك بالبحث مسلكا

وسطا، أنبه فيه على أصول المطالبة وأمهات القضايا في مسألة النظم عند حازم القرطاجني، فانتهى النظر بذلك على مدخلين يفضي بعضها إلى بعض وينبني عليه.

المدخل الأول: تشكل مفهوم النظم في المنهاج

النظم على شهرته الاصطلاحية واستفاضة أمره يختلف مفهومه باختلاف مواضع وروده في البلاغة العربية، والنظر فيه يحيل الناظر على تاريخ متشعب كثير المسالك.

فقد تدوول النظم مصطلحا بلاغيا عند أهل الأدب والنقد والمتكلمين والفلاسفة، واستعملته كل طائفة في إطار مشروعها ونظرها ومقاصدها. فاختلف معناه عند كل طائفة، واكتسب مفهوما خاصا به في كل سياق معرفي ورد فيه.

فأما أهل الأدب والنقد، فأول من أشار إليه ابن المقفع في الأدب الصغير[1]، ثم توارد الأدباء والنقاد من بعده على استعماله، كالآمدي في الموازنة، وقدامة في نقد الشعر، وابن طباطبا العلوي في عيار الشعر، والعسكري في الصناعتين، وابن رشيق في العمدة وغيرهم.

وهو يرد عندهم على سبيل الإجمال في معنيين:

الأول: النظم الذي يقابل النثر، وهذا المعنى يكون فيه النظم مرادفا للوزن ويكون معناه جنسا من أجناس الكلام.

الثاني: النظم بمعنى تأليف الكلام، وهذا لمعنى فيه النظم مرادفا للتأليف، ويكون معناه ضربا من التأليف بين الكلم الذي ينبغي مراعاته من قبل الأديب ومنشئ القول البليغ.

وأما المتكلمون؛ وهم المعتزلة والأشاعرة فقد درسوا النظم من جهة علم الكلام ومن باب إعجاز القرآن تحديدا، وذلك لما أحوجهم القول في الإعجاز إلى تطلب الوجوه التي بها يكون الإعجاز، فانصرف أمرهم إلى النظم ورأوا فيه مناط الإعجاز. فكثر عندهم القول في النظم وما يتعلق به، وأول من استعمل هذا المفهوم من المتكلمين أبو عمرو الجاحظ؛ عندما ألف كتابه: نظم القرآن، ثم جاء من بعده من متكلمي المعتزلة والأشعرية[2]، فتلقفوا هذا

[1] – ابن المقفع، الأدب الصغير، ص 22.

[2] – ينظر التأليف في نظم القرآن لجماعة من العلماء في الفهرست لابن النديم، ص 58.

المفهوم منه وأداروه على وجوه اتفقت واختلفت. وكثر القول في النظم عند المتكلمين كثرة أدت إلى غموض هذا المفهوم والتباسه، حتى قال عبد القاهر الجرجاني-وبينه وبين الجاحظ نحو مائتي سنة-: «اعلم أنك لن ترى عجبا أعجب من الذي عليه الناس في أمر النظم».[1]

وهؤلاء المتكلمون كانوا على فئتين:

الفئة الأولى: متكلمون نظروا في قضية النظم ولم يكن لهم فضل معرفة بالبلاغة ولا علم بأسرار البيان العربي ولا يرجعون مع ذلك إلى طبع يأنسون به ولا ذوق في الفصاحة والبلاغة، فكان كلام هذه الفئة في النظم كثير التخليط قليل التحصيل، لأنهم احتاجوا أن يقولوا في البلاغة والنظم قولا جاريا على أصول البلاغة والبيان، فأقعدهم عن تحقيق ذلك ما يفتقدونه من الصناعة والطبع، فكان كلامهم لذلك غير محرر.

وهذه الفئة هي التي قصدها حازم عندما قال: «والذي يورطهم في هذا أنهم يحتاجون إلى الكلام في إعجاز القرآن، فيحتاجون إلى معرفة ماهية الفصاحة والبلاغة من غير أن يتقدم لهم علم بذلك، فيفزعون إلى مطالعة ما تيسر لهم من كتب هذه الصناعة. فإذا فرق أحدهم بين التجنيس والترديد ومازالاستعارة من الإرداف، ظن أنه قد حصل على شيء من هذا العلم فأخذ يتكلم في الفصاحة بما هو محض الجهل بها».[2]

الفئة الثانية: متكلمون نظروا في قضية النظم وهم من أهل البلاغة والبيان، وهؤلاء كان لهم نظر دقيق في قضية النظم، لأنهم اتبعوا في دراستها مسلكين؛ مسلك المتكلمين في التأطير والاستشكال، ومسلك البلاغيين في الكشف عنه والاحتجاج له. إلا أنهم لاختلاف مشاربهم في النظر انفصلوا عن مذهبين:

الأول: مذهب المعتزل، وإمامهم أبو عثمان الجاحظ، وهو أول من افتتح القول في النظم وألو من ألف فيه كتابا واحتج له ومد أطناب القول فيه وفي فلكه دار من جاء بعده

[1] – الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 546.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 87.

من متكلمي المعتزلة كأبي زيد والرماني والعسكري والجبائي، والنظم عندهم كان يريد على معنيين.

النظم بمعنى الطريقة، وممن كان يذهب إليه أبو هاشمك، وهو قريب من رأي الباقلاني.

النظم عندهم يعني الضم على طريقة مخصوصة. وهو القول الذي عرض بأصحابه الجرجاني في الدلائل[1]: وثمة قول ثالث: وهو الضم على طريق مخصوصة يراعي فيها أوضاع الكلم بعضها مع مبعض، وأحوالها في الإعراب وموقعها في الكلام. وهو قول القاضي عبد الجبار.

الثاني: مذهب الأشاعرة، وهو مذهب أخذ ينمو شيئا فشيئا على يد كبار النظار من الأشعرية كالخطابي والباقلاني ثم استوى منهجا قائما على يد عبد القاهر الجرجاني.

وكلام الأشاعرة في النظم ليس على باب واحد، فالخطابي يرد النظم عنده بمعنى الروابط والعلاقات بين الكلم، لكن إشارته مجملة.

ومعناه عند الباقلاني طريقة الكلام وأسلوبه، فهو مقابل للشعر، والسجع، والكلام المرسل، وكان القرآن كما يقولون معجزا بنظمه أي بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم، فهو خارج عن العادة، ومعجز بهذه الخصوصية التي ترجع إلى جملة القرآن وتحصل في جميعه.[2]

ثم كان عبد القاهر الجرجاني ووصل إليه ما كان من امر النظم، ورأى ما قيل فيه وقال: «وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه

[1] – قال الجرجاني: "ولو كان قول القائل لك في تفسير الفصاحة" إنها خصوصية في نظم الكلم وضم بعضها إلى بعض على طريقة مخصوصة، أو على وجوه تظهر بها الفائدة، أو ما أشبه ذلك من القول المجمل، كافيا في معرفتها، ومغنها في العلم بها، لكفى مثله في معرفة الصناعات كلها"، دلائل الإعجاز، ص 36.

[2] – ينظر: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري لمحمد أبو موسى، ص 87 وما بعدها.

ما بلغ وبتهم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوام إلا به، وأنه القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال».[1]

ويظهر أن الخلط الكثير الذي وجده الجرجاني في مسألة النظم حداه على أن يربط هذا المصطلح بأصول جامعة، وأن يعيد بناءه من جديد لهذا نجده يقول: «وظهر أن المتعاطي القول في النظم، والزاعم أنه يحاول ببيان المزية فيه، وهو لا يعرض فيما يعيده ويبديه للقوانين والأصول التي قدمنا ذكرها، ولا يسلك إليه المسالك التي نهجناها، في عمياء من أمره وفي غرو من نفسه، وفي خداع من الأماني والأضاليل».[2]

وقد اغتنى مفهوم النظم عند المتكلمين في الدراسات التي عينت بإعجاز القرآن، وتشعب القول فيه، إلى أن بلغ أوجه مع عبد القاهر الجرجاني، الذي أعاد ترتيب المسائل وتحرير الدلائل وتنقيح المباحث فيه. وصار النظم عنده: «توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله».[3]

وأما من تكلم في البلاغة من أهل الفلسفة كالفارابي وابن سينا وابن رشد، فلم يكن النظم عندهم مصطلحا ذا وجاهة كما نجده عند المتكلمين وأهل الأدب لأن نظر المنطقي كما يقول ابن سينا في الشعر؛ من حيث هو كلام مخيل، ولا غرض له في وزنه وعروضه[4]. فمن ثم كان النظم واردا في كلامهم لماما، وليس مصطلحا مكينات ينتبني عليه أغراض ومسائل.[5]

وبناء على ما سلف يمكن التفريق بين ثلاثة سياقات معرفية يرد فيها مصطلح النظم:

الأول: النظم في سياق الدراسة الأدبية. والثاني: النظم في سياق الدراسة الإعجازية، والثالث: النظم في سياق الدراسة الفلسفية.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 80.

[2] – المصدر نفسه، ص 392.

[3] – المصدر نفسه، ص 452.

[4] – الشفاء–المنطق 9، لابن سينا، ص 23.

[5] – مما يذكر هنا؛ أن تلخيص فن الشعر لابن سينا ورد فيه مصطلح النظم ثلاث مرات، ص 26، 33، 34 وهو عند حازم يفوق هذا الورود بأضعاف كثيرة.

وهذا التداول للمصطلح في هذه المشاريع البلاغية، ينبئ عن أهميته ومركزيته في هذه المشاريع، لما يحيل عليه معناه العام من الائتلاف والتركيب والترتيب، وهي أحوال تقع في مجال نظر البلاغة، كما ينبئ عن ضرورة معرفة مدلوله في كل مدرسة. حتى لا يقع الخلط بين مفاهيمه، ولا يحمل مذهب على مذهب.

وينبغي التفريق بين مذهبين في إيراد النظم في هذه المذاهب.

دراسة النظم في سياق الإعجاز.

دراسة النظم في سياق الشعر والخطابة.

وبَيِّنٌ ما سلف؛ أن بين مفهوم النظم عند أهل الأدب والفلسفة وبين مفهومه عند المتكلمين بون شاسع، يتفقان في المصطلح ويختلفان في المفهوم والتوظيف والاعتبار.

وغير خاف أن حازما عندما ألف المنهاج لم يقف على كل ما كتب في النظم، ولا اطلع على جميع مذاهب أهله فيه، لأنه اقتصر على ما وقف عليه من كتب البلاغة، وأكثر أخذه كان عن ثلاثة كتب، اثنان منها رجع إليهما مباشرة وهما كتاب سر الفصاحة والعمدة، والثالث هو نقد الشعر لقدامة رجع إليه بالواسطة.[1]

ويعد كتاب ابن سنان سر الفصاحة الأصل الأول الذي يأخذ عنه حازم في المنهاج[2] يليه كتاب ابن رشيق؛ العمدة في محاسن الشعر وآدابه. وابن سنان متكلم معتزلي بلاغي، وابن رشيق القيرواني أديب أشعري.

وقد ورد مفهوم النظم عند ابن سنان وهو معتزلي النحلة، على المعنى الذي تداوله الأدباء، فورد عنده دالا على الوزن، ودالا على طريقة التأليف. وقد ذكر ابن سنان في مقدمة كتابه أنه لما رأى الناس مختلفين في مائية الفصاحة وحقيقتها وأنها الباب لفهم إعجاز

[1] – ينظر: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني مشروعه التنظيمي مقوماته وقوانينه للدكتور محمد الحافظ الروسي، ص 122.

[2] – نفسه، ص 142.

القرآن أودع كتابه هذا طرفا من شأنها وجملة من بيانها وقربها ذلك على الناظر وأوضحها للمتأمل.[1]

وأما ابن رشيق، فإنه ألف كتابه لما وجد الناس مختلفين في الشعر، متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون، ويقلّون ويكثرون، قد بوبوه أبوابا مهمة، ولقبوه ألقابا مهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه ليكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه إن شاء الله.

وله أصول أخرى اعتمد فيها على شراح أرسطو من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد.

وهذه المصادر لا نجد فيها أثرا للسجال الكبير الذي عرفه مصطلح النظم بين المعتزلة والأشاعرة، وإنما نجد فيها حديثا عن النظم بمعنى الوزن وبمعنى التأليف العام للكلام.

ومن ثم فإن حازما قد أغفل قسما كبيرا ما قيل في النظم، ولم يدرجه في نظره، بل أغفل في كتابه الحديث عن إعجاز القرآن ومن ثم السياق الذي ظهر فيه مصطلح النظم عند المتكلمين وهو إعجاز القرآن، ولم يكن سياق الإعجاز حاضرا في المنهاج، بل كان غائبا عن المشروع التنظيري لحازم.

ومصادر حازم كابن سنان وابن رشيق وما كتبه الفارابي وابن سينا وابن رشد، كان حديثهم عن النظم في سياق حديثهم عن البلاغة وعن الشعر.

وقد كان غرض حازم إتمام ما وعد بن ابن سنان في خاتمة كتابه فن الشعر، حيث قال: «هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل، وأما ها هنا فلنقتصر على هذا المبلغ». قال حازم: «وفي كلامه إشارة إلى تفخيم علم الشعر وما أبدت فيه العرب من

[1] – ينظر: مقدمة ابن سنان لكتاب سر الفصاحة.

العجائب، وإلى كثرة تفاصيل الكلام في ألفاظه ومعانيه ونظمه وأساليبه واتساع مجال القول في ذلك. وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا».[1]

وقد أسهمت هذه المراجع في تشكيل مفهوم النظم عند حازم، حيث اعتمد على ما قرره الأدباء والنقاد في شأن النظم، واعتمده مفهوما دالا على معنى الوزن تارة وعلى معنى التأليف تارة أخرى. لكنه أضاف إليه ما أغانه مفهوما وتوظيفا.

فمن حيث المفهوم؛ حضر النظم في المنهاج حضورا مركزيا مؤسسا، وأفرد له أحد أقسام الكتاب، لينظر في خصائصه وأغراضه، وأضاف إلى معناه عناصر جديدة، تكمن في تحديد مجموعة من الهيآت التي ينبغي تحصيلها في النظم، وهو ما أغناه ووسع مدلوله. وربطه بغيره من المفاهيم الأخرى فقوي بذلك المفهوم ونسج علاقات مع مفاهيم أخرى لها موقعها من مشروع حازم.

ومن حيث التوظيف؛ وظف حازم مصطلح النظم في المنهاج رغم قلة احتفال ابن سينا ومن على بابته به، واستثمره مفهوما ذا وظيفة كبرى في مشروعه، وأسند إليه القسم الثالث من أقسام الكتاب، وجعله هذا المفهوم مشرفا على مفاهيم جزئية تندرج تحته، مثل الوزن والفصول.

وهذا الحضور القوي للنظم على مستوى المفهوم والتوظيف أسس لمركزيته في مشروع حازم.

المدخل الثاني: مصطلح النظم في المنهاج

المصطلح البلاغي في المنهاج يأتي على ضروب، ضرب وضع حازم لفظه ومعناه معا، وضرب كان لفظه معروفا فأكسبه حازم معنى جيدا وضرب جديد لفظه معهود معناه

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 70.

وضرب اقترحه حازم ولم يقرره، وضرب له أصول يونانية وضرب قائم على التوهم والخطأ في الفهم.[1]

ومصطلح النظم في المنهاج يندرج ضمن القسم الثاني وهو الضرب الذي كان لفظه معروفا فأكسبه حازم معنى جديدا.

وقد أراد حازم في كتابه مصطلح النظم على مشتقات عدة، فكان منهم اسم الفاعل (الناظم والمنتظم والمنتظمة) والفعل (نظم)[2] واسم المفعول (المنظوم) والمصدر (النظم)[3] و(الانتظام)[4] و(النظام)[5] والاسم المنسوب (النظمية).[6]

كما أن مصطلح النظم في المنهاج ورد مقترنا بمفاهيم أخرى تنتظم معه في نسق تصوري واضح. ويمكن عند النظر في مقابلاته: تصنيف النظم إلى قسمين:

النظم في مقابل النثر.

النظم في مقابل المعاني والأسلوب واللفظ.

---

[1] – الروسي، ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 263.

[2] – كما في قوله: "**وكان المنتظم** الخيالات **كالناظم** الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظه المواضع عنده. فإذا أراد أي حجر شاء على أي مقدار شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه **ونظمه**. وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فإنه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه". ص43.

[3] – كقوله: "والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى الكلام جرى في **نظم** أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم به أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور **منظوما** أو المنظوم منثورا خاصا". ص 39.

[4] – كقوله: "وبعد استقصاء وجوه الباحث في هذه المواطن الأربعة وكمال **انتظام** القصيدة المرواة، قد يعرضها النظام على نفسه، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغيرات وحذف"، ص 215.

[5] – كقوله: "وربما منع من ذلك في بعض المواضيع كون الحكمة أشرف من القصص وأجزل موقعا، فلا يفتقر إلى إعانتها بمحاكاة إذا كانت بالغة. فالحكم على هذا إذا استقصيت أركانها وأعرب عنها بلفظ جزل محكم العبارة أنيق **النظام** خفيف على اللسان مخيل لما دل به عليه محاكاة كانت أمثلة لما قبلها أو لم تكن"، ص 98.

[6] – كقوله: "والقوى الصانعة هي القوى التي تتولى العمل في بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات **النظمية** والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة"، ص 43.

فأما القسمة الثنائية فدرج فيها على ما استعمله الأدباء والنقاد المتقدمون، ووظف فيها النظم بوصفه مصطلحا يفرق به بين أنماط الكلام وأجناسه. وهو بهذا المعنى والتقابل قليل الورود في المنهاج إذا ما قورن باستعماله الآخر.

وأما القسمة الرباعية فهي التي أبدع فيها حازم، وعليه أدار كتابه، والنظم في هذه المقابلة، لا يعني به مطلق الوزن وهو أخص من المعنى الأول، ويعني به الهيأة الحاصلة عن التأليفات اللفظية. وهو يقع في هذا التقسيم مقابلا للأسلوب، ونسبته للألفاظ كنسبة الأسلوب للمعاني.

وهو في هذا التقسيم صناعة لها قوانينها وأصولها وأحوالها.

وتتحدد علاقة النظم بأسرته المفهومية، في جهتين:

الجهة الأولى: ونلمسها بجهة التقسيم. حيث يرد النظم فيها مصطلحا يراد به فصل أنواع الكلام وتقسيمها إلى أنماط متقابلة، فيكون النظم قسما برأسه ويقابله النثر قسما برأسه.

الجهة الثانية: ولنسمها بجهة التوسيم، وهي من الوسم، حيث يرد فيها مصطلح النظم ضمن مصطلحات ثلاثة أخرى، ترتبط فيما بينها مشكلة سمة الكلام البليغ.

ثم إن مصطلح النظم في المنهاج يمتد من خلال ما يضيفه إليه حازم من ضمائم تحيط به وتؤطر معناه وهذه الضمائم على قسمين: ضمائم سابقة: ضمائم لاحقة.

أما الضمائم السابقة: فقد استعمل النظم مضافا إلى مجموعة من المصطلحات الأخرى التي أكسبته معنى حسب السياق الذي ورد فيه.

فقد أضيف النظم إلى القوانين[1] والمقاصد والمذاهب والأنحاء[2] وإلى التخاييل[1] وإلى الجودة[2] وإلى الجهة[3] وإلى المزاولة[4] وإلى الأسرار[5] وإلى الدعوى[6] وإلى الصناعة[7] والأنماط[8]

---

[1] – كما في قوله: "وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه **قوانين النظم**" المنهاج، ص 27.

[2] – كقوله: "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان= =النفوذ في **مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه** إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء"، ص 199.

والشتيتة[9] والأهل[10] والمجاري[11] والحسن[12] والأحوال[1] وإلى المباني[2] والإبداع.[3]

---

[1] – كقوله: والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب **وتخاييل الأوزان والنظم**"، ص 89.

[2] – ينظر مثلا قوله: "فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، ولا في **جودة النظم** من لم يحمله مصابرة الخواطر في إعماله الروية الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة"، ص 42.

[3] – كما في قوله: "والتخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن **جهة النظم** والوزن"، ص 89.

[4] – كقوله: تنوير: فأما كيفيات مناقل الفكر في التخييلات التي يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات، وفي التخيلات التي يقصد بها أن تكون أعوانا على إيقاع ذلك فيحصل باقتفاء الخواطر مناقلها في جميع ذلك، بوضع ما يجب في حيز حيز من تلك المناقل على ما يجب من الأجزاء التي منها التئام هذه الصناعة لفظا ومعنى كمال هذه الصناعة على الوجه الذي تكون به مهيأة لحصول الغاية المقصودة بها فهي أن للمخيلين في التخييلات التي يحتاجون عليها في صناعتهم أحوالا ثمانية. لكل واحدة منها في زمان **مزاولة النظم** مرتبة لا تتعداها"، ص 109.

[5] – كقول: "وإنما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه **أسرار النظم**"، ص 111.

[6] – كقوله: "ولكثرة القائلين المغالطين في **دعوى النظم** وقلة العارفين بصحة دعواهم كقوله: ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلاهم لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى الاسترفاد بما يحدثه وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر. فجعلوا قيمتها متساوية"، ص 125.

[7] – كقوله: "وهذا الفن من **صناعة النظم** شريف جدا. وينبغي أن يكون اللفظ والتركيب فيه سهلا جزلا، وأن تورد القافية فيه متمكنة"، ص 301.

[8] – كقوله: "**أنماط النظم** فمنها أعاريض فخضمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط وفئة وكثير من مقصرات ما سواه من الأعاريض"، ص 205.

[9] – كقوله: "ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب **شتيتة النظم**متخاذلا بعضها عن بعض"، ص224.

[10] – كقوله: "قد صح بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وانتظامها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة أن الوزان المستعملة الآن عند **أهل النظم**–ما ثبت استعمال العرب له وما شك في ثباته، وما لم يثبت أصلا بل وضعه المحدثون قياسا على ما وضعته العرب–متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيات وسباعيات وتساعيات3، ص 226.

[11] – كقوله: "تنوير: وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار **مجاري النظم** من جهة ما يزاحف أو يعل من أسبابه وأوتاده، أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح في ما يجب أن يؤثر من ذلك أن توجد الوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق، ويوجد مع ذلك كثيرا مطردا في أشعار فصحاء العرب"، ص 264.

[12] – كقوله: "فأما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي فإنه يأتي له **حسن النظم** لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدمها–التي هي واجبة في النظم– متأتية له في أكثر الأمر"، ص 278.

وهذه الضمائم السابقة وردت في سياق حديث حازم عن النظم بالمعنى الثاني الذي يقابل الأسلوب. وهي ضمائم تغني المفهوم وتعطيه مدى أرحب، ويمكن تصنيفها إلى مجموعتين:

الأولى: ضمائم غرضها تأطير النظم بأصول جامعة تسهم في تأطيره والإشراف على مسالكه، ويدخل في هذا قوله: قوانين النظم وأحواله وأغراضه ومقاصده...الخ

الثانية: ضمائم غرضها بين الأوصاف التي يتصف بها في النظم، كقوله: جودة النظم وحسن النظم...الخ

وهذه الضمائم تسير نحو وجهة واحدة، وهي تأصيل النظم بوصفه مفهوما يرتبط بأصول تسنده، وصفات تعضده.

وأما الضمائم اللاحقة، فقد أضيف إلى النظم اللفظ[4] والعبارة[5] والكلام[6] والشعر[7] والشيء[8] والقصيدة[1] والفصل[2] واللغات[3] والشاعر[4] والأقوى.[5]

---

[1] – كقوله: "المنهج الثاني في الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها وما تعتبر به **أحوال النظم** في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها"، ص 226.

[2] – كقوله: معلم دال على طرق العلم بقواعد الصناعة النظمية التي عليها تقوم **مباني النظم**"، ص 199.

[3] – كقول: "فأما الروية فإن المباحث فيها كثيرة والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني **وإيداع النظم** والتأنق في إحكام الأسلوب"، ص 214.

[4] – كقوله: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي **نظم أي لفظ** اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه 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. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره"، ص 28.

[5] – كقوله: "وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه لن النسا في وجدانها ثابتة مترسخة في خواطرهم سواء ولا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللفظ. فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادته **نظم العبارة** عنه، وإن قصر فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط"، ص 193.

[6] – كقوله: معرف دال على طرق المعرفة بكيفيات مآخذ الشعراء في **نظم الكلام** وإنشاء مبانيه، ص 202.

[7] – كقوله: "يجب للشاعر إذا أراد **نظم شعر**، وكان الزمان له منفسحا والحال مساعدة"، ص 202.

[8] – كقوله: "وأفضلها الأول وأدناها الآخر، فعلى أحد هذه الأربعة الأنحاء يتخيل المرتجل ما يريد أن يقوله في وصف الشيء ثم يأخذ في **نظم ذلك الشيء** على النحو الذي تقدم ذكره وعلى ما نقوله بعد إن شاء الله"، ص 213.

وهذه الضمائم اللاحقة، يمكن رجعها إلى أمرين، إلى صاحب النظم، وإلى ما يقع النظم عليه، فأما أصحاب النظم فهو الناظم الشاعر، وأما ما يقع عليه النظم فهو ما يدخل في باب الكلام من العبارة واللفظ والقصائد وغيرها.

وهو بهذا يجعل النظم علاقة رابطة بين الشاعر وبين ما ينتجه من خطاب شعري بلاغي.

ويلاحظ أنه في الضمائم السابقة للنظم، أضيف فيها النظم إلى ما يؤطره من قضايا وأصول ومبادئ في الضمام اللاحقة أضيف إلى الناظم وما يقع عليه النظم بوصفه منظوما.

وبهذا نخرج بمفهوم للنظم يمتد إلى ثلاثة علاقات جزئية، تحكمها علاقة جامعة.

علاقة النظم بالناظم.

وعلاقة النظم بالمنظوم.

وعلاقة النظام والمنظوم بالنظم بما هو علاقة عامة مؤطرة، ترتبط بأصول ينبغي مراعاتها. وهذه المباحث المتعلقة بالنظم تمثل جهات نظر البلاغة في النظم.

تعريف النظم عند حازم:

بعد هذين المدخلين نصل إلى مفهوم النظم عند حازم، ويجد الناظر في الكتاب مواضع وردت فيها تعريفات تقريبية تسهم في بيان مفهوم النظم عند حازم، والمختار منها:

---

[1] – كقوله: "فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك. وكذلك بحسن **نظم القصيدة** من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب"، ص 287.

[2] – كقوله: والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب، وينبغي أن يون نمط نظم الفصل مناسبا للغرض. فتعتمد فيه الجزالة في الفخر مثلا والعذوبة في النسيب"، ص 2888.

[3] – كقوله: ونجد واحدا يحسن في النظم المسوغ من الألفاظ الحوشية والغريبة وآخر لا يحسن إلا في **نظم اللغات** المستعلمة"، ص 275.

[4] – كقوله: "والمرتبة الثانية: من له أدنى تخيل في المعاني وبعض دربة في إيراد عباراتها متزنة، وإن لم يكن له في القوى الباقية إلا ما يعتد به، **فنظم هذا** منحط عن نظم من استكمل ما نقصه ومرتفع عن كلام من لا تخيل له في المعاني ولا دربة بالتأليف"، ص 202.

[5] – كقوله: "فربما **نظم الأقوى** الثلاثين بيتا فما فوقها خلال ما ينظم الأضعف عشرة الأبيات فما دونها. بل قد يربي عليه إرباء أكثر من هذا"، ص 212.

الأول: النظم «صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب».[1] وإن شئت قلت: «النظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية».[2]

ويقصد بالهيأة ما «يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة».[3]

وهذا النظم بهذا المعنى يدخل فيه التخييل كما ذكر حازم، وذلك أن «النظام اللطيف المأخذ، الرقيق الحواشي، المستعمل فيه الألفاظ العرفية عن طريق الغزل، تخيل رقة نفس القائل».[4]

وبذلك يكون للنظم عند حازم أثرا في التخييل حيث يسهم النظم بوصفه هيأة حاصلة عن مجموعة من العناصر المؤلفة في إثارة أطياف من التخييلات في نفس السامع.

وقد خصص القسم الثالث من كتابه للنظر في النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها من قوانين البلاغة.[5]

وجعل هذا القسم قائما على مناهج أربعة:

المنهج الأول في الإبانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التي هي مداخل إليها، وما تعتبر به أحوال الصنعة في جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها.[6]

المنهج الثاني في الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض، والإشارة إلى طرف من أحوال

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363.

[2] – نفسه، ص 364.

[3] – نفسه، ص 364.

[4] – نفسه، ص 364.

[5] – نفسه، ص 199.

[6] – نفسه، ص 199.

القوافي وكيفية بناء الكلام عليها وما تعتبره به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها.[1]

المنهج الثالث في الإبانة عما يجب في تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيآتها، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرة لها.[2]

المنهج الرابع في الإبانة عن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافر لها.[3]

وهذا التقسيم عنوانه الجامع هو النظم، وهو إطار عام تندرج تحته الأوزان والفصول ومباني القصائد، ويشملها جميعا مفهوم النظم بوصفه هيأة حاصلة من اجتماع عناصر متعددة منها الأوزان والفصول وما يتعلق بإحكام مباني القصائد.

وبذلك يكون حازم قد أصل لمفهوم النظم داخل مشروعه، ضمن نسق منهجي مضبوط، تحكمه ضوابط منهجية وتقسيمات إجرائية، حاول بها أن يؤصل بلاغة النظم على نمط لم يسبق إليه.

وبيِّن أن مفهومه مخالف لمفهوم عبد القاهر عن النظم، لاختلاف دواعي الدراسة وأسبابها ومقاصدها، وبيِّن أيضا أن ما ثقاله حازم عن النظم يعد مسارا مختلفا عن مسار عبد القاهر الجرجاني.

ويمكن القول، بأن أوفى حديث عن النظم في المسار البلاغي الفلسفي نجده عند حازم، وصنيعه فيه كصنيع الجرجاني في مسار الدرس البلاغي الكلامي. فكلاهما قعد الأصول وحرر الفصول ورتب الأوضاع وأوضح ما أشكال من أمر النظم.

إن مفهوم النظم عند حازم، بوصف كتابه في البلاغة على مذهب الفلاسفة، يكتسي أهمية كبيرة، ولئن كان حازم على منزع الفلاسفة في النظر إلى البلاغة، إلا أنه لم يخرج

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 226.

[2] – نفسه، ص 287.

[3] – نفسه، ص 303.

إخراج أبي علي بن سينا ولا من كان على بابته، والسبب في ذلك وفور مادته في الأدب وكثرة محفوظه فيه، فقد وصفه تلميذه ابن رشيد بأنه: حبر البلغاء وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة واختراعات رائقة، لا نعلم أحدا ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم من منقول ومبتدع. وأما البلاغة فهو بحرها العذب والمتفرد بحمل رايتها أميرا في الشرق والغرب.

نظرية الشعر عن حازم القرطاجني -قراءة في مفهوم الأسلوب ومعنى التناسب الشعري-:

عرف القرن السابع ومطلع القرن الذي يليه مدرسة بلاغية عربية تستحق أن يتناولها المهتمون بالدراسة النقدية والبلاغية المقارنة وأن يعتنوا بها، وهي مدرسة يبدو واضحا-من خلال الآثار التي وصلتنا-أن أعلامها كانوا جميعا أحسن اطلاعا وأعمق فهما للمنطق الأرسطي ومضمون كتابيه "الشعر" و"الخطابة من النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه بعد أن نقلت كتب أرسطو في القرن الثالث الهجري إلى اللغة العربية...وبفضل عربية أعلام هذه المدرسة العميقة والمتفتحة على الثقافة الهيلينية، وبالضبط التفكير الأرسطي استطاعوا أن يخدموا ويفيدوا الدرس البلاغي العربي، وأشهر أعلام هذه المدرسة: حازم القرطاجني ابن البناء المراكشي العددي وأبو القاسم السجلماسي.

يعد حازم القرطاجني المتوفى 674هـ أسبقهم زمنا[1] فقد كان "كان أوحد زمانه في النظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان. روى عن جماعة يقاربون الألف وروى عن أبو حيان وابن رشد وذكره في رحلته فقال: «حبر البلغاء وبحر الأدباء ذو اختيارات فائقة

[1] – ولد أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن القرطاجني عام 608هـ بمدينة قرطاجنة...عاش في طفولته عيشا رغدا، حيث كان أبوه متوليا خطة القضاء في قرطاجنة حتى وفاته سنة 637هـ، بدأ حازم ككل الأطفال في عصره، بحفظ القرآن، وتخرج في قراءته على شيوخ أجلاء، ولما يفع حازم أقبل على دراسة العلوم الشرعية واللغوية ، واكتملت عناصر ثقافته فكان فقيها مالكي المذهب كوالده، نحويا بصريا كعامة علماء الأندلس، حافظا للحديث، راوية للأخبار والأدب، شاعرا...ولعل شيخه الشلوبين لاحظ فيه استعدادا للأخذ بالعلوم العقلية، فوجهه إلى مطالعة كتب الفلسفة الهيلينية في المنطق والخطابة والشعر، هاجر إلى مراكش ومنها إلى تونس...وبقي حازم يعيش في ظل الحفصيين إلى أن توفي سنة 684هـ.

واختراقات رائقة لا نعلم أحد ممن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم من منقول ومبتدع، وأما البلاغة فهو بحرها العذب والمتفرد بحمل راياتها أميرا في الشرق والغرب، وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها فهو حماد روايتها. يجمع إلى ذلك جودة التصنيف وبراعة الخط ويضرب بسهم في العقليات والدراية اغلب عليه من الرواية».[1]

استقى من كل المرجعيات الثقافية ذات البعد الإسلامي النقلي والبعد العقلي المنطقي الفلسفي التي أثرت فيه مساره العلمي وأثمرت كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"[2] الذي مثل مشروعا بلاغيا متكاملا وأسس لنظرية "علم الشعر المطلق" بعد قراءة إنتاجية للتراث الأرسطي من متون شروح الفلاسفة المسلمين.

حين طرحت قضية التأصيل النظري للشعر بحدة في القرن الرابع الهجري اكتسبت كلمة "صناعة" معناها الاصطلاحي في ميدان فن الشعر بعدما أصبح الشعر صناعة كبافي الصناعات...وخلفت هذه القضية إنتاجا غزيرا وصلنا منه كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي وكتاب "نقد الشعر لقدامة بن جعفر، والملفت للانتباه أن محاولات التأصيل النظري للشعر ظلت مقترنة-في الأغلب- بنقاد على صلة بالثقافة الفلسفية، فبقدر اقتراب الناقد من حقل الفلسفة كانت كتاباته تزداد توهجا وعمقا وأصالة...

يقع "علم الشعر" عند حازم القرطاجني في إطار دائرة أوسع هي "صناعة البلاغة" أو "علم البلاغة" الذي يحتوي "صناعتي الشعر والخطابة"[3]، وموضوع علم البلاغة أو صناعتها هو الأدب وخاصة الشعر والخطابة، ويؤمن حازم القرطاجني أن الطبع أمر لازم للشعر، ولكن الشعر ليس مجرد طبع فحسب، وإنما هو معرفة بمجموعة من القوانين الأساسية تشكل

---

[1] – المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، ج3، 1942، ص 172.

[2] – واحد من أهم كتب التراث العربي عامة، وكتب التراث الأندلسي خاصة، تفرد فيه حازم القرطاجني بتناوله لقضايا كتابه بأسلوب حكمي فلسفي دقيق؛ ويستعمل كثيرا من المصطلحات الفلسفية، وخاصة مصطلحات المناطقة، قد له وقام بتحقيقه محمد الحبيب ابن الخوجة.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19.

ما يسمى "العلم بالشعر"، وكأن للعلم بالشعر جانبين متداخلين: جانب فطري مرتبط بالتلقائية التي يتميز بها الشاعر والتي تمكنه من غدراك ما لا يدركه الآخرون، وجانب آخر مرتبط بالتعلم واتباع الأصول والقواعد المتعارف عليها، وبدون الجمع بينهما يغدو العلم بالشعر مستحيلا...وهذا ما دفع حازم القرطاجني إلى أن تأكيد جانب القيمة في الشعر لن يتأتى إلا بوضع "منهاج" يهدي علمية التذوق والتخييل والتفسير وبالتالي التقييم على مستوى المتلقي، ووضع "سراج" يضيء عملية التعلم على مستوى الإبداع فيكشف عن مغزى الشعر. فكانت خطوته الأولى أن وضع حدا للشعر قائلا: «الشعر كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب زيادة التقفية إلى ذلك»[1]...ونتابع نظرية الشعر الحازمية من خلال قراءة نقدية لمبحثي: الأسلوب والتناسب الشعري.

مفهوم الأسلوب عند حازم القرطاجني:

تداول النقد العربي القديم مصطلح الأسلوب، فكانت أقدم إشارة تؤكد لنا قدم لفظة "أسلوب" في التراث هي ما جاء به الجاحظ في الجزء الأول من كتابه "البيان والتبيين" متحدثا عن خصائص الأسلوب حين أورد جواب بهلة الهندي عن سؤال: ما البلاغة عند الهند؟[2]...كما وردت عند أرسطو بمعنى التعبير قائلا: «حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهينا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم. فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة».[3]

ثم ترددت لفظة "أسلوب" في المعاجم العربية، فعرفت في لسان العرب لغة على أنها: «السطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال

---

[1] – المصدر نفسه، ص 89.

[2] – أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 92-93.

[3] – أرسطو، الخطابة، حققه وعليه عبد الرحمن بدوي، الكتاب الثالث 11404 س1-9، دار القلم، بيروت، ينظر كذلك: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة-دار العودة، بيروت، 1970، ص 115.

أتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه».[1]

وفي المعجم الوسيط: «الأسلوب: الطريق، ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا، طريقته ومذهبه والأسلوب طريقة الكاتب في كتاباته، والأسلوب الفن، يقال أخذنا في أساليب من القول: فنون متنوعة. والأسلوب الصف من النخيل، ونحوه والجمع أساليب».[2]

ويعرف ابن خلدون الأسلوب اصطلاحا في المقدمة بقوله: «عبارة عن المنوال الذي تنسجم فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه».[3]

وتوسعت لفظ أسلوب عند البلاغيين والنقاد، فارتبطت بعدة مسارات تنوعت بين:

أ- الطريقة في تأدية المعنى ومساواة الغرض بالموضوع كما هو الحال عند ابن قتيبة الدينوري (276هـ) إذ قال: «والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ للمزيد»[4]. بل من الباحثين من اعتبره أول ناقد عربي تحدث عن الأسلوب في كتابه تأويل مشكل القرآن قائلا: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات».[5]

ب- مقاربة مفهوم النظم كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يرى أن النظم كلمة ترادف كلمات التأليف والترتيب والتنسيق والرصف... وكلمة أسلوب يعتبرها طريقة من طرائق النظم فقط، فيعرف الأسلوب قائلا: «الضرب من النظم والطريقة

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (أسلوب).

[2] – عبد الحليم منتصر، إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة س-ل-ب، ج1، ط2، دار المعارف، مصر، ص 441.

[3] – ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 570-571.

[4] – ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، ص 80-81.

[5] – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ص 12.

فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره»[1] هكذا نلحظ أن علاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل. والنظم عند الجرجاني يتحقق عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذه الإدراك حسب الاختيار والتأليف، فمثل بذلك تصوره الدقيق وآراءه حضورا قويا في المنحى الأسلوب العربي.

إلى جانبهما السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" الذي أضاف مبحثا عن الفصاحة والبلاغة وآخر عن المحسنات اللفظية والمعنوية فأصبحت البلاغة لديه علما لدراسة الأساليب وكشف خصائصها.

أما حازم القرطاجني (684هـ) فقد تأثر بالنظرية الجرجانية في دراسة الأسلوب حين ربط الأسلوب بالصياغة والعلاقات النحوية، وتردد هذا المفهوم في ثنايا مصنفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أكثر من سعبين مرة، فخصص له بابا سماه "الأسلوب" فحدده وبين هيئته وعلاقته بالطريقة والمذهب، بل وضع فصلا تحت عنونا "المنهج الثالث في الإبانة عن الأساليب الشعرية"، ساعيا منه أن يكسبه دلالة المصطلح، ويعرفه في الأخير قائلا: «الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب. فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية، ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال عن جهة إلى جهة والصيرورة من مقصد إلى مقصد»[2]. هكذا فالأسلوب هو تلك الصورة الحاصلة في النفس، ونوع النظم الداخلي للمعاني داخل الغرض الشعري الواحد، وداخل

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقي محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1992، ص 469.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363-364.

القصيدة بأكملها. وظيفته ترتيب المعاني وتأليفها في النفس، وهذا جزء من وظيفة الشاعر المطالب بوضعها في مكانها المناسب داخل القصيدة مراعيا حسن الاطراد والتناسب.

كان حازم القرطاجني واعيا بأهمية الأسلوب وأثره في المتلقي والبلاغة وطبيعة الجنس الأدبي، وبالناحية المعنوية للتأليفات، بحيث الأساليب تختلف باختلاف الأغراض وأحوال المخاطبين لأن «أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر»[1]، وقد ميز حازم القرطاجني بين النظم والأسلوب حين خص كلمة "نظم" بدلالة محدودة في ختام كاتبه قائلا: «تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني، صورة وهيئة، تسمى الأسلوب، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»[2]. فإذا كان النظم ينصب على التأليفات اللفظية فإن الأسلوب يهتم بالبناء اللغوي في التأليفات المعنوية: «الأسلوب هيئة تحصل في التأليفات المعنوية...والنظم هيئة تحصل في التأليفات اللفظية...الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ»[3]، فيحصل الأسلوب ويفضح عن اختصاصه بالمعاني وليس بنظم الألفاظ، ويعني أن هذا الأسلوب ليس سوى ضرب من النظم، ولكنه نظم مخصوص بالمعاني التي ينهض نظم الألفاظ بإبرازها والتعبير عنها.

جاء بحث حازم القرطاجنبي للأسلوب معمقا في ثنايا كلامه عن الشعر حيث ذهب إلى أن لكل غرض شعري «جملة كبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات، كجهة وصف المحبوبة، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطلول...والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني...مما يؤلف الغرض الشعري»[4]، وهو هنا يتحدث عن أسلوب الشعر لدى الشعراء العرب، فإذا اتخذ الشاعر الغزل كنموذج للغرض الشعري فعليه

[1] – المصدر نفسه، ص 314.

[2] – المصدر نفسه، ص 363.

[3] – المصدر نفسه، ص 364.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 363.

التطرق إلى عدة موضوعات صغيرة، كوصف الأطلال والخيام، ومن هنا فإن دراسة النماذج الشعرية الغزلية أو روايتها، تجعل في نفس الشاعر المتابع تصورا لأسلوب الغزل، ويجب عليه أن يقتفيه إذا ما أراد كتابة نص شعري غزلي...

أسست نظرية الشعر الحازمية على عدة عناصر من بينها التخييل من جهة الشاعر، مع حضور الأسلوب في اختيار الجهات والضامين، واختيار الألفاظ والعبارات والأوزان المناسبة لها، واختيار التنويعات الجمالية التي تحول النص الشعري من كلام عادي إلى نظم فني إبداعي يشد الانتباه ويحرك المشاعر ويستفز المتلقي قبولا ورفضا. وهذا يؤكد أن للأسلوب الحازمي معاني مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، يتكون في العقل قبل أن يجري على اللسان ويخطه القلم.

ويؤكد حازم القرطاجني تنوع الأساليب بحسب مسالك الشعراء واختلاف طبائع المتلقين قائلا: «أن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر. وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين ما لان وما خشن من ذلك»[1]. إن قراءة متأنية لهذا النص توضح أن الأسلوب ثلاثة أقسام هي: الخشن والرقيق والوسط بين هاتين الصفتين، وبالاعتماد على هذا التقسيم يأتي الكلام بحسب البساطة والتركيب عشرة أنحاء هي:

1- الأسلوب الرقيق.
2- الأسلوب الخشن.
3- الأسلوب الوسط بينهما.
4- الأسلوب الرقيق يشوبه بعض الوسط.
5- الأسلوب الوسط تشوبه بعض الرقة.
6- الأسلوب الراجع إلى الخشونة.
7- الأسلوب الخشن مع ما يشوبه من الوسط.

[1] – المصدر نفسه، ص 354.

8- الأسلوب الرقيق مع ما يشوبه من الخشونة.

9- الأسلوب الخشن مع ما يشوبه من الرقة.

10- الأسلوب الوسط مع ما يشوبه من الرقة والخشونة.[1]

ليخلص أن هذه الأقسام تتعلق بالمتلقي والآثار السلوكية النفسية والوجدانية التي تتراوح بين ضعف النفس وميلها للأسلوب الرقيق، وخشونة النفس وميلها للأسلوب الخشن، ونفوس تستجيب للحالتين معا، ليؤكد على ضرورة مراعاة الحالات النفسية للمتلقي لصناعة الأسلوب قائلا: «فأما ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الساجية بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس، وذكر ادعى الأحوال الفاجعة إلى الاشتقاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك».[2]

إن تركيز حازم القرطاجني على المتلقي رسالة ضمنية للشاعر لتحسين أسلوبه وحثه على الاعتماد على: «الأحوال المستطابة في الشعر مثل ذكر العناق واللثم في الملموسات، والماء والخضرة في المبصرات، ونسيم الطيب والروض ونحو ذلك من المشمومات، وذكر الخمر ونحوهما من المطعومات، وذكر الغناء والزمر والعزف ونحو ذلك من المسموعات، وهذه تدخل في الأحوال السارة».[3]

نستشف من هذا النص معايير جودة الأسلوب فهي مقترنة باللذة الحاصلة عند المتلقي بما تحمله من فنية وجمالية تكشف عن سر تمييز الأساليب، وفي ذلك يقول: «ولما كان الأسلوب في المعاني بإزاء النظم في الألفاظ وجب أن يلاحظ فيه من حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى جهة»[4]. النص يرشح بثلاثة أبعاد هي: الاطراد، التناسب، التلطف في الانتقال.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 354-355.

[2] – المصدر نفسه، ص 357.

[3] – المصدر نفسه، ص 357.

[4] – المصدر نفسه، ص 364.

1- بالنسبة للاطراد: «التسلسل في الكلام المتعلق بعضه ببعض، ولا يقال إلا في ما يحسن في ذلك»[1] يربطه حازم القرطاجني بحسن المأخذ في المنازع قائلا: «حسن المآخذ، في المنازع التي ينزع بالمعاني والأساليب نحوها، يكون بطلف المذهب في الاستمرار على الأساليب والاطراد في المعاني والإثلاج إلى الكلام من مدخل لطيف. فيوجد للكلام بذلك طلاوة وحسن موقع من النفس».[2]

ليبقى الاطراد تسلسل معاني الشعر وتنويعها وإيرادها في قوالب فنية جمالية تشد انتباه المتلقي وتحدث التأثير فيه إذ «الحذاق من الشعراء-المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب- لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء. ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مآخذا واحدا ساذجا ولم يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهيا في الكثرة إذا أخذ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج بها في معاريض مختلفة».[3]

2- بالنسبة للتناسب كقانون منظم للعملية الشعرية بداء من الحرف واللفظة والأوزان والأغراض لإظهار الجانب الجمالي وتحريك النفوس بعد جذبها نحو القول الشعري وفي ذلك يقول حازم القرطاجني: «اعلم أ، النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصورة المختارة...كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر، فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام».[4]

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص364.

[2] - المصدر نفسه، ص 371.

[3] - المصدر نفسه، ص 235، 296.

[4] - المصدر نفسه، ص 44-45.

3- بالنسبة للتلطف في الانتقال يقوم حازم القرطاجني: «يجب على من أراد حسن التصرف في المعاني، بعد معرفة ضروبها التي أجملت ذكرها، أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض».[1]

إن علاقة التناسب بالأسلوب داخل القصيدة الشعرية يكتسي أهمية قصوى في الرؤية الحازمية، وقد أورد للتدليل على فعلها التأثيري الانفعالي مجموعة من النماذج بدءا من المطابقة التي قسمها إلى محضة وغير محضة ومثل لكل صنف منها، وصولا إلى مفهوم التفريع الذي قال فيه: «وهو أن يصف الشاعر شيئا بوصف ما، ثم يلتفت على شيء آخر بوصف بصفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة لما وُصف بها في الأول، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر، ويسترد فيه إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو التفات أو غير ذلك مما يناسب به بين بعض المعاني وبعض، فيكون ذكر الثاني كالفرع عن ذكر الأول»[2]. دون أن ينسى الإشارة إلى المقابلة التي تأتي في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يتطابق بعضها مع البعض، والتفسير الذي هو إيضاح وإزالة الإبهام ومن شروطه: «أن يتحرى في التفسير مطابقة المفسِّر المفسَّر وأن يتحرز في ذلك من نقص المفسر عما يحتاج إليه المفسر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له ولو من بعض أنحائه، بل يجتهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء»[3]، والتقسيم الذي يقول فيه: «فمن ذلك تعديد أشياء ينقسم إليها شيء لا يمكن انقسامه إلى أكثر منها، ومنها تعديد أشياء تكون لازمة عن سيء على سبيل الاجتماع أو التعاقب، ومنها تعديد أشياء تتقاسمها أشياء لا يصلح أن ينسب منها شيء إلا ما نسب إليه من الأشياء المتقاسمة، ومنها تعديد أجزاء من شيء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء وتكون الأجزاء المعدودة إما جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه وأليقها بغرض

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 59.

[3] – المصدر نفسه، ص 58.

الكلام، ويكون كل جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى صحة المعنى، ومنها تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من شيء متفقة في الشهر والتناسب».[1]

ثانيا: مفهوم التناسب الشعري

لعل طلب التناسب هو مصدر الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، «إذ تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة، ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت وترديده على السمع»[2]. فقد ظلت موسيقى الشعر بما تضمنته من تناسب صوتي وتزين قافية، وتنوع أشكال زحافاتها وعللها وأسبابها وأوتادها على نسق منتظم مخرجا وحركات وسكنات عبر مسافة زمنية متساوية أساس التمييز بين الشعراء...وكان حازم القرطاجني من النقاد الذين اهتموا بهذا التناسب الذي لا يمكن فهمه إلا في إطار رؤية شمولية ضابطة للمعاني البلاغية ومكونات العمل الشعري منبى ومعنى ووزنا وغرضا وأسلوبا.

إن التأكيد على التناسب بين الحروف والكلمات والعبارات والمعاني والإيقاعات لا يتأتى إلا بعد ضبط علم البلاغة حيث إن معرفة طرق التناسب...لا يوصل إليها...إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة.[3]

وليس التناسب هنا بمعنى "الوحدة العضوية" التي اعتبرها أرسطو والنقاد العرب القدامى أهم شروط العمل الفني وأساس جودته لأنها توفر للشاعر ترابط أجزاء قصيدته وسيرها في اتجاه فكري شعوري واحد. يرشح بوحدة الموضوع ووحدة المشاعر، بل التناسب حالة من التناغم تؤلف بين الموضوعات والأجزاء لتأكيد تشابهها على ما يبدو فيها من تباعد وتنافر من النظرة الأولى...فالتناسب الشعري هو الصورة المثلى للائتلاف بين الحروف والدوال والمدلولات والموسيقى والموضوع.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 55-56.

[2] – شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 31.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 226.

ترددت لفظة "التناسب" في كلام حازم القرطاجني ما جعلها قانونا شعريا[1] ينظم تآلف أجزاء القصيدة خاصة حين ألح على تناسب الوزن والإيقاع في ظل نظرية المحاكاة التي تقترن في ذهنه بجودة التأليف، وتناسب المعاني، جاعلا من عنصر اللذة والاستمتاع شرطا لحصول التناغم بين الشاعر والمتلقي حتى تؤدي القصيدة دورها التأثيري قائلا: «فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فيبتهج لذلك»[2] ومن ذلك:

أ-تناسب الحرف مع اللفظة:

حث حازم القرطاجني على ضرورة اختيار الشاعر لحروفه التي من أهم سماتها تقارب مخارجها حتى تتمتع بالخفة وتبعد المفردة عن الابتذال، فلا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة منها في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية[3]. فالشاعر المجدي من تلاءمن حروفه مع ألفاظه واستطاع في رحلته الشعرية أن يظفر بحسن الأداء بعد التآلف داخل السياق اللغوي، وإلى ذلك يشير حازم القرطاجني قائلا: «والتهدي إلى العبارات الحسن يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها، وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية ألا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك...»[4]، فالسياق اللغوي العام لنظم الشاعر يجب أن يؤكد الجمالية والمتعة الفنية ويحدث التأثير النفسي المرغوب فيه، وحتى يحصل ذلك فالشاعر مضطر للبحث عن صيغ وتشكيلات لغوية تجمل نظمه الشعري «ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتألف النظام بضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده وينال من كمال المعنى بغيته»[5]. هنا يؤكد أن مدار

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 13-14-34-35-38-45-46-90-91-202-223-226-245-255-263.

[2] – المصدر نفسه، ص 94.

[3] – المصدر نفسه، ص 132.

[4] – المصدر نفسه، ص 222.

[5] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 178.

الحديث ليس اللفظة بمعزل عن السياق التي وضعت فيه وله، فالنظام اللغوي هو الذي يجدد مستوى الجمال داخل التشكيل النظمي والأسلوبي عند حازم القرطاجني...

ب-المعنى والتناسب:

نعلم جميعا أن حازم القرطاجني بن كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" على ثنائية اللفظ والمعنى -دون أن يتعصب لصالح طرف منهما- والدليل على ذلك أن القسم الثاني منه للمعاني والثالث للمباني والرابع والأخير للأسلوب، ليبقى القسم الأول الضائع من الكتاب في الأغلب مخصصا للفظ...وببعد فلسفي منطقي عالج هذه الثنائية مؤكدا فكرة التناسب المبدئي للقصيدة باعتبارها تركيبا متناسبا في مستويات عدة، فاعتبر المعاني أوعية الألفاظ، والألفاظ نقلة للصور إلى فهم المتلقي قائلا: «إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان...فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم...».[1]

إن التركيب اللغوي للصورة المتخيلة لا يتحقق إلا من خلال تناسب اللفظ مع المعنى، ما جعل فلسفة المعنى عند حازم القرؤطاجني ترتكز على أن كل معنى من المعاني وإن اكتمل في ذاته لا بد له من معنى آخر يتناسب أو يتضاد معه، وعلى أساس هذه الوظيفة الإسنادية تنجم علاقات التشابه أو التقابل بين المعاني أمثالا وأشباها وأضدادا أو متقاربات من الأمثال والأضداد[2]. وقد حصر النسب الإسنادية في أربعة ضروب هي: البيان والجلاء، المبالغة، المناسبة والمشاكلة...

وبالنفس الفلسفي المنطقي كذلك ركز حازم القرطاجني على المعاني وجعل خاصيات الشاعر ومميزاته سببا في ذلك، خاصة قدرته التخييلية التي تمكنه من الجمع بين الأشياء المتباعدة وتناسب بينها حتى تبدو منسجمة متآلفة «إن أهم ما يميز الشاعر البارع هو قدرته التخييلية التي تجعله يرى أبعد مما نرى والتي تمكنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء

[1] - المصدر نفسه، ص 18.

[2] - المصدر نفسه، ص 44.

خاصة، وبالتالي صياغتها في علاقات جديدة»[1]. بل يذهب حازم أبعد من ذلك حين يطرح قضية اقتران المعاني التي صنفها قائلا: «فإذا أردت أن تقارن بين المعاني وتجعل بعضها بإزاء بعض وتناظر بينها فانظر مأخذ يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز وموقعه في الحيز الآخر فيكون من اقتران التماثل، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هذا من اقتران المناسبة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بمضادة فيكون (هذه مطابقة أو مقابلة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب) مضاده فيكون هذا مخالفة، أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز»[2]. ليخرج إلى أن علاقات التناسب بين المعاني قائمة على المشابهة والمماثلة والمخالفة والتضاد، والشاعر الناجح من سلك هذه الأساليب وجمع بين متنافرها ومتباينها ليخلق نظام منسجما يقبله المتلقي ويرتاح له ويحقق به الإشباع واللذة «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها...وكلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدها تقدما في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشد إعجابا وأكثر له تحركا».[3]

ج-الغرض والتناسب:

كان لحازم القرطاجني رأي دقيق في موضوع الأغراض الشعرية، فبعد أن طرح أهم آراء النقاد الذين سبقوه ختم كلامه برفضها وطرح بدليل عنها قائلا: «اختلف الناس في قسمة الشعر، فقسمه بعض من تكلم في ذلك إلى ستة أقسام: مدح، وهجاء، ونسيب، ورثاء،

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 282.

[2] – المصدر نفسه، ص 14-15.

[3] – المصدر نفسه، ص 44-46.

ووصف، وتشبيه، وقال بعضهم: الصحيح أن تكون أقسامه خمسة لأن التشبيه راجع إلى معنى الوصف...وقال بعضهم: أركان الشعر أربعة: الرغبة، والرهبة، والطّرب، والغضب وقال بعضهم: الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة، وهذه التقسيمات كلها غير صحيحة؛ لكون كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل»[1]، هكذا صنف حازم القرطاجني الأغراض الشعرية بحسب قوى النفس وما تعرفه من حالات ثمانية هي: المدح، الهجاء، الفخر، التهاني، الرثاء، الاعتذار، المعاتبة، الاستعطاف، واعتبرها منبثقة من أحوال أربعة هي: الظفر والرزء والإخفاق والنجاة «وهي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرها وانفعالات للنفوس»[2]. وظل وفيا لتوجهه الفلسفي المنطقي وهو يبرز الجوانب النفسية والانفعالات الداخلية لطل غرض من الأغراض، مخالفا من سبقه من النقاد حين اعتمد الربط بين الأغراض وتأثيراتها في الملتقي وما ينتج عن هذا التأثير من قبض للنفس أو بسطها، فينتقل إلى ربط الغرض بأحوال المتلقي مرة وربطه بحال المرسل والمتلقي مرة ثانية قائلا: «فالطرق قد تختلف بحسب اختلاف المنافع، وكذل بحسب اقتران الأحوال التي للقائلين والمقول فيهم»[3]...مركزا على أن الغاية من قول الشعر هي استجلاء المنافع، واستدفاع المضار.

د-الوزن والتناسب:

لقد خالف حازم القرطاجني علماء العروض في عدة جوانب منها:

- إلحاحه على مصطلحات متميزة بعضها خاص به وبعضها الآخر منقول عن الفلاسفة مثل مصطلح "الأرجل" الذي يشير إلى المقاطع الصوتية، وقد ورد مجملا في كتاب ابن سينا "فن الشعر" إلا أنه يرد عند حازم مفصلا فيحتوي ثلاثة أنواع من الأسباب: خفيفة/ثقيلة/متوالية، وثلاثة أنواع من الأوتاد: مجموعة/مفروقة/متضاعفة.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 336-337.

[2] – المصدر نفسه، ص 11.

[3] – المصدر نفسه، ص 338.

- عدم تقبل حازم القرطاجني لفكرة الدوائر فيؤكد تمايز الدوائر العروضية واستقلالها رافضا أن يكون بحر السريع مثلا مرتبطا بدائرة المنسرح أو متفرعا عنها.
- رفض حازم القرطاجني الاعتداد بكل ما قبلته العرب في زعم العروضيين مال ملم ينقل مثل وزن "الدوبيت" الذي يستحسنه حازم رغم انه لم يثبت للعرب ويصفه بقوله: «لا بأس بالعمل به فإنه مستطرف ووضعه متناسب»[1]. وفي نفس الوقت يشكك حازم القرطاجني في وضع العرب لوزن "الخبب" ويرفض وزن المضارع لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها.

وأساس الرفض والقبول عند حازم مرتبط بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزمن والتناسب في السمع، لذا يؤكد على التناسب الوزني قائلا: «قد صح بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم –ما ثبت استعمال العرب له وما شك في ثباته، وما لم يثبت أصلا بل وضعه المحدثون قياسا على ما وضعته العرب–متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيات وسباعيات وتساعيات، وأن لم يسلم في هذا العروضيون».[2]

وتناسب الوزن هو التعاقب الزمني للحركات والسواكن لصنع التشكيل العروضي للبحر، والتشكل العام يتركب من وحدات أصغر، إذ تتألف الحركات والسواكن في مجموعات صغرى هي الأسباب والأوتاد أو ما يسميه حازم القرطاجني "بالأرجل"، وتعاقب الأرجل يصنع واحدة أكبر هي البيت أو "التفعلة" وتعاقب التفاعيل/تعاقب الأجزاء يصنع صورة الشعر التي تصنع بتكرارها المساوي في الكم صورة البيت وبالتالي صورة الوزن والبحر...قد تكون التفعلة عند حازم القرطاجني خماسية أو سباعية أو تساعية وتصنع كل تفعلة البحر بأكثر من شكل في تعاقبها، وأبسط أشكال التعاقب هو تكرار تفعلة واحدة (هزج، كامل–

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 243.

[2] – حازم المصدر نفسه، ص 226.

متقارب) وهناك الشكل المركب للتعاقب عن طريق المزاوجة بين تفعلتين مختلفتين بحيث يشكل ازدواجهما وحدة متكررة على نحو ثنائي في الشطر (الطويل-البسيط)، وإما أن يتركب الشطر من تفعلتين متماثلتين توسطهما تفعلة مغايرة (خفيف-مديد)، أو تعقبها تفعلة مغايرة (السري) وهناك شكل آخر يتركب فيه الشطر امن ثلاث تفعيلات وهو المنسرح الذي يتدرج فيه التعاقب، فتكون التفعلة فيه من الأثقل إلى الأخف ومن الجزء إلى ما يناسبه.

لقد فرض حازم القرطاجني تطرف الوتد المفروق في تفعلة "مفعولات" لبحر المنسرح، فنقل الوتد المفروق الذي كان في نهاية الجزء عند الخليل: مستفعلن مفعولات متفعلن، لتصبح مع حازم القرطاجني مستفعلاتن مستفعلن فاعلن.

هـ-الغرض والتناسب الوزني:

بلغة فلسفية حكيمة بالغة الدقة أكد حازم القرطاجني على تناسب الوزن مع الغرض منبها إلى ما ينبغي أن يخص به كل غرض حتى يبلغ الغاية المنشودة، واعتبر لذلك أن لكل وزن خصائص تميزه عن غيره وتجعله قادرا على محاكاة انفعالات بعينها حتى تحقق الخاصة الجمالية للوزن، وهو ما يسميه حازم القرطاجني "بحلاوة المسموع" قائلا: «أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»[1] فالنص يشي بتأكيد حازم على تناسب الوزن مع الغرض في القصيدة الشعرية، إذ يكتسب الشعر تأثيره من تآلف أجزائه وتناسبها، فلكل غرض إيقاعا موسيقيا يتناسب سمعا واستمتاعا مع الأبعاد النفسية والوجدانية للمتلقي، خاصة إذا ابتعد عن الأجزاء التي تكثر فيها السواكن لأنها تحقق التناسب لما فيها من توعر عكس الأجزاء المتحركة التي تحدث الرقة واللين.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

وبتتبع حازم القرطاجني للنتاج الشعري العربي استخلص أن لكل وزن صفة تلازمه، فالطويل يعبر به عن البهاء والقوة، والكامل للحسن والاطراد، والخفيف للرشاقة، والمتقارب للبساطة والسهولة، والمديد للرقة واللين، والرمل للين والسهولة، والبسيط للطلاوة، والمنسرح للاضطراب، والسريع للكزازة، والهزج للسذاجة، والمجتث والمقتضب للطيش، والمضارع فيه كل قبيحة.[1]

ويقرن حازم القرطاجني حديثه عن الوزن بالحديث عن القافية باعتبارها تختص بالشعر، فهي وثيقة الصلة باللذة التي يحدثها التكرار المنتظم للمقاطع «ولو أجروا أواخر الكلم كيف اتفق، لم يكن ذلك ملذوذا، لأن ذلك أمر لا يرجع إلى نظام...ولو كان الأمر على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحدا»[2]. لذا وجب إحسان وضع القوافي وتحري إحكامها مع جهاتها الأربع:

أ- جهة التمكن حتى تكون القافية التيس استدعاها المعنى مؤتلفة مع ما قبلها.

ب- جهة الوضع المرتبطة بوحدة الروي ووحدة حركة الروي «والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك».[3]

ج- جهة كونها تامة أو غير تامة إذ «لا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها، أو يكون كلاهما مفتقر إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقرا إليها، أو أن يكون ما بعدها مفتقرا إليها ولا تكون هي مفتقرا إليه».[4]

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268-270.

[2] - المصدر نفسه، ص 124.

[3] - المصدر نفسه، ص 272.

[4] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 276.

د- جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية، ولأن النفس تعنى بما يقع في القافية من حسن أو قبح «فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع في النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة».[1]

خاتمة:

حاول هذا البحث أن يقرأ مفهوم الأسلوب ومعنى التناسب الشعري في درس حازم القرطاجني فخرج بمجموعة من النتائج منها أنه:

1- أسس نظرية للشعر العربي تتجاوب مع المنطق والفلسفة والإبداع سانا قانونا كليا لمعيار الجودة والرداءة.

2- بحث عن مكامن الجمال مستنبطا قوانين كلية تتم في رعايتها اللغة الشعرية تشكيلا وبناء وإيقاعا وتلقيا، بهدف القضاء على الضعف والانحلال الذي أصاب درس البلاغة والنقد في زمانه.

3- وضع حد للأسلوب فجاء بمجموعة من المصطلحات تؤكد سبقه على بعض المباحث الأسلوبية المعاصرة التي اشتغلت على صلة الأسلوب بمفهوم السياق والشفرة الأسلوبية.

4- قدم أنضج تصور في النقد العربي قائم على عقل مدرك واع وذوق رفيع، وأنجح محاولة منهجية يتيمة في التراث العربي لإقامة تصور نقدي للوزن الشعري.

5- انفرد حازم القرطاجني عن باقي البلاغيين بفكرة التناسب في الأوزان فأكد على توخي التوازن في بناء أجزاء البحور الشعرية للحصول على إيقاع قادر على تقديم الدلالة في أكمل وجه، كما انفرد عن علماء العروض بإضافة الأجزاء التساعية إلى جانب الخماسية والسباعية وذلك حين استدل عليها ببحر الخبب المتكون متفاعلن متفاعلن مرتين.

[1] - المصدر نفسه، ص 275-276.

ويبقى كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" قيمة علمية مكتسبة في الدرس البلاغي العربي شرقا وغربا، ويبقى حازم القرطاجني قامة فكرية نجحت في المزج بين الثقافة الهيلينية والثقافة العربية كما نجحت في التوفيق بين درس الفلسفة ودرس البلاغة دون تغييب أحدهما في الآخر.

رؤية التجديد في ميزان النظريات الشعرية الحديثة عند حازم القرطاجني:

تهدف القراءة في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني إلى تبيين رؤية هذا الناقد الأدبي إلى قضايا الشعر، وما إذا كانت هذه الرؤية تمثل نظرية شعري، أي رؤية شاملة تشكل نظاما متكامل العناصر، مترابطها، إلى قضايا الشعر، إضافة إلى تبين الجديد فيها وقربها من النظريات الشعرية الحديثة.

يعرف حازم نفسه بأنه: «المنظر المتسلح بالمنطق والفلسفة»، ويحدد مهمته، في كتابهن فيقول: «هي استنباط القوانين الشعرية الكلية واستخلاصها».[1]

إن قرأنا ما يقول تزفتان تودوروف، لرأينا أنه يحدد مهمة الشعرية بالسعي «إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه».[2]

وهذا ما يقول القرطاجني، فبعدما يحدد مهمته، بوصفه المنظر، يقول: «إن استنباط القوانين الشعرية الكلية واستخلاصها يتم من طريق دراسة التراث الشعري والنقدي السابق، فهذا التراث، كما يضيف، لو تتبعه متتبع متمكن...، لاستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[3]، وهذا يعني أن تتبعه نصي، أي دراسة في نصوص الشعر والنقد التراثيين، وهذا ما تقوله النظريات الشعرية الحديثة، أي الانطلاق من

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

[2] – ينظر: تودوروف تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال، ط1، 1990، ص 24 وما بعدها.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

النص، فهو، إذا، يتبع منهجا وصفيا، في حين كانت البلاغة التقليدية العربية تعتمد منهجا معياريا، ينطلق من القواعد للنظر في النص.

من خلال هذه الجولة داخل المعاجم اللغوية، يتبين لنا أن الأصل في الرؤية تكون بالعين المجردة، وقد تكون بالوهم والتخيل، وقد تكون بمعنى العلم، وقد يقصد بها الاعتبار والتأمل في العوالم المحيطة بنا، وربما اتجه مدلولها إلى الحلم أيضا.[1]

كما وجدنا قرابة بين ما قاله القرطاجني وبين ما قاله تودوروف، نجد هذا القربة بين قول الناقد العربي القديم وبين الناقد العربي الحديث، فهذا جابر عصور يقول: «إن الشعرية تسعى إلى التركيز على معرفة القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه [الأدب]، وتبحث عن هذه القوانين، داخل الأدب وليس خارجه».[2]

يرى حازم أن أرسطو اعتنى «بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه»، وانه-أي أرسطو-لو وجد في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب «لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»، لذا رأى أن مهمته القيام بهذه الزيادة، المستقاة من خصوصية الثقافة العربية، وخصوصا الشعرية والنقدية، هو، غذ يفعل ذلك، إنما يواصل، كما يضيف، ما قام به أسلافه، وخصوصا الفارابي وابن سنا، ويقول في هذا الشأن: «وقد ذكرت، في هذا الكتاب، من تفاصيل هذه الصنعة، ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا».[3]

يدرك القرطاجني أنه «يسلك مسلكا لم يسلكه أحد» قبله، من أرباب صناعة البلاغة؛ وذلك «لصعوبة مرامه، وتوعر سبل التوصل إليه، على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة».[4]

ويتحدث، في موضع آخر من كتابه، عن الحريص الذي يريد أن يكون من أهل الأدب، من أهل زمانه، ويرى «وصمة على نفسه أن يحتاج، مع طبعه، إلى تعليم معلم أو

---

[1] – غنية غرابي، الرؤية الشعر في الشعر الجزائري الحديث بين المكون الثوري وتحولات النسق من 1954 إلى نهية التسعينات، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: عبد المالك ضيف، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2018-2019، ص 14.

[2] – ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 22.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص68-70.

[4] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18.

تبصير مبصر، فإذا تأتى له تأليف كلام مقفى موزون، وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، بأي وشمخ، وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم»، وهو إنما يفعل ذلك «رعونة منه وجهلا من حيث طن أن كل كلام مقفى موزون شعر».

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

هذه الصفة هي الشعرية، وهذه لا تتمثل في النظم، الذي لا تعتبر فيه قانون، ما يعني أن هذا القانون الشعري هو الذي يؤتي الشعرية.[1]

ويقول، في موضع آخر، إن ما اتسع من المحاكيات الشعرية يوجب «أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت»[2]، فهل يعني هذا أن الإبداع الشعري هو البدء، ومنه تستقى القوانين الشعرية؟

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

ويستشهد بقول ابن سينا عند فراغه من تلخيص كتاب الشعر، وهو: «...ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر، بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل».[3]

إن استنباط قوانين الشعر الكلية من النصوص الشعرية والنقدية التراثية، كما يرى القرطاجني، هو روح صناعة البلاغة وعمدتها، وحازم إنما هو يسعى إلى القيام بهذه المهمة، قائما بعمل لو عرف أرسطو الشعر العربي لقام به، ومواصلا ما قام به أسلافه النقاد

[1] – المصدر نفسه، ص 27-28.

[2] – المصدر نفسه، ص 68.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69.

الفلاسفة العرب، ويدرك أن هذه المهمة التي حددها لنفسه، بوصفه منظرا منطقيا فلسفيا، لم يقم بها أحد قبله، وأنها مهمة صعبة... .

يثير تحديد النصوص الشعرية والنقدية التراثية، السابقة لزمنه، موضوعا لدراسته، السؤال: لم اختيار هذه النصوص من دون سواها؟

في كتابه تاريخ الشعر العربي:

نجد الإجابة عن هذا السؤال في أقوال القرطاجني، يمكن أن نعدها كتابة لتاريخ الشعر العربي، يعتمد معيارا معينا، وهذا الصنيع، من دون شك، ينتظم في مسار سعيه إلى وضع نظريته الشعرية، فهو يسعى إلى استنباط قوانين الشعر من نصوص شعرية يرى أنها تمثل الشعر الحقيقي، ولنتعرف رأي حازم في هذا الشأن.

لا يخفى أن الرأي القائل بخصوصية النصوص الشعرية المفضية إلى خصوصية النظرية الشعرية رأي ثاقب نفسه الذي نفيد فيه من النظريات الغربية الأخرى، كما فعل القرطاجني من قبل.

التأريخ للشعر:

معيار الشعر الحقيقي:

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

في الحال الثانية، حدث تحول تمثل «في هجمة ألسنة الناس واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة، فصرفوا النقص إلى الصنعة...»، هذه الصنعة هي التكلم، وما جاء به القدماء هو الشعر، ويقارن بين الصنيعين، فيرى «أن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن من الشعر الحقيقي، منزلة الحصير المنسوج من البردى وما

جرى مجراه، من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النسج، كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن».[1]

ويرى أن شعراء المشرق، منذ مئتي عام من تأليف كتابه، «أي منذ القرن الخامس الهجري، حدث ما أعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر»، فلم يوجد فيهم، طوال هذه المدة، «من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبهم من تأصيل مبادئ الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، ودخلوا في محض التكلُّم».[2]

يميز حازم في هذا القول، بقين الشعر والتكلم، فالشهر هو شعر الفحول المتصف بالإبداع/التأصيل، أما النظم، بما في ذلك الملتزم مبادئ الصناعة والزخرفة التي اتصف بها شعر المرحلة المتأخرة فهو تكلم، يخرج عن مهيع الشعر، أي أنه كلام لا يتصف بخصائص الشعر؛ وهو بذلك يؤرخ للشعر العربي وفاقا لمعيار هو حقيقة الشعر، فيكون تأريخه قائما على أساس نقدي، ويكون هذا الشعر الحقيقي موضوع بحثه الذي يستنبط منه قوانين الشعر الكلية ويستخلصها.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 124–125.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

مفهوم الشعر الحقيقي:

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

يرى حازم أن «الشعر موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصوره بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».[1]

يتكون مفهوم الشعر، كما يرى حازم، من العناصر الآتية:

1- الوزن والقافية.

2- التخييل والمحاكاة.

3- التأثير في النفس، أو الهزة الجمالية كما يقول النقد الحديث، والتأثير، إنما يعود إلى حسن التخييل والمحاكاة.

4- التركيب الحسن، أو هيئة تأليف الكلام.

5- الرؤية، المتمثلة بقوة صدقها وقوة شهرتها، وقد نفهم أنه يقصد الصدق الشعري الفني.

6- الخيال المثير للدهشة: الإغراب والتعجب.

يقول حازم: «التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب».[2]

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[2] – المصدر نفسه، ص 89.

وجاء في نظرية الأدب: «إن المخيلة كالوزن هي إحدى مكونات القصيدة فيجب أخيرا ألا تدرس في عزلة عن الطبقات الأخرى ككل، كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي».[1]

يمكن للباحث أن يعد مفهوم حازم للشعر مفهوما يقره عليه النقد الحديث، وإن قارنا بين قوله عن التخاييل، وبين ما جاء في كتاب "نظرية الأدب"، نتأكد من ذلك.

والشعر، إذا كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة، يضيف حازم، هو أردأ الشعر، والأجدر به ألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى؛ إذ المقصود بالشعر معدوم منه.[2]

وفي تعريف آخر له نقرأ: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل».[3]

يقدم في هذا التعريف عنصر التخيل على الوزن، ويقصر عنصر القافية على الشعر العربي، ما يعني أنه يمكن أن يكون شعر من دون تقفية، ويركز على أن لا يشترط في الكلام ليكون شعرا غير التخييل، فـ «الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل».

ويضيف فيرى أن «التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن».[4]

---

[1] – أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1972، ص 273.

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

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، ص 72، 89.

في الشعرية العربية التراثية:

مر بنا أن حازما قال: إن أحد مصدريه لاستنباط قوانين الشعر الكلية هو نصوص النقد التراثية، إن عدنا إلى بعض هذه النصوص، نلاحظ أنه أفاد بها، ونقل التنظير من جزئياته إلى نظام كلي شامل، معتمدا أسلوبا منطقيا في العرض، مقررا أن البلاغة هي علم بنظم العملية الشعرية، بوصفه "منطق الأدب".

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

قال أبو عمرو بن العلا (68أو 70-154هـ): «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره».[1]

نلاحظ في هذا القول، أمرين: أولهما وفرة النثر الأدبي وضياع معظمه، وثانيهما التمييز بين المنظوم والمنثور، استنادا إلى معيار الوزن، أو النظم، وليس بين الشعر والنثر ما قد يعني أنه يمكن أن يكون النثر، ثم السرد شعريا.

وقال الجاحظ (159-255هـ) «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».

وينسب إلى قدامة بن جعفر (ت337هـ/958م)، الذي ينسب إليه قوله: إن الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، أو إلى تلميذه أبي عبد الله محمد بن أيوب، القول: «إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى»[2]. وهذا يعني أن قدامة يركز على القدرتين اللتين يتميز بهما

[1] – ابن رشيق، العمدة، 19/1.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، ص 77.

الشاعر، أولاهما: الشعور من معنى القول (الرؤية)، وثانيهما: إصابة الوصف (تجسيد الرؤية بنيتها)، بما لا يشعر (يعلم به غيره).

ويرى ابن طباطبا العلوي (ت322هـ/934م) أن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم شيء، والنثر الأدبي شيء آخر، وأنواعه: الخطب والرسائل والأمثال وفقر الحكماء، ويصف هذه الأنواع بأنها «شعر محلول»، ويضيف: «فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء».[1]

يعزز هذا الرأي ما يقول ابن رشيق (390-456هـ): إن لم يكن للشاعر إلا فضل الوزن، فإن ذلك ليس بفضل، «وإنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لم يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه...كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة».[2]

ورأى الشعراء العرب أن هذه القضية من منظور مفاده أن الانزياح في الرؤية، وفي التركيب هو الذي يميز الشعر، يقول أبو نواس: إن الشعر هو قول "الظنون" الشخصية ذات الدلالة الاحتمالية:

غير أني قائل ما أتاني من ظنوني مكذب للعيان

آخذ نفسي بتأليف شيء واحد في اللفظ شتى المعاني

ويرى أبو تمام أن الشعر "بدع" في التركيب تتجاوز السنن، أي هو انزياح في التركيب يعدل عن المعيار، فيقول عن القوافي:

هي جوهر نثر فإن ألّفته بالشّعر صار قواعدا وعقودا

ويقول عن تركيبه للشعر:

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص 05.

[2] – ابن رشيق، العمدة، 116/1؛ ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر).

ولي في تركيبه بدع شغلت قلبي عن السنن.[1]

والجدير بالملاحظة، في قول أبي تمام، هو أن الشعر "جوهر نثر"، يؤلف...فالعنصر الأساسي هو "الجوهر" المؤلف في تركيب بدعة.

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

وكأنها، والسمع معقود بها وجه الحبيب بدا لعين محبه

ويرى المتنبي إلى هذه المتعة الجمالية، أو ما سماه النقد الحديث "الهزة الجمالية" التي تحدثها اللغة، أو "بدعة التركيب"، فيقول:

وأسمع من ألفاظه اللغة التي يلذ بها سمعي، وإن ضمنت شتمي

تميّز هذه الآراء، استنادا إلى الوزن، بين المنظوم والمنثور، وليس بين الشعر والنثر، وترى أن "الشعرية" تتوافر في النص الأدبي، سواء كان منظوما أو منصورا، وأن تمييز نوع أدبي من آخر إنما يعود إلى كم الانزياحات وأنواعها، فالوزن انزياح-لازم من انزياحات الشعر، لكنه ليس انزياحا كافيا، إذ ينبغي أن تتوافر فيه انزياحات أخرى، وإن فقد انزياح الوزن وتوافر انزياحات أخرى في النص يجعلان منه "شعرا محلولا" كما قاتل ابن طباطبا.[2]

يمكن القول، في ضوء ما سبق، إن الانزياح الإيقاعي، الوزني والنغمي، هو عنصر لازم من عناصر الشعر، لكنه عنصر غير كاف، وهذا ما كان حازم القرطاجني قد قاله، قال حازم: الشعر مخيل موزون، الوزن يتقدم به الشعر، ويعد من جملة جوهره، وهو تناسب بين أجزاء الكلام ليس كما (لغة) فحسب، وإنما صوت أيضا، وهو يأتي موزونا من دون حاجة

---

[1] – أبو تمام، الديوان، شرح وتعليق شاهين عطية، مراجعة بولس الموصلي، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1968، ص 414.

[2] – رأى أرسطو أن ما يميز بين الشعر والنثر ليس العروض فحسب، وإنما المحاكاة التي تأتي في مزيج من الأعاريض، فيقولك "وجرت عادة الناس أنه إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم سموا وضعها شاعرا"، "...ينبغي أن نسمي شاعرا من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض"، ويقر أن أقوال "هيرودتس في أوزان تظل تاريخا سواء وزنت أو لم توزن".

والمحاكاة ليست النقل عن الحياة والطبيعة، وإنما هي، في المأساة (التراجيديا)، رواية ما يجوز وقوعه، ومخا هو ممكن على مقتضى الرجحان والضرورة، والممكن مقنع وإن كان مخترعا، ما يعني أن الشاعر يحاكي ما يتمثله من الطبيعة والحياة، وما يراه إلى أشيائهما وأمورهما.

إلى معرفة العروض[1]، ما يعني بلغة أيامنا، ووفاقا لثنائية سوير، أنه لغة وانزياحاته كما ونوعا هي "الكلام".

يفيد ما ذكره القرطاجني أن الوزن والتخييل هما جوهر الشعر، وهذا ما يقوله خليل حاوي في العصر الحديث: «كل قصيدة تخلو من نمط معين من الإيقاع يميزها من الإيقاع العشوائي، أو المعهود في النثر، لا تخرج عن نطاق النثر، بل من الخير أن تنتقل إلى نطاق النثر، وليس هناك ما يمنعها إذا توافرت فيها الشروط، من أن تكون نثرا جيدا وأدبا كبيرا».[2]

وهذا ما يفيده استقراء تاريخ الشعر العربي، إذ أن الوزن بقي ثابتا طوال مسار التحولات التي عرفها تاريخ هذا الشعر.[3]

أي وزن هو الوزن الثابت:

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

في الإجابة عن هذا السؤال، نلحظ أن خليل حاوي تحدث عن «نمط معين من الإيقاع» يميز القصيدة من إيقاع النثر العشوائي، أي أن المقصود هو نظام إيقاعي ما، وليس حكما الإيقاع العروضي، والسؤال الآخر الذي يطرح هنا هو: من أين نأتي بهذا الإيقاع؟

يفيد استقراء تاريخ الشعر والدراسات العلمية، كما تبين لي، أن الوزن حاجة عضوية ترافق الانفعال القوي، وبخاصة ذات الانفعال الذي يعشه الشاعر الموهوب، ولعلنا نذكر دلالة اسم "الرجز"، وهو أول أشكال الشعر العربي، على هذا النوع من الانفعال.

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89، 129، 263.

[2] – خليل حاوي، الآداب، العدد الثاني، السنة الثانية عشر، ندوة الآداب، 1970، ص 28.

[3] – ينظر: عبد المجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي، قضايا وإشكالات، دار الغدير، بيروت، ط1، 2003، ص 87.
سمي شعر (الرجز) بهذا الاسم تشبيها بـ "بالرجز في الناقة"، وهو داء يصيب الإبل في إعجازها، فإذا ثارت ارتعدت أفخاذها ثم انبسطت لاحظ العرب هذه الحالة، وقارنوها بالحالة التي تصيب الشاعر لحظة قول الشعر، فرأوا شبها، فسموا الشعر الصادر عن هذه الحالة باسمها، وقد وصف الشاعر الجاهلي حالة تلقي الشعر، من جو السماء، وهي حالة صدوره، فقالك وقافية عجت بليل رزية تلقيت من جو السماء نزولها.

إن تكن الحالة الانفعالية الشعرية الخاصة تولد نظاما إيقاعيا خاصا، فإن البنية الإيقاعية لهذا الشعر الذي يصدر عن هذه الحالة هي بنية شعرية خاصة، قد لا تكمون فردية، وإنما تاريخية، أي أن تراكم النماذج في مرحلة تاريخية معينة، يبلور النظام الإيقاعي، من دون أن ننفي الخروج عليه والانزياح عنه في سبيل بلورة نظام إيقاعي جديد. وهذا ما حدث في شعرنا القديم والحديث، إذ حدثت تحولات ولا تزال هذه التحولات تجري، والمشكلة الأساس تتمثل اليوم، في بلورة النظام الإيقاعي، في مناخ يغزر فيه الإنتاج المسعى شعرا، ويستسهل النشر، ويغيب النقد النصي المنهجي الجاد، المنظم، المؤسس المبلور.

ما ينبغي التذكير به هو أن الوزن العروضي، ينظم أمرين: أولهما: عدد الوحدات، التفاعيل، وعدد المقاطع في التفاعيل وتوزيعها، وثانيهما: حركة الكلمات في الزمن، وهذا يعني أنه ينظم تساوي مدى هذه الحركة...إنه ينظم نوعا من التوازن على مستوى عدد المقاطع وتوزيعها وزمن القول المتوازن لكل شطر.

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

إن الوزن المعني، الذي هو جوهر الشعر الثابت هنا، ليس الوزن الخليلي حكما، وإنما هو الوزن/ النظام التي تمليه التجربة الشعرية، ومن الأدلة على ذلك أن الشعر العربي الجاهلي عرف قبل وضع العروض وتحكُّمه قصائد ذات أوزان مغايرة لأوزان العروض المعروفة، وقد تحدث عنها بعض النقاد بوصفها قصائد "مضطربة الوزن" أو "شاذة". ويرصد عبد المحسن فراج القحطاني "نصوصا تتجاوز ثلاثة عشر نصا" يحكم العروضيون، كما

يقول: أنها خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي[1]. ومن هذه القصائد "بائية عبيد بن الأبرص" التي عدها التبريزي إحدى المعلقات العشر، وابن قتيبة إحدى المعلقات السبع، وأبو زيد القرشي إحدى المجمهرات، وقد صدر بها جمهرته، ودراستها إيقاعيا تفيد أن إنشادها يستقيم عروضيا وتقطيعها لا يستقيم، ما عني أن وزنا/ نظاما آخر كان يصاحب العروض، وهو الإنشاد.

الوزن والإنشاد، في الشعر العربي القديم كانا متلازمين، ثم انفصلا بعد كتابة الشعر، يقول طه حسين: «ووزن الشعر العربي إنما هو أثر من آثار الموسيقى والغناء، فالشعر في أول أمر غناء، ومن ذكر الغناء فقد ذكر اللحن والنغم والتقطيع».[2]

ويعبر بول فاليري عن مسالة لزوم الإيقاع للشعر بوصفه جوهره بقوله: «...وهكذا فبالتوازي مع المشي والرقص، يكتسب الطفل المعرفة، ويميز نمطي الكتابة المتعارضين: النثر والشعر».[3]

الخيل والتخييل:

يفيد ما سبق أن القرطاجني قرأ التراث النقدي وأفاد منه في وضع نظريته، وفي بلورة مفاهيمها، فالخيال كما يرى، ليس قوة من قوى النفس، كما عند الفلسفة وإنما هو الخيال الشعري المتمثل في استعادة صور وتركيب صور جديدة، وإثارة انفعالات، وتناغم بين مكونات النص الشعري، يقول حازم: التخييل، هو ما يحدثه النص الشعري، لدى المتلقي من حركة في ذاته تفضي إلى تخيل صور، أو تصورات، فالتخيل الشعري إذ يتم تلقيه يحدث التخييل لدى المتلقي ويضيف: «والتخييل أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويه إلى جهة من الانبساط أو الانقباض». وللتخييل

---

[1] – عبد المحسن فراج القحطاني، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1417هـ1996م، ص 11، 29-30.

[2] – طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984، ص 324.

[3] – بول فاليري، الشعر والفكر المجرد، مجلة فصول، مج 7، عدد 1و 2، القاهرة، 1986، ص 214.

طرق وقوع في النفس، منها ما يأتي عن طريق الفكر وخطرات البال، ومنها التداعي، فيذكر شيء بشيء آخر ومنها الإيحاء... .[1]

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

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

نميل إلى الإجابة بالإيجاب، ففي كلام حازم على التعجيب الذي يحسن موقع التخييل في النفس ما يفيد ذلك، إذ يرى أنه -أي التعجيب- يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها.[2]

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

المحاكاة:

يخلص فيصل أو الطّفيل، في ما يتعلق بمفهوم المحاكاة، إلى القول: «المحاكاة إذا، عنصر من عناصر تشكل القول الشعري، في إطار تصويره الأشياء ونقلها إلى المتلقي»، ويستشهد برأي عباس أرحيلة، ومفاده أن حازما «أقام كتابه على المحاكاة، أو فن الشبه، وراح -بكل زهو-يفتق صنوف المحاكيات من خلال التدبر في علاقة الأشياء، وهو بهذا يريد أن يتجاوز ظواهر الأمور ليصل إلى خفاياها»، وتبعا لذلك، يضيف أرحيلة «تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم بأنها علاقة محاكاة، فالشاعر ينقل العالم، أو يصوره في

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[2] - المصدر نفسه، ص 90-91.

قصيدته...ولكنه، في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته».[1]

لكن ألا يمكن القول: إن الشاعر، وهو يتجاوز ظواهر الأمور، ويصل إلى حفاياها يصنع أو يخلق عالما جديدا مرجعه العالم الذي يحاكى، فيكون صادرا عن هذا العالم ومغايرا له في آن والعالم المغاير ينطق برؤية إلى العالم المحاكى كانت هي الأساس في خلق المغايرة.

العالم الشعري المغاير/الشعرية:

إن العالم الشعري المغاير الذي يخلقه الشاعر يحدث التأثير الشعري/الهزة الجمالية، سواء كان مرجعه جميلا أم قبيحا، ينقل القرطاجني عن ابن سينا قوله في هذا الشأن: «إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع الأمر فضل موقع، الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة».

ويضيف إليه: «ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة، عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة، فيكون موقعها من النفوس مسلتذا».[2]

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

وهذا كله، يضيف حازم للمناسبة بين الصورة مثلا وما يحاكيها. وهذه المناسبات أمور في الطبيعة، ويقدم دليلا ينقله عن ابن سينا، فيقول: «والدليل على فرحهم أنهم يسرون بتأمل

[1] – فيصل أبو الطفيل، "المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر، حازم القرطانبي"، مجلة الرفد، عدد 235، الشارقة، مارس 2017، ص 33، رأي عباس أرحيلة مأخوذ من "الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999، ص 85، 696.

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

الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها محاكاة إذا كانت قد أتقنت».[1]

و«السبب الثاني الذي تنشط له النفوس وتلتذ هو حب الناس للتأليف المتفق، أو للألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت النفوس إليها، وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية»[2]، و«التأليف المتفق»، المصطلح الذي استخدمه ابن سينا، إنما يعني، كما يقول حازم، اقتران المحاكاة بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية.[3]

فالشعرية إذا تتولد من الإيقاع والتخييل والمحاكاة والمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وقد نفهم بالمحاسن التأليفية بنية النص، فهو يقول عن هذه البنية: «...فإن الكلام المتقطع الأجزاء، المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستجلى، وهو شبه الرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا...فلا شفاء مع التقطيع المخل، ولا راحة مع التقطيع الممل، ولكن خير الأمور أوسطها».[4]

إن مفهوم حازم، في هذا الشأن يختلف عن مفهوم الائتلاف كما جاء عند قدامة بن جعفر والرماني، وعن مفهوم النظم كما جاء عند عبد القاهر الجرجاني، فهو يستخدم مصطلح "التناسب"، ويعني "التناغم" بين مكونات العمل الشعري، ويدرسه ليس ضمن دائرة جزئية، وإنما في دائرة شاملة، يدرسها ما سماه "العلم الكلي"، يقول: «معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي».[5]

يقول محمد القاسمي: «إن قانون التناسب لحازم القرطاجني يلتقي في كثير من جوانبه مع مفهوم التوازي في الشعرية المعاصرة، خاصة عند ياكوبسون ومولينو وطامين وريفي وغيرهم، فقد نص مولينو نقلا عن ياكوبسون على أن بنية الشعر تتحدد بالتوازي

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 116-117.

[2] – المصدر نفسه، ص 117.

[3] – المصدر نفسه، ص 118.

[4] – المصدر نفسه، ص 65.

[5] – المصدر نفسه، ص 226.

المستمر، وأن المتوالية الشعرية محددة بالتكرار المنظم للوحدات المتساوية، وأن البيت الشعري في معانه العام، حسب الشاعر الإنجليزي جيرار هلنلي هوبكنيس، خطاب يكرر جزئيا أو كليا نفس الصورة الصوتية، لأن التناسب الصوتي تدعمه أشكال صوتية أخرى، كالقافية والجناس والسجع والتماثلات الصوتية».[1]

ويقتضي التناسب أن يكون للموقع الذي يتخذه العنصر من بنية النص دور في تشكيل شعريته، ونقرأ لحازم في هذت الصدد قوله: «...فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة، فيكون أحدهما أحسن في نفسه، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه، من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب؛ ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا والمفضول فاشلا، وكثير من ليست له هذه القوة [المائزة حسن الكلام] يسقط أحسن ما يثبت بالنسبة إلى المحل».[2]

عملية الإبداع والطبيعة الحسّية للشعر:

التناسب في العمل الشعري، كما يرى حازم القرطاجنبي وليد التناسب في عالم الوجود الذي يرتسم في الخيال، فعملية إبداع الشعر تتم كما يرى حازم، كما يأتي: الأشياء الموجودة في الواقع، ترتسم في خيال الشاعر، تعرف النفس ما تماثل منها وما تناسب، وتتمثلها في تركيبات لغوية، تجسد الأشياء كما يقدمها الحسّ والمشاهدة، هذا ما يقوله حازم في ما يأتي: «فإذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد؛ وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية، ثابتة أو متنقلة، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة».[3]

---

[1] – جذور (مجلة)، السنة الخامسة، العدد 10. جدة، ص 171-172.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 201.

[3] – المصدر نفسه، ص 38-39.

وهذا يعني أن الشعر يولد كلا كاملا، أو كما قال حازم: «تركيبات لغوية، تجسد الأشياء كما يقدمها الحس والمشاهدة، فترتسم الأشياء في الخيال، فتتتجها النفس تراكيب...»، ولعله بهذا يشير إلى كلية النص الشعري، فيخالف ما كثر الحديث" عنه في النقد العربي القديم، من فصل بين الألفاظ والمعاني، ويتوافق مع ما يقوله النقد الحديث.

ولعل إعطاء الدور الأول في العملية للإدراك الحسي والمشاهدة هو ما جعل حازما يرى: «أن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلها لها».

والمقصود من المعاني: «محاكاة الشيء بما النفوس له أشد انفعالا، ولهذا فإن المسائل العلمية يستبرد إيرادها في الشعر أكثر الناس»[1]، وهذا الرأي هو من الجديد الذي أتى به حازم القرطاجني؛ إذ نص على الطبيعة الحسية للشعر؛ وذلك عندما قال: «إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار».

ويضيف: «والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس».[2]

نجد لعبد القاهر الجرجاني رأيا في هذا الشأن، لكنه يتعلق بالعلم المستفاد من طرق الحواس، وليس بالتخييل التابع للحس، يرى عبد القاهر أن العلم الذي أتى النفس من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرؤية «أمس بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة» من العلم المستفاد "من جهة النظر والفكر"، فالعلم الأول تبلغ الثقة فيه غاية التمام.[3]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 29-30.

[2] – المصدر نفسه، 29، 98.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص 122.

إن النص على الطبيعة الحسية للشعر، المتأتية من الإدراك الحسي، يفضي إلى القول بتقديم ما فطرت عليه النفوس، ويشمل ذلك مختلف عناصر الشعر، يقول: «وقد نص جميعهم [النقاد، ويخص قدامة بالذكر] على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية والعبارات المصطلح عليها في جميع ذلك، ونهوا عن إيراد جميع ذلك من الشعر»[1]. يكرر هذا القول في موضع آخر، ويرى أن ما يستحسن إيراده في الشعر، وإن كان غير معروف من الجمهور، هو ما كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه، فالمعيار كما يبدو هو ما فطرت النفوس على التأثر به أو التأثير.[2]

وفي ما يتعلق باللفظ يرى «أن اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر، لأنه ما استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه...»، ويضيف: «والإتيان بما يعرف أحسن»[3]، ويقول في موضع آخر: «وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال».[4]

عوامل عملية الإبداع:

تتحكم بعملية الإبداع عوامل خارجية وعوامل داخلية، والعوامل الأولى هي: الهيئات والأدوات والبواعث...الهيئات: «النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسن الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المظاهر، ممتعة...»، الأدوات: «وتنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني»، البواعث: «تنقسم إلى أطراب وإلى آمال».[5]

والعوامل الثنائية هي: قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، قوة حافظة: صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، قوة مائزة: يميز الشاعر ما يلائم الموضع

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، ص 28-29.

[3] – المصدر نفسه، ص 29.

[4] – المصدر نفسه، ص 82.

[5] – المصدر نفسه، ص 41-42.

والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح، قوة صانعة: الضم والنظم.[1]

وفي مسألة بواعث الشعر وعلمية إبداعه:

يقول: «يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني في اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر...».[2]

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

والبواعث حالات نفسية، يفضي كل منها إلى غرض، فالارتياح للأمر السار، إذا كان صادرا عن قاصد لذلك، أرضى فحرك إلى المدح، والارتماض للأمر الضار، إذا كان صادرا عن قاصد لذلك، أغضب فحرك إلى الذم.

هذا في ما يتعلق بالأمور المقصودة، أما في ما يتعلق بالأمور غير المقصودة، فتتنوع حالات النفس وتؤتي كل حالة نوعا من الشعر، وتأسيسا على هذا الفهم يصنف أغراض الشعر، فهي أجناس وأنواع تحتها أنواع..واللافت أنه بعد المدح والنسيب والرثاء «من الأنواع الأخر». وليس من الأجناس "الأول". فهذه تتمثل في «الارتياح والاكتراث وما تركب منهما...».[3]

فالمعيار في تحديد الجنس فالنوع هو القصد إلى النظم، ما يعني أن أجانسا من الشعر تمليها حالات/ تجارب تلقائيا، أنواع تأتي وليدة القصد، وهذه هي أغراض الشعر التقليدية وإن تكن معاني الشعر ترجع إلى وصف «أحوال الأمور المحركة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين».[4]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 11.

[3] – المصدر نفسه، ص 12.

[4] – المصدر نفسه، ص 13.

وهو، بهذا القول، يضع معيارا لـ «أحسن القول» يتمثلا في أن يصف الشاعر حالته التي أدت به إلى قول الشعر، إضافة إلى وصف الغرض الشعري، ما يعني أن تكون ذات الشاعر حاضرة في نصه، ولعل هذا ما جعله معجبا بالمتنبي الذي كانت ذاته حاضرته في جميع قصائده، بما في ذلك المدحية.

يقول إحسان عباس في هذا الشأن: «من يقرأ منهاج البلغاء لحازم يحس أنه يضع قواعده النقدية وضعا جديدا، وفي ذهنه أن المثل الأعلى للشعر هو المتنبي».[1]

عملية الإبداع بين الطبع والقوانين البلاغية الشعرية:

حظيت قضية الإبداع الأدبي باهتمام وعناية كبيرة من قبل علماء النفس والاجتماع، وقد فاق ذلك اهتمام دارسي الأدب ونقده، ومرد ذلك أن علماء النفس يرون في الإبداع ظاهرة نفسية وقدرة عقلية، فانصب اهتمامهم على المبدع وظروف الإبداع (السياق)، أما دارسو الأدب فقد عزموا الإبداع إلى الإلهام والخلق وتوليد المعاني والأفكار.[2]

بين الصدور عن الطبع، واتباع القوانين البلاغية، يرى أن الشاعر الذي يظن «أنه لا يحتاج من الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيّته على أن كل كلام مقفى موزون شعر»، إنما يجهل «أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث، وتستغث الجيد من الكلام، ما مل تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن»، وهذا يعني أن قوانين بلاغية مسبقة هي التي تعتمد بوصفها معايير في نظم الشعر، وفي الحكم عليه، فالشعرية تتمثل في اتباع قوانين بلاغية تقوم الطباع.

هذه القوانين المقومة المصححة، كما يضيف، جعلها العرب علما تتدارسه في أنديتها، ويسترك به بعضهم على بع، وتبصير بعضهم بعضا في ذلك، ويشير إلى أن هذه

---

[1] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978، ص 23.

[2] – حياة بوخلط، شعرية النص بين جدلية الإبداع والتلقي-شعر نزار قباني أنموذجا-، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: علي بولنوار، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015-2016، ص 71.

القوانين التي نقل الرواة الشيء الكثير منها، لو تتبعها متتبع متمكن من الكتب، لاستخرج منها علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة[1]. وهو بهذا يتحدث عن إمكانية وضع علم قوانين الشعر، أو ما يسمى من منظور النظريات الشعرية الحديثة، الشعرية.

ويقدم من تاريخ الشعر العربي ما يؤيد رأيه، فيقول: «وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثيِّر أخذ عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بين الخشرم، وأخذه هدبة من بشر بن أبي خازم...».[2]

فهل التعلم والدربة يعنيان امتلاك القيم الجمالية للشعرية العربية، وهو ما يعرف في النظريات الشعرية الحديثة بامتلاك "القارئ الضمني" أو "الأنا الشعري الأعلى"؟

يضيف، فيسأل: «فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك؟»[3]. وإن كان حاز قد طرح هذا السؤال في زمنه، فإن يصح أن يطرح في هذا الزمن الذي يتنكر فيه كثير من الشعراء الشبّان لتراثهم الشعري، ويقول في موضع آخر: يتقوّى في تصريف ضروب المعاني وضروب تركيبها «بالطبع الفائق، والبكر النافذ الناقد الرائق. وبالمعرفة بجميع ما يحتاج إلى معرفته في هذه الصناعة من حفظ الكلام والقوانين البلاغية...».[4]

فهو يتحدث، هنا عن الطبع والفكر بوصفهما عاملين من عوامل صنع الشعرية، ولا يحصر الأمر في القوانين البلاغية، لكن الطبع الذي يتحدث عنه ليس أي طبع، وإنما الطبع الفائق، وقد نفهم أنه الموهبة الفائقة، وكذلك فإن الفكر الذي يعنيه ليس أي فكر وإنما الفكر الناقد الرائق، وهذه صفات يتميز بها فكر المبدع الكبير الصافي القادر على النفاذ إلى

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، ص 36.

جواهر الأمور وتتميز الجيد من الرديء، وطبيعي أن الطبع والفكر، ليغدوا كما يصف، ينبغي أن يكونا قد امتلكا المعرفة والخبرة والدربة، ويعود فيتحدث عن الطبع عندما يرى أنه لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، فهذه القوى يحتاج الشاعر إلى أن تكون موجودة في طبعه، وهي المعبر عنها بالطبع الجيد في هذه الصناعة، فمفهوم الطبع هنا يتشكل من قوة حافظة تترتب فيها صور الأشياء على حد ما وقعت عليه في الوجود، وقوة مائزة يميز بها الشاعر ملا يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصح مما لا يصح، وقوة صانعة تتولى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض.[1]

وهذا يعني أن الطبع لا يقتصر على الموهبة فحسب، وإنما يشمل المعرفة والدربة والخبرة والقدرة على النظم...فالطبع المعني هنا هو ما يمكن تسميته بالملكة الشعرية القادرة على صناعة الشعر بكفاءة متميزة، وهذه الملكة يمتلكها الشاعر، ويتأنى نظمه على أكمل وجه إذا توافرت له ثلاثة أشياء هي المهيئات والأدوات والبواعث[2]. وهكذا، كما يبدو، فإن عملية إبداع الشعر عملية مركبة، ينبغي أن تتوافر للشاعر فيها المهيئات والأدوات والبواعث، ويكون ممتلكا للقوى الحافظة والمائزة والصناعة، فيبدع الشعر.

ثم يعرف الطبع بقوله: «والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها».[3]

وعن الثقافة والدربة، وامتلاك التراث ومنظومه قيمه الجمالي، يقول: «...وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم واستفادة

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 42-43.

[2] – المصدر نفسه، ص 40.

[3] – المصدر نفسه، ص 199.

منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك».[1]

ويرى أن المعرفة أمر ضروري، فيقول: «ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو تاريخا، احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها، وقضاي متقدمة تشبه التي في الحال».[2]

ويضيف فيتحدث عن التأثر والمعرفة، فيقول: «إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيلة فيها ما يعرفه جمهور لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه، وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتؤثر له، أو كان مستعدا لأن يتأثر له إذا عرف».

ويضيف: «وأحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها، أو يتأثر لها إذا عرفت، هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها، وتتألف من تقضيها وانصرامها».[3]

تصنيف الأنواع الأدبية:

يعتمد حازم، غفي تصنيف الأنواع الأدبية معيارا تمليه رؤيته التي سبق عرضها، وهو "العمدة"، وقبل أن نتبين ما يعنيه بهذا المصطلح نعود إلى الفارابي لنرى ما قدم في هذا الشأن، ثم نقرأ ما جاء به حازم ونقارنه بما ذكره ياكوبسون عن الوظائف الست.

يقسم أبو نصر الفارابي الكلام على أساس عنصري المحاكاة والوزن إلى أنواع هي:

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

[3] – المصدر نفسه، ص 21.

1- شعر، وهو «أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية ثم سائر ما فيه فليس ضروريا في قوام جوهره، وإنما أشياء يصير بها الشعر أفضل».

2- قول شعري، وهو الخطابة التي تستعمل شيئا من المحاكاة يسيرا.

3- قول خطبي، وهو الأقاويل المقنعة الموزونة، ويرى أن التخييل في القول المحاكى، مثل العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة.[1]

ورأى حازم: أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها من جهات، وهذه الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه [الرسالة]، أو ما يرجع إلى القائل [المرسل]، أو ما يرجع إلى المقول فيه: [السياق]، أو ما يرجع إلى المقول له: [المرسل إليه][2]. وياكوبسون كما هو معروف، رأى أن في النص ستة عناصر وست وظائف:

1- المرسل=وظيفته تعبيرية انفعالية.

2- المرسل إليه= وظيفته تأثيرية انتباهية.

3- الرسالة= وظيفتها جمالية.

4- المرجع= وظيفته مرجعية.

5- القناة= وظيفتها حفاظية.

6- اللغة= وظيفتها تفسيرية ميتالغوية.

عندما تكون الوظيفة الجمالية هي الوظيفة القيمة المهيمنة la valeur dominante في النص يكون النص أدبا، والوظيفة المهيمنة في النص يقصد بها العنصر البؤري للنص الأدبي، إنها تحكم العناصر الأخرى ووظائفها وتحكم بناء البنية، وتكسب النص نوعيته، وهي التي تحدد النوع الأدبي، فالوظيفة الجمالية تهيمن على الأدب، والتأثيرية على الخطب،

[1] – ينظر: أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، نشر في مجلة شعر، خريف 1959، ع12، ص 90، 95.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 346.

والميتالغوية على النقد الأدبي، والمرجعية على النصوص التاريخية، والانفعالية الجمالية على النصوص الشعرية الرومانسية، والحفاظية على المكالمات الهاتفية.[1]

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

لكل نوع إذا عنصر مهيمن يتقوم به، ومن السائغ أن يوج عنصر آخر، شريطة أن تقوم بين العنصرين علاقة تعاضد، فتكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة[2]، ويقدم مثالا على ذلك هو شعر المتنبي فيقول: «يقسم الكلام في أحسن قسمة، ويجب أن يؤتم به في ذلك، فإن مسلكه فيه أوضح المسالك».[3]

وإذ يميز بين الشعر والخطابة وبين الصدق والكذب، يقول: «لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع...». ثم يقرر أن «المعتبر في حقيقة الشعر، إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[4]، ويرى أن من يعتقد بأن «كل كلام موزون

[1] – ينظر: رومان جاكوبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 81.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 361-362.

[3] – المصدر نفسه، ص 363.

[4] – المصدر نفسه، ص 20-21.

مقفى شعر»، إنما يصدر عن جهالة[1]، وفي موضع آخر يقول: «وليس يعد شعرا، من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل».[2]

فالشعر كلام مخيل، سواء أكان صادقا أم كاذبا، والوزن والقافية ليس شرطين كافيين، والشرط اللازم والكافي هو التخييل.

يكرر هذا الرأي في غير موضع من كتابه، ومن ذلك قوله: فيكون شعرا باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه من التخييل، والكذب الشعري ليس بوصفه كذبا، وإنما بما فيه من التخييل، فالتخييل هو المعتبر في صناعة الشعر، لا كونه صادقا أو كاذبا[3]. وإن «كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب، وتمويهه على النفس، وإعجالها إلى التأثر له قبل، فإعمالها الروية في ما هو عليه»[4]. والشعر كما يقول، لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع فيها من التخييل.[5]

يميز حازم، إذا، بين الأنواع الأدبية، فيتخذ ما يبنى عليه القول، ويسميه «العمدة»، معيارا، وهذا هو المعيار الذي تتخذه النظريات الشعرية الحديثة عندما ترى أن الوظيفة المهيمنة هي التي تعتمد في تصنيف النص.

يقول: «فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على التخييل، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو ظنونية، وما لم يقع فيه ذلك بمحاكاة، فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع وغلبة الظن خاصة أو يكون مبنيا على غير ذلك، فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه، وما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة،

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 63.

[3] – المصدر نفسه، ص 71.

[4] – المصدر نفسه، ص 71-72.

[5] – المصدر نفسه، ص 83.

فإن وروده في الشعر والخطاب، عبث وجهالة، سواء كان صادقا أو مشتهرا، أو واضح الكذب».

ويضيف فيرى أن نوعا من القول يكون خطابيا بما يكون فيه من إقناع، وشعريا بكونه متلبسا بالمحاكاة والخيالات، ويقدم مثالا على ذلك قول أبي تمام:

أخرجتموه بكره من سجيّته والنار قفد تنتضى من ناصر السلم.[1]

المعاني والألفاظ والخط:

يتحدث حازم عن العلاقة بين المعاني والألفاظ والخط (الكتابة) في ما يمكن عدُّه كلاما على العلامة ودالّها ومدلولها ومرجعها، فيتبين: «أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة مال يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان».[2]

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

وإذ نقرأ أن الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان، إضافة إلى أن الألفاظ صور دالة على المعاني...ندرك أن حازما قدم معرفة بما يسمى، اليوم "ثنائية الدال والمدلول"، قيل فرديناند دي سوسير، إضافة إلى بيانه أن مصدر ذلك كله يعود إلى حقائق الواقع، فهي التي تشكل في حال إدراكها المعاني التي تتمثل في ألفاظ وخط يرسم تلك الألفاظ.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 67.

[2] – المصدر نفسه، ص19.

وظيفة الشعر وموضوعاته وتأثيره:

فالشعر يعتمد في أساسه على اللغة، كونه ظاهرة تواصلية بين الشاعر وبين المتلقي، وإن تنظيم الشاعر للغة بطريقة غير عادية تخرج عن النمط التواصلي المألوف، هو ما يحقق لتلك اللغة صفة الشعرية.[1]

يبدو أن رؤية حازم إلى حقيقة الشعر حكمت رؤيته إلى وظيفته وموضوعاته وابتكار صوره وتأثيره، فعو يقول: لما كان المعتبر في حقيقة الشعر، التخييل والمحاكاة، لما فيهما من قدرة على إثارة الإعجاب لدى المتلقي، كانت وظيفة الشعر عنده جمالية، وليست نفعية أخلاقية، يقول: «لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح، وجلالة أو خسه، وجب أن تكون موضوعات صناعة العر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده».[2]

ويقرر ضرورة البعد قد الإمكان عن التعبيرات المألوفة، والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة لحركة النفس بما يفجؤها به من جدة التصوير.[3]

ويكثر القول في قضية التأثير في المتلقي، وما يقوله: «من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور»[4]. «الغرض المقصود بالشعر هو تحريك النفوس».[5]

وتحريك النفوس هو عائد إلى التخييل، والتخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه: «إما لجودة هيئته أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو حسن محاكاته»[6]، وإن تحدث النقد الحديث عن "الهزة الجمالية"، فإننا نقرأ لحازم التعبير الدال على المصطلح نفسه عندما يقول:

---

[1] – فتيحة العقاب، شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان–دراسة في المكونات والخصائص الجمالية–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: فتحي بوخالفة، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014–2015، ص 27.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 106.

[3] – المصدر نفسه، ص 90–91.

[4] – المصدر نفسه، ص25.

[5] – المصدر نفسه، ص 31.

[6] – المصدر نفسه، ص 84.

«وليست المحاكاة، في كل موضع، تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها، بحسب ما تكون درجة الإبداع فيها».[1]

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

«فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته».[2]

أصالة حازم:

تبيّنا، في ما سبق رؤية حازم القرطاجني إلى قضايا الشعر، وبدا واضحا أنه يعد نفسه المنظر القادر على استنباط القوانين الشعرية الكلية للشعر العربي من نصوص الشعر والنقد العربية، العائدة إلى عصور ازدهار الثقافة العربية، لأنها تمثل الشعر والنقد الحقيقيين.

وإذ يدرك صعوبة هذه المهمة ينهض بأدائها، فيحدد مفهوم الشعر الحقيقي، والشعرية، ويحكم مفهومه هذا رؤيته إلى عناصر هذا المفهوم، من بنية وتخييل ومحاكاة ووزن وألفاظ ووظيفة وتأثير، كما يحكم رؤيته إلى قضايا أخرى، منها التأريخ للشعر وعملية إبداعه، وتصنيف الأعمال الأدبية، وتميز الشعر منها، والعلاقة بين المرجع والألفاظ والخط...، وهو، في صنيعه هذا. أفاد ممن سبقه: أرسطو...الكندي، الفارابي، ابن سينا...فاطلع على ما قدموه من معرفة، وفمهم، وأضاف ما يمكن أن نسميه بلوة نظرية شعرية تمثل رؤية شاملة متماسكة إلى قضايا الشعر والشعرية، تتصل بالتراثين العربي واليوناني، وتنفصل عنهما في

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

[2] – المصدر نفسه، ص 71.

آن، وما يميزه عن الفلاسفة الذين أفاد منهم أنه وظف المعرفة الفلسفية في إنتاج نظرية نقدية أدبية شعرية.

تحدث كثير من الباحثين عن مسألة أصالة حازم، أو عن إفادته ممن سبقه وإضافاته، فقال محقق كتاب "المنهاج"، محمد الحبيب بن الخوجة في مقدمته، استشهد حازم غير مرة بآراء أرسطو، اعتمد فيها مرتين تلخيص الفارابي، وأربعة عشر مرة ترجمة ابن سينا في "الشفاء"، وقال: إنه ذكر ما يرجو أن يكون من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا.

ويضيف الخوجة فيقول: «تأثر عميق التأثر بمؤلفات ابن سينا، وأخذ بطريقته، وأحال على تعاريفه وحدوده، واستعمل كثيرا من ألفاظه وصنيعه، وذكر أحيانا نفس الأمثلة والشواهد التي ذكرها الشيخ الرئيس، ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا، لنقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو».[1]

ويقول عبد الرحمن بدوي: حازم «هو أول من أدخل نظريات أرسطو، وتعرض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة».[2]

وخلص صفوت عبد الله الخطيب، في أطروحته: «نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية»، إلى القول: إن حازما أفاد من التراث الفلسفي اليوناني، على مستوى التنظير في المقام الأول، فعرض بعض مكونات الشعر، وخصوصا الخيال، المحاكاة، أما قضايا النظرية الشعرية، فقد استقاها من قراءة للنصوص الشعرية نفسها، ومن قراءاته في كتابات النقاد العرب الذين سبقوه.[3]

ويخلص عباس أرحيلة، في دراسته: «حازم القرطاجني: مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم» إلى القول: «أفاد من التنظير والمصطلحات الواردة في كتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، من خلال ما وصلت إليه جهود الفلاسفة المسلمين حولهما، واجتهد

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 118.

[2] – عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، ص 87.

[3] – صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية...أطروحة دكتوراه.

غاية الاجتهاد في وضع ما أسماه قوانين الشعر الكلية»، وهو القائل: «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل».[1]

ويقول محمد عبد المطلب: «وجد حازم أمامه مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر، فسار في تحديد مفهومه الخاص، متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى الأدبي بحسبانه وحدة متكاملة شاملة للقطعة الأدبية كلها، نثرا كانت أم شعرا، ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل فكري، ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم، مع ربطه بالصياغة اللفظية من ناحية وبالعلاقات النحوية، على نحو ما قال به عبد القاهر، من ناحية أخرى».[2]

تؤكد هذه الآراء ما خلصت إليه قراءتنا كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". ذهبنا إليه، من أن أصالة حازم في وضع نظريته الشعرية العربية تتمثل في الاتصال/ الإفادة- الانفصال/ التجاوز والإضافة، ويمكن أن نقدم، إضافة إلى ما تبيناه سابقا، أمثلة تفصيلية توضح هذه المسألة.

يقول صفوت عبد الله الخطيب، لدى حديثه عن الخيال: «فابن سينا -برغم معرفته الواسعة بالخيال-قد اقتصر-في معظم ما قاله- على الخيال بما هو جزء من مكونات النفس البشرية، أو طرق استخدامه بوصفه قوة من قواها، واقتصر في البعض الآخر القليل مما قاله على الخيال بما هو شرط ميز للشعر عن النثر أو الخطابة. والفارابي كذلك تحدث عن الخيال، بوصفه قوة نفسية أو خاصة لها قيمتها في تحقيق الشعر لوظيفته، وكلاهما تكلم في ذلك كلاما عاما غير مكين في باب الصناعة الشعرية».[3]

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

---

[1] – عالم الفكر، المجد 32، عدد 2، أكتوبر. ديسمبر 2003، ص 219.

[2] – محمد عبد المطلب، مفهوم الأسلوب في التراث، فصول القاهرة، مجلد 7، عدد3+4، 1987، ص 57.

[3] – صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا، بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 3+4، أبريل. سبتمبر 1987، ص 65.

ومصطلح التخييل" وضعه الفارابي، ولم يتعرض له أرسطو، وطوره ابن سينا، ومثل له، وتوسع في شرحه، وواصل حازم تطوير هذا المفهوم، وأشار إلى مشاركة المبدع والمتلقي فيه، وإلى ارتباطه بعملية إبداع الشعر، وطبيعة الشعر الحسية، فالتخيل وسيلة للتواصل بين المبدع والمتلقي، والصورة ليست شكلا أو صياغة فحسب، وإنما ذات دلالة نفسية تعني الاستعادة الذهنية لمدرك حسي.

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

ومن الأمثلة التي قدمها لمقابلة التضاد والتخالف، قول الجعدي:

فتى تم فيه ما يسرُّ صديقه على أن فيه ما يسوء الأعاديا

وهو يركز على حسن موقع الكلام في النفس، ونيل إعجاب السامع؛ ويجعل ذلك مقياس جودة النص وبراعة الأديب.[1]

وهكذا، كما يبدو، أنجز حام المهمة الصعبة التي قرر أن ينهض بها، وسعى إلى ذلك، يقرأن ويفهم، ويبلور، ويضيف ويتجاوز، وهذه هي مهمة المبدع في أي مجال كان من مجالات العطاء الإنساني.

رؤية التجديد في البلاغة والعروض:

إشكالية الوزن والغرض عند حازم القرطاجني:

تقديم:

إن الحديث عن إشكالية تناسب الوزن والغرض من خلال الدرس البلاغي القديم، لا يخلو من مزالق خصوصا وأن مجموعة من الدارسين المحدثين. الذين استأثر باهتمامهم هذا الموضوع، قد اختلفوا حول البداية الأولى للطرح النظري لهذا الإشكال.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 52.

ويعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي، في نظر سليمان البستاني أول من تنبه إلى هذا الموضوع، كما جعل عز الدين إسماعيل، ومن قبله أحمد الشايب من تسمية البحور التي وضعها الخليل البداية الأولى لإرهاصات هذا الإشكال في النقد العربي القديم.[1]

وقد ربط عز الدين إسماعيل، بخصوص اختيار الأوزان الشعرية أيضا، بين أرسطو وعلماء العرب مشيرا بذلك إلى المرزوقي صاحب نظرية عمود الشعر في موضعين من كتابه.[2]

أما شكري عياد فقد جعل من حازم القرطاجني النقاد الذي يقف أمة وحده في تاريخ النقد العربي، في حين لم يتناول سائر النقاد القدماء-حسب رأيه- العلاقة بين الأوزان والأغراض بأكثر من إشارات مبهمة، أوضحها نصيحة أبي هلال العسكري للمبتدئ في صناعة الشعر، ونبه أيضا، لما قام به أرسطو لعلاقة الوزن بالأنواع الأدبية، وعدم استفادة نقاد العرب من ذلك، باستثناء حازم القرطاجني.[3]

وذهب يوسف حسين بكار إلى القول بأن البداية الطبيعية لموضوع تناسب الوزن والغرض كانت مع ابن طباطبا والعسكري، دون أن يكون لتأثير الفلاسفة-شراح أرسطو- تأثير عليهما مثلما هو الأمر مع حازم.[4]

أما محمد مفتاح فيجعل من حازم الاستثناء الوحيد الذي اجتهد من القدماء لتبيان ارتباط الوزن بالمعنى[5]، بينما يضيف مصطفى لمومني وعلي لغزيوي إلى قائمة النقاد الذين وردت لهم فقرات طرحت إشكالا وتأويلا عندهم، علما آخر هو ابن العميد.[6]

---

[1] – مقدمة الإلياذة، 91/1، التفسير النفسي للأدب، ص 58-59، أصول النقد الأدبي، ص 322.

[2] – الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 299، 374-375.

[3] – موسيقى الشعر، مشروع دراسة علمية، ص 149-150.

[4] – بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث، ص 161-163.

[5] – تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 44-45.

[6] – في البنية الإيقاعية للشعر الجاهلي، علاقة البحر بالغرض، 28 (رسالة لنيل درجة دكتوراه علوم)، ومناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرن 7و8هـ، ص 337.

والغريب أن جل هؤلاء الدراسي الذين تعمدنا أن نثبت آرائهم فيما يخص النقاد العرب الذين بحثوا هذا الموضوع، لم يعيروا اهتماما لشراح أرسطو وبما لهم من وجهات نظر في الموضوع، وكأن الأمر يعود إلى اكتفاء هذه الفئة بالشرح فقط، وأنهم عنوا بتعيين النقاد العرب الذين تطرقوا لهذا الموضوع دون تأثر في ذلك بأرسطو، مع اتفاقهم جميعا بأثر "الشعر" و"تلخيصاته" على حازم القرطاجني.

وقد انفرد أستاذنا محمد العمري-فيما نعلم-بالإشارة إليهم صراح، فذهب إلى أن الطرح النظري لوظيفة الجانب الصوتي، في شموليته، باعتباره عنصرا بنائيا في الشعر، فإنما نجده عند الفلاسفة المسلمين ومن تأثر بهم في إطار نظرية المحاكاة.[1]

وكأن الأمر-فيما يبدو-يتعلق بفئتين: فئة عربية اهتدت إلى هذا الإشكال بمحض اجتهادها، دون أن يكون لتأثير فن الشعر وتلخيصاته تأثير فيها، وفئة كان لكتاب الشعر وترجماته دور كبير في توجهها نحو هذا الموضوع.

هذا، وقد تساءل بعد المحثين عن أسباب غياب هذا الإشكال عند مجموعة من نقاد العرب القدامى، خاصة عند قدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي، وصاحب هذه التساؤلات مجموعة من الافتراضات غالبا ما كانت تدور حول إشكالية اللفظ والمعنى.[2]

وقد آثرنا أن لا نعلن عن وجهة نظرنا بخصوص هذه الآراء والافتراضات المتضاربة حول إشكالية تناسب الوزن والغرض في الدرس النقدي القديم، حضورها وغيابها، إلا بإعادة طرح جديد للقضية عبر مسارها النقدي العربي الذي تحكم فيه الاتجاه الفلسفي ونظرية المحاكاة مع حازم القرطاجني.

1-حازم القرطاجني:

إن الحديث عن إشكالية الوزن وعلاقته بالغرض الشعري من منظور حازم، لا يتأتى دون عرضه في إطار الواقع الأدبي الذي كان يحتم على حازم بناء تصور نقدي متكامل

---

[1] – الموازنات الصوفية في لغة الشعر، ص 321.

[2] – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 151-152؛ يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث، ص 164.

لمفهوم الشعر، تساهم في بنيته وإحكامه كل العناصر الشعرية، في انفرادها وائتلافها وتناسبها، سواء تعلق الأمر بالأوزان والأغراض أو بغيرها.

1-1-دواعي تأليف منهاج البلغاء وسراج الأدباء:

وضع حازم كتابه تجاوبا مع وضع أدبي فقد فيه الشعر والنقد قيمتهما، فلو يوجد على مستوى الإبداع منذ مائتي سنة على حد تعبير حازم «من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام صنعته وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، هذا على كثرة المتقدمين في الرعيل الأول من قدمائهم والحلبة السابقة زمانا منهم وإحسانا منهم».[1]

ومما زاد في تكريس هذا الواقع المتردي للشعر وما ترتب عنه من ضعف في استجابة المتلقين، اختلال الطباع، واضطراب الأوضاع، وفساد المعايير والقوانين التي يحتكم إليها في تمييز ما يحسن وما لا يحسن من الكلام، هذا بالإضافة إلى ذلك المناخ الذي كان يعادي الشعر، فكثيرا من «أندال العالم -وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر سفاهة ونذالة...كله زور وكذب».[2]

ويقتضي الحل نفي هذا الواقع المتردي، لذلك فهو يرى "أن الشعر لن يعود إليه ازدهاره إلا بوضع "منهاج" يهدي عملية التذوق والتحليل والتفسير، وبالتالي التقييم على مستوى المتلقي، ووضع "سراج" يضيء عملية التعلم على مستوى الإبداع.[3]

فالجانب المتصل بالمبدع أو الإبداع، يمكن أن يحل عن طريق تأصيل قواعد وقوانين كلية للفن الشعري، يهتدي بها الشعراء إلى إبداعهم، ويتوصلون بها إلى معرفة القيم الجمالية، تعيد للشعر ازدهاره ومكانته القديمة، أما الجانب الثاني المتصل بالمتلقي، فلا يمكن حله إلا باستعادة إيمان المتلقي بجدوى الأقاويل الشعرية وآثارها الإيجابية في السلوك

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 10.

[2] - المصدر نفسه، ص 26، 124-125.

[3] - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 136.

الإنساني، القصد منها "استجلاب المنافع واستدفاع المضار" بإعمال الحيلة في إلقاء الكلام لتتأثر بمقتضاه.[1]

وقد دعا حازم إلى بناء تصور نقدي يقوم على نظرية متكاملة يتحكم فيها إلى القوانين البلاغية الكلية التي يمكن اتخاذها معايير ومقاييس لإصلاح واقع الشعر والنقد في آن واحد، وقد أمكنه ذلك بالجمع بين الفلسفة والإنجازات النقدية اليونانية والعربية السابقة عليه، دون الابتعاد عن الشعر نفسه، مؤكدا أنه لا يمكن للشاعر أو البليغ بعامة، أن يبدع دون علم أو معرفة بعلم البلاغة وصناعتها، وأن الناقد لا يمكن أن يكون ناقدا ما لم يجمع إلى جانب المعرفة بالقوانين الكلية جانب المعرفة بالأصول العلمية للصنعة، وبجوانب العملية الإبداعية في علاقتها المتميزة، وهذه الجوانب هي: العلم، والمبدع، والعمل الأدبي، والمتلقي.[2]

1-2-مفهوم الشعر:

لقد كانت أول خطوة لنفي هذا الوضع المتأزم، تستدعي من حازم وضع حد لمفهوم الشعر يميزه عن باقي المنظومات الشعرية، خصوصا وقد وجد في عصره نوع من الشعراء «إذا تأتى له تأليف كلام مقفى موزون، وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، بأي وشمخ، وظن انه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر».[3]

فالوزن وحده، لا يمكن أن ينتج شعرا، كما أن الشعر لا يمكن أن يتحقق بالعنصر التخييلي وحده، وإنما يتحقق الشعر بأن يجتمع فيه حسن التخييل والوزن، وفي ذلك يقول حازم: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصور بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 338، 368.

[2] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 130، 141.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 27.

شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فغن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».[1]

ويمكن تعريف الشعر بأي من المصطلحات التي تضمنها قوله، فيصبح "محاكاة" لو نظر إليه من زاوية علاقته بالواقع وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان بمعناه الكامل. ويصبح "تخيلا" لو نظر إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيدا لوقع العالم على مخيلة المبدع أو تركيبها ابتكاريا تشكله المخيلة، ويضبح "تخييلا" لو نظر إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاها، والتي يخلق فيها العمل آثاره.[2]

فالشعر، إذن هذه التجربة الانفعالية التي تساهم في تحريك المتلقي لطلب الشيء أو الهرب منه من غير روية وفكر واختيار، وذلك عبر إرسالية تألفت عناصرها وتلاءمت وانسجمت في مظاهرها وعلاقتها، وأما ما كان قبيح المحاكاة، فليس يعد شعرا وإن كان موزونا مقفى، لأن ما كان بهذه الصفة من الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه.

ويقع التخييل في الشعر من أربعة أنحاء: «من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[3]، فهو فعل شامل تساهم في حركته على مستوى التلقي كل عناصر الشعر، مما يؤكد أن هذه العناصر نفسها نتاج فعل شامل يتحقق على مستوى الإبداع، قبل أن يتحقق على مستوى التلقي.

ونظرا لوعي حازم بازدواجية وجهي الإشكال، فقد حمل على عاتقه وضع قواعد وقوانين لغير المطبوعين، ربما للعلماء أو للمتشاعرين عامة، تنفي هذا الوضع المتأزم عن الشعر على مستوى الإبداع وتعيد للمتلقي إيمانه بجدوى الشعر انطلاقا من هذا الأساس النفسي الواضح الذي يتحكم في نظرية الشعر عنده.[4]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[2] – ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 156-157.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 72.

[4] – ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر، ص 54

وفي هذا الإطار يقول حازم: «وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة، وترديد القول في إيضاح 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 الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يعتب به فكره ويصم شعره».[1]

ومما يزيد إيماننا بهذا الدور التعليمي الذي يبدو أمرا صحيحا إلى حد بعيد، مجموعة نصوص كثيرة لا تحتاج إلى تأويل، وهي نصوص في مجموعها تطبع الكتاب–في أقسامه الثلاثة–بهذا لا معنى التعليمي الذي أشرنا إليه، وفي هذا الصدد لا نرى مانعا من الوقوف عند هذه الخطاطة التعليمية لأهميتها وتعلقها الشديد بدراستنا.

فقد مهد حازم لموضوع تناسب الوزن والغرض بخطاطة من ثمان مراحل أو حالات كما يسميها، وهي:

- الحال الأولى: أن يتخيل الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه، أو إيراد أكثرها.
- الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها.
- الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، مع مراعاة موضع التخلص والاستطراد.
- الحال الرابعة: أن يتخيل تشكل تلك المعاني قيامها في الخطار في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل في مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه، وفي هذه الحال نبه إلى ما يجب أن يجعل مبدأ ومفتتحا للتخلص والاستطراد

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 28.

- الحال الخامسة: أن يشرع الشاعر في تخييل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.
- الحال السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له، وذلك يمون بتخييل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به.
- الحال السابعة: أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس.
- الحال الثامنة: أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى المحلق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها.[1]

فكيف-إذن-عالج حازم مبحث تناسب الأوزان والأغراض كأحد أهم المباحث التي يقوم عليها منهجه في بناء نظرية للشعر العربي؟

إن فحص هذا المبحث يحتم علينا الوقوف عند قسمة حازم للأغراض الشعرية، لمعرفة معاييره ومنطلقاته التي يقوم عليها جانب من جوانب نظريته، ننتقل بعدها للحديث عن الأوزان الشعرية وكيفية معالجته لها، للوقوف أخيرا عند ما يناسبها من أغراض شعرية تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها.

1-3-طرق الشعر وأغراضه:

استهل حازم حديثة عن طرق الشعر وأغراضه، من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها، بالإشارة إلى اختلاف الناس في قسمة الشعر وتحديد أغراضه، وطرقه، وهي

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء 28.

تقسيمات تعتبر –في نظره– غير صحيحة، لكون كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل، مشيرا إلى قسمة قدامة والرماني وابن رشيق.[1]

فحصر أغراض بعينها، هو في حقيقته حصر للشعر نفسه في زوايا ضيقة، سعى حازم أن يبتعد عنها، لينظر في قسمتها من جهة ما تنقسم إليه من طرق شعرية، ومن جهة ما تتنوع إليه المقاصد والأغراض، كما يستفاد من قوله: «والشعر ينقسم أولا إلى طريق جد وطريق هزل، وله قسمة أخرى من جهة ما تتنوع إليه المقاصد والأغراض».[2]

وصرح بأن طريقة المعرفة الصحيحة للشعر من حيث تنقسم إلى طرق وأغراض، يجب أن تنطلق من أساس نفسي واضح «تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة من وجهين».[3]

أ-**الطرق الشعرية:** وتنقسم إلى قسمين: طريق جد وطريق هزل.

1- طريق الجد: «وهي مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك»[4]. وتختص هذه الطريقة لتحقيق الغاية منها (البسط). بتجنب الهزل، وما ألف فيه من العبارات والمعاني وأنواع التأليف، وأن يتجنب فيها الساقط من الألفاظ والمولد، ويقتصر فيها على العربي المحض، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في الكلام العربي، ويتحرى في عباراتها المتانة والرصانة، وأن يعتمد فيها من المعاني ما لا يشين ذكره ولا يسقط مروءة المتكلم، إلا حيث يليق ذلك بالحال والموطن، «كأنن يكون في ذكر بعض معاني الهزل، في بعض الموضع، إطراب وبسط للنفوس...فإن الكريم قد يطرب، وقد يحتاج إلى إطرابه، ولكل مقام مقال..وأن

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 336.

[2] – المصدر نفسه، ص 327.

[3] – المصدر نفسه، ص 11.

[4] – المصدر نفسه، ص 327.

يشعر، بأن ذلك شيء لا حقيقه له، وإنما هو على جهة المزح والدعابة ليبسط بذلك من النفوس ويحرك...فإن كثيرا من معاني الهزل تحرك ذا الجد وتطربه وإن لم يكن من شانه، ولا بأس في ذلك، أن ينحى بعباراتها نحو الرشاقة في مثل هذه المواضع».[1]

2- طريقة هزل: وتعتبر هذه الطريقة «مذهبا في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك»[2]، ومما يجب أن تختص به هذه الطريقة، لبلوغ المراد من قبض النفوس أو بسطها «أن تكون النفس في كلامها مسفة إلى ذكر ما يقبح أن يوثر، ولا تنقف دون أقصى ما يوقع الحشمة، وألا تكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل، وألا تطرح ماله باطن هزلي وإن كان له باطن جدي، وأن ترد ما يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل بتلخيص ذلك إلى حيز الهزل»[3]، وان تتحرى في عباراتها الرشاقة والحلاوة، ولا بأس فيها من استعمال الساقط من الألفاظ المولد، أو طرف من المتانة وإن كان أليق بطريقة الجد وأنجع فيها وأكثر استصحابا لها.[4]

3- المعتدلة: وهي طريقة ثالثة متولدة عنهما، وتشمل: «كل كلام اعتمدت فيه المراوحة بين المعاني الجدية وما لا ينافيها كل المنافاة من معاني الهزل»[5]، حكاية عن أرسطو حين قال: «حكاية الهزل لذيذة سخيف أهلها، وحكاية الجد مكروهة، وحكاية الممزوج منها معتدل».[6]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 328-333.

[2] – المصدر نفسه، ص 327.

[3] – المصدر نفسه، ص 331.

[4] – المصدر نفسه، ص 331-334.

[5] – المصدر نفسه، ص 334.

[6] – المصدر نفسه، ص 330.

ب-الأغراض الشعرية:

لقد جعل حازم من "البسط" و "القبض"-كما سبقت الإشارة إلى ذلك-أساسا فلسفيا ولد عنه عددا وافرا من الأغراض الشعرية، من حيث تخييلها في ذاتها وفي نفسية المتلقين لها، فجعلها تتعدد:

- بحسب تأثر النفس بحصول الخير أو الشر أو عدم حصولهما، تأثرا خاصا من: تهنئة، ومدح، وتأسي، وتأسف، وتعزية، وتفجيع، وهجاء، ورثاء، ونسيب.
- وبحسب ما تتنوع إليه، من جهة من يقع منه ما يهرب منه أو يحتمل منه ذلك من: عتاب، وتعديد، وتوبيخ، وتقريع.
- وبحسب اختلاف عدد ذوي العناية بالشيء الحاصل، ما شأنه أن يهرب منه أو يطلب، كالاقتصاص أو المشاجرة، أو الفصل في مشاجرة.
- ومن ناحية اختلاف توجه المتكلم أو السامع، فيكون أحدهما هو الطالب لها أو الهارب عنها من تلقاء الآخر من: اقتضاء، واستعطاف، واستبطاء، وإيعاد، وتهديد، وإنذار، وتخويف، واستعفاء، واستقال، وترضي.

ومن جهة ما يتشكل على القائل أو السامع، فيما يجب أن يطلب، وأيهما يجب أن يهرب منه، وهذه هي الإشارة أو الاستشارة، وقد تكون قصصا أو مشاجرة، أو حكما، أو إشارة، أو استشارة، أو غرضا، أو اقتضاء، أو استكفاء، أو ترغيبا، أو ترهيبا، أو إطعاما، أو إياسا.[1]

وخلص إلى القول بأن هذه الأغراض، ليست سوى أجناس وأنواع، تحتها أنواع أخرى يمكن حصرها على الشكل التالي: «فأما الأجناس الأول: فالارتياح والاكتراث، وما تركب منهما، نحو إشراب الارتياح الاكتراث، أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية..وأما الأنواع الأخر فهي، "المدح، والنسب، والاعتبار، والرضى، والغضب، والنزوع،

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 337-340.

والخوف، والرجاء". وأما الأنواع الأخر فهي، "المدح، والنسيب، والثناء، (.....) وأنواع المشاجرات، وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية».[1]

وليست هذه الأغراض في مجموعها، سوى طرق متباينة أو متداخلة لأداء الأغراض الأمهات في مجال التعبير الشعري، والتي هي:

- التهاني وما معها.
- التعازي وما معها.
- المدائح وما معها.
- والأهاجي وما معها.

وقد ربطها بذلك الأساس النفسي الذي جعله مرتكزا تناوله الشعري، فأرجع هذه الأمهات الشعرية وما معها إلى «ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا».[2]

وأكد على مجموعة أخرى من الشروط، تساهم بدورها في عملية تخييل الأغراض في نفوس متلقيها، من جهة اللفظ، ومن جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، كما سبق أن بين أثناء حديثه عن الطرق الشعرية.[3]

1-4-في الإبانة عن أنماط الأوزان: (من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها).

إن اقتران الوزن بالتخييل-أو المحاكاة- لم يكن مجرد إضافة شكلية لتعريف الشعر -في نظر حازم-. وإنما لكونه من عداد ما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره، وذلك من حيث تأثيره في المتلقي.[4]

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص12. وتشير النقط إلى حذف بالكتاب مقداره سطر كامل.

[2] - المصدر نفسه، ص 341.

[3] - ينظر المعلم الدال على طرق العلم بما يجب اعتماده في كل غرض من أغراض الشعر، المنهاج، ص 351-353.

[4] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

فقد ذكر أن من الوجوه التي لأجلها حسن موقع المحاكاة في النفوس «حب الناس للتأليف المتفق أو للألحان طبعا، ثم قد وجدت الألحان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفوس وأوجدتها».[1]

ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعرف الوزن على الشكل التالي: «والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات»[2]. إن هذا التعريف للوزن المتفق التأليف، بقدر ما يشير إلى التناسب، يشير أيضا إلى طبيعة الحركة المنتظمة للوزن، وهو ما يساعد على إنجاز الغاية الشعرية (التخييل)، وإلا فإن أي تنافر سيؤدي إلى نتيجة عكسية، ولعل ذلك ما دفع حازم إلى التركيز على تناسب المسموعات والمفهومات، على اعتبار أن التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ.[3]

فالألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن خاصية وزنها تتبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب في النهاية مع تناسب أغراضها، ولتحقيق التناسب بين المسموعات في الأوزان، نادى حازم بضرورة النظر في تجزئتها من منطور بلاغي، يراعي تناسب المسموعات وانتظاماتها، مؤكدا أن من كان له أدنى بصيرة لم يخالجه الشك في أن الصحيح ما استند إلى علم اللسان الكلي الذي لا تتبين أصول علوم اللسان الجزئية ومباديه إلا فيه.[4]

وفي هذا المعرض أشار أيضا، إلى أن قيام علم البلاغة (النقد الأدبي) يغدو مستحيلا ما لم يعتمد على أصول منطقية وآراء فلسفية حكمية، وقوانين موسيقية، يستعان بها في معرفة جهات تناسب الأوزان وتجزئتها المتناسبة، دون إغفال للأذواق الصحيحة، وللسماع الشائع عن فصحاء العرب، وأصول علم العروض.[5]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 117.

[2] – المصدر نفسه، ص 263.

[3] – المصدر نفسه، ص 264.

[4] – المصدر نفسه، ص 243-244.

[5] – المصدر نفسه، ص 235، 244، 258.

فمعرفة طرق جهات التناسب الصوتي في الخطاب الشعري، لا ينفصل فيها الوزن بأية حال عن مادة الشعر وهي لغته، في تركيب حروفها، وتنسيق ألفاظها، وعباراتها، بحيث تكشف عن التفاعل الوثيق بين العمل الأدبي، والعالم، والمبدع، والمتلقي على السواء.

واستنادا إلى هذه الاعتبارات في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها، وكون المناسب الوزنية تدخل تلك الجملة، انتهى حازم إلى أن الأوزان الشعرية يجب أن يقدر كل وزن منها بالتجزئة المناسبة اللائقة به، وفق منطق يراعي أوجه التناسب والتشاكل بين الأصوات التي تؤلف كل وزن على حدة، فتتضاعف، أو تتضارع، أو تتماثل، أو تتشافع.

فإذا امتد التناسب داخل الأشكال الوزنية كما حددها حازم بدءا من أصغر عناصر الوزن، هي المتحركات والسواكن وما يتألف مها من أسباب وأوتاد وأرجل، نهاية بالتفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها، تحققت الخاصية الجمالية للوزن، وهو ما يعنيه "بحلاوة المسموع"، وتحققت الغاية الشعرية، لأن ما ورد على تأليف متناسق ونظام متشاكل: كان «أدنى لتعجيب النفس وإبلاغها بالاستماع إليه، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»، «لتأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة».[1]

ولا يقع في اقتران المضادات والمتنافرات ترتيب متناسب أصلا، لأن التنافر والتضاد لا يساعدان على اطراد النغم، وفي ذلك يقول: «وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات، فغير مستحلى ولا مستطاب»[2]، ولا يعد شعرا ما كان على هذا النحو من التأليف، وفي هذا الصدد لم يخف شكه في وضع العرب لوزن "الخبب"، أما "المضارع" فقد رفضه بشدة استنادا على قانون التناسب والأذواق الصحيحة، فهو عنده "أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا".[3]

صحيح أن التناسب يمثل أساس قيمة الأوزان في ذاتها، ولكن هذا الأساس قد يختلف من وزن لآخر، استنادا إلى قاعدة عامة مفادها أن النفس الإنسانية مجبولة على حب التنوع،

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 227، 245، 249، 267 وما بعدها.

[2] – المصدر نفسه، ص 267، وانظر حديثه عن "التنافر" و "التضاد" ، ص 230–231، 240–241، 247.

[3] – المصدر نفسه، ص 243.

والاستمتاع بالشيء المركب، أكثر من الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه، وهو ما حذا بحازم إلى القول: «وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون مماثل جميعها، فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع أجزاء الشطر تال له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناه درجة في التناسب، وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضا للتكرار».[1]

إن هذا التركيب وما ينطوي عليه من قيمة صوتية هو الذي دفع حازم إلى القول في شأن الطويل والبسيط: «فإن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثر وجوه التناسب وحسن الوضع»، لكن «إذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصراتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه، فلما كانت مقصرات الطويل والبسيط تنحط عن درجة الوزن التام في ذلك انحطاطا متفاوتا، كان لإهمال تلك المقصرات وجه من النظر».[2]

وقد رد جازم القيمة الصوتية للأوزان المركبة إلى صفات أربع، هي: "تمام التناسب" و"تركبه" و "تقابله" و "تضاعفه"[3]، وليس يعني هذا اطراد هذه القاعدة في جميع أحوال الأوزان المركبة، بل إن القيمة الصوتية للأوزان بنوعيها البسيطة والمركبة رهينة باكتمال مجموعة من الخصاص الصوتية المستقلة التي تشكل مستويات متعددة للتناسب.

بالإضافة إلى هذه القوانين التي وضعها حازم بين يدي الشاعر، في ما يجب اعتماده من الأوزان المتناسبة، والتي تحقق للشعر غايته (التخييل) وخاصياته الجمالية إنشادا أو سماعا، يشير إلى أنه ينبغي للشاعر أن يدرك أن الأوزان تكتسب أوصافا، بحسب قوة المشاكلة والمناسبة بين الأجزاء، وبحسب ما تكون عليه الأجزاء من كزازة وجعودة، أو سباطة ولدونة أو اعتدال، وذلك بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 267.

[2] – المصدر نفسه، ص 238.

[3] – المصدر نفسه، ص 259.

بسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب ترتيبها ووضع بعضها من بعض، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات، كأن تكون "قوية شديدة" أو "ضعيفة لينة" أو "معتدلة". وتلك الصفاة هي: المتانة، والجزالة، والحلاوة، واللين، والطلاوة، والخشونة، والرصانة والطيش، إلى غير ذلك من الأوصاف التي تضمنها النص التالي: «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة».[1]

وهذه الصفات من شأنها أن تساهم في إحداث تأثيرات قوية في النفس الإنسانية، باعتبارها مدخلا لتحديد كيفية مناسبة الوزن للغرض، حيث تتحول من أنماط وتركيبات إيقاعية مجردة، إلى إيقاعات نفسية تتماشى مع طبيعة الغرض الذي يناسبها.

1-5-تناسب الوزن والغرض:

يلح حازم في هذا الباب على ضرورة مراعاة التناسب بين الوزن والغرض، تناسبا جدليا تكون به القصيدة مهيأة لحصول الغاية المقصودة منها، وإن كان يرى أن الغرض هو الأصل، كما سبق وتبين من خلال حديثه عن مراحل بناء القصيدة والتي يدعو فيها الشاعر على الابتداء بتخييل مقاصد غرضه الكلية، قبل اختيار الوزن، وهو ما يمكن استخلاصه من خلال شروحه لوصية أبي تمام الطائي لأبي عبادة البحتري، حيث يرى أنه: «حقيق على الشاعر إذا قصد الرّوية أن يحضّر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده، ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يخلط ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيأ لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبهما لتكون القافية تابعة للمعاني لا متبوعة لها».[2]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 204.

لم نورد في هذا النص لنؤكد أسبقية الأغراض على الأوزان أثناء العملية الإبداعية، وغنما لندعم ما ذهبنا إليه في مكان سابق، من أن حازما كان همه الأول، وضع قوانين وقواعد يعاد من خلالها النظر في صناعة القصيدة العربية بالمفهوم الذي رسمه لها وضع قواعده في حضور المتلقي.

وقد استند حازم في بحث تناسب الوزن والغرض إلى علم البلاغة الكلي ما يستفاد من النص التالي: «إن معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طلاق الاعتبار وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر».[1]

لذلك فإن ما قصد إليه حازم من تخييل الأغراض الشعرية بالأوزان، لم يكن مجرد نقل أو شرح فارغ من محتواه، بقدر ما كان جهد كبير تم له بناؤه انطلاقا من قانون التناسب، هذا القانون الذي يكاد يتحكم في نظريته الشعرية، فقد قاده هذا القانون إلى أن تلاؤما حميما وعميقا يقع بينهما ويشد بعضهما إلى الآخر ويستدعيه، وهو ما عبر عنه بتوافق "المسموع" و"المفهوم" نقلا عن ابن سينا في تعداد الأمور التي تجعل القول مخيلا.[2]

هذه المعطيات هي التي انتهت بحازم إلى القول بضرورة مراعاة أوجه التناسب بين الأوزان والأغراض الشعرية تناسبا جدليا، تكون به القصيدة مهيأة لحصول الغاية المقصودة بها، في نص يقول فيه: «فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد».[3]

---

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 226-227.

[2] – المصدر نفسه، ص 226.

[3] – المصدر نفسه، ص 266.

يعتبر هذا النص على تعدد أبعاده ودلالاته، خلاصة مبحث تناسب الوزن والغرض عند حازم القرطاجني، ونظرا لأهمية الموضوع وتعدد قضاياه وتشابكها، فقد أوضح حازم أن للأوزان اعتباران:

- اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض.
- واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم.

وفي ذلك يقول: «فمنها أعاريض فخضمة رصينة، تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط وفئة (.....) وكثير من مقصرات ما سواه من الأعاريض.

ومنها أعاريض وفئة (.....) مقاصد التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم يجب أن تنظم في سلك الأعاريض التي من شأن الكلام أن يكون نظمه فيها جزلا نحو عروض الطويل والكامل».

«وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة، وقلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك. لكن ما قصد من الشعر هذا المقصد، فمن شأنه أن يصفح فيه عن اعتبار القوة والفخامة لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكى الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف وزن، فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك نحو المديد والرّمل»[1] -فهنا عنده أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر.[2]

فقد أوضح حازم من خلال هذا النص، أن لتناسب الوزن والغرض أبعادا متعددة، تقوم على المعنى والأسلوب والنظم والوزن، مفيدا في ذلك من الرؤية البلاغية القديمة التي كانت قد أولت لتناسب هذه المستويات حيزا مهما من أبحاثها للشعرية العربية.

[1] – المصدر نفسه، ص 205-206، تشير النقط إلى بياض في الأصل مقداره بيت ثلث ونصف سطر.

[2] – المصدر نفسه، ص 269.

1-6-الوزن والطبائع:

وتقتضي هذه القضية دراسة متميزة، ولكن لا بأس من التوقف عندها قليلا، لما لها من صلة عضوية بموضوع دراستنا، فلقد أحس حازم وهو يعالج قضية الوزن والغرض، بأهمية هذا الموضوع وتداخل خيوطه وتعددها، وللتليل على وجاهة ما انتهى إليه من تناسب بين الوزن والغرض الشعري، بحثا عن القصيدة النموذج، يحيلنا إلى واقع الشعر العربين ليس كشاهد فقط، بل-أيضا-كمعطى لا يخلو من تخصيص وتفصيل.

فبعد دراساته لأنماط الكلام العربي دراسة أسلوبية، من حيث درجة ما يعتريه من قوة ومتانة وجزالة، أو ضعف وليونة ورقة، استنتج من هذه الدراسة التي مكنته منها سعة اطلاعه على التراث الشعري ورهافة حسه وطبعه، أن لكل وزن "طبعا" متميزات يصير نمط الكلام مائلا إليه. وفي هذا الصدد يقول: «إن الشاعر القوي إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوة من قوة العارضة وصلابة النبع».[1]

ومثل لذلك بأبي العلاء المعري، فإنه كان إذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر، وإذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتبغض، وأشار أيضا إلى أن الشاعر القوي إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وحط عن طبقته في الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل.

بينما لاحظ أن كلام الشعراء الضعفاء في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبحا، بل إنهم حين يلجؤون إلى الأعاريض الطويلة أو القصيرة فإن ضعفهم يبدو واضحا للعيان، ففي الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني، تجدهم يكثرون من الحشو وقبح التذييل لدرجة تتخاذل معه بعض أجزاء الكلام عن بعض، أما الأعاريض القصار التي

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269.

تفضل المعاني عنها، فيضطرون إلى التكلف والحذف المخل، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر مضادا لحال الأقوياء من الشعراء.[1]

نستنتج مما سبق أنت البحور من حيث طبيعتها، كما يمليه الواقع الشعري في تعدد أغراضه، واختلاف طبائع شعرائه، يمثل بعضها إلى القوة والمتانة والجزالة، وبعضها يميل إلى الضعف والرقة والليونة.

فمن أجل تجاوز ما كان يعتري قسمة الوضع المتناسب من فوضى، سعى حازم مرة أخرى، إلى توضيح ذلك بالنظر إلى ما بين الشعراء من اختلاف في الطبائع في مختلف الأوزان، فقال: «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. أما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، ولقما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى...أم المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام غيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء...فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يعد من أوزن العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر».[2]

ففي هذا النص يوضح حازم أن لكل وزن طابعا خاصا يطغى عليه، وهذا الطابع يمثل بالاكم الذي يأتي على هذا الوزن أو ذاك، إلى نوع من القوة والجزالة أو الليونة والحلاوة، أو غيرها من الأحوال التي أشرنا إليها، بحيث يجب على الشاعر الالتزام بها حتى يتحقق بذلك التناسب بين الوزن والغرض، فتتحقق أيضا الغاية الشعرية، أو القصيدة الجيدة

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 269–270.

[2] – المصدر نفسه، ص 268.

التي سعى حازم جهدا للعمل على وضع قواعدها، من أجل مستقبل شعري مناف لذلك الواقع المتأزم الذي اتسم برداءة الشعر.

نتيجة لما سبق، لم يكن غريبا أن ينتهي حازم إلى تناسب الأوزان والأغراض الشعري وهو الذي احتكم في عموم نظريته إلى علم البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية، والآراء الفلسفية الموسيقية، إلى جانب طبعه وذوقه الرفيع، وما تأت له من إحاطة شاملة بقضايا النقد العربي واليوناني ومن قراءات شعرية رفيعة مكنته من تعيين الجيد من الرديء، ناهيك عن إلمامه الكبير بعلم العروض ومكانته الشعرية بين شعراء الأندلس والعرب قاطبة، بل الأهم من ذلك، هذه الرؤية الجديدة التي عالج بها الأوزان الشعرية، بحيث لا تنفصل فيها الأوزان عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل هي الأخرى عن البنية الدلالية للقصيدة العربية، وهي رؤية جديدة لم يسبقه إليها أحد من النقاد والبلاغيين العرب، وغيرهم من العروضيين الذين لم يشغلهم هم بناء نظرية شعرية متكاملة. لكل ذلك، كان لحازم الفضل الأول في بحث قضية الأوزان وعلاقتها بالأغراض الشعرية إلى جانب الفلاسفة المسلمين الذين تمت الإشارة إليهم من هذا المبحث.

الخـــــاتمة

الخاتمة:

ختاما لا يسعني إلا أن أصل ليس إلى ما وصل إليه حازم القرطاجني، ولكن إلى ما انطلق منه لأننا في الحقيقة لا ندعي أننا ألممنا بفكره الثري، وبهذا تبقى هذه الرسالة محاولة متواضعة تسعى إلى الإسهام في قراءة التراث العربي الشامخ من خلال التعريف أكثر بأهمية كتاب تزخر به المكتبة العربية والمتمثل في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" هذا العمل الجبار الذي أولاه الدارسون والباحثون اهتماما كبيرا عبر العصور نظرا لما يحمله بين دفيته من مادة علمية ثرية وقضايا نقدية وبلاغية وفلسفية لا تقل أهمية عما تطرحه النظريات الحديثة، وبناء على هذا يمثل القرطاجني علامة في التراث النقدي والبلاغي، هو الذي قيل فيه "حبر البلغاء وبحر الأدباء"، كيف لا ونحن أمام صاحب ثقافة متنوعة وتجربة عميقة، أحدث منعرجا معرفيا في تراثنا النقدي والبلاغي.

كما استطاع أن يبرهن على وجوده وتميزه من خلال المصطلح الذي ساهم في إرسائه فكان رائدا لمن جاء بعده من النقاد والبلاغيين الذين جعلوا المصطلح أساسا علميا لنظريتهم النقدية والبلاغية، وقد ساهم اطلاعه على الرصيد الفلسفي والتراث العربي في توليده لمصطلحات كثيرة ومتنوعة، فجاء كتاب المنهاج زاخرا بالمصطلحات الفلسفية، والنقدية والبلاغية والأسلوبية والعروضية وحتى النفسية التي يقف القارئ منبهرا أمامها، كما أن مصطلحاته إما موروثة أو مبتكرة، حاولنا أن نقف عند بعضها لدراستها والكشف عن مدلولاتها، ومن خلال ذلك توصلنا إلى جملة من النتائج:

- تجاوز القرطاجني خطي أسلافه من النقاد والبلاغيين، فقد ربط بين التفكير النقدي العربي والتفكير الفلسفي، مما مكنه من الوصول إلى تصورات أنضج من تصورات أسلافه، كما كان توظيفه للمصطلحات يختلف عما جاء به سابقوه الذين كانوا يرصدونها بأسلوب تقريري بحت بينما القرطاجني يربطها ويجعلها طرفا مساعدا في تكوين المعنى في الخطاب الشعري.

- تناول القرطاجني مصطلحات جديدة لم يتناولها سابقوه، كالمعاني الذهنية والمعاني الأول والثواني والتسويم والتحجيل وغيرها من المصطلحات القرطاجنية، فاستطاع بذلك أن يرسم لنفسه منهجا متكاملا حيث يظهر نزوعه نحو الإبداع والابتكار والوضوح والدقة.
- تعد مصطلحات القرطاجني الفلسفية والنقدية إما معدلة أو مبتكرة، أما الموروث من المصطلحات فمصطلحات بلاغية وأسلوبية، كحسن التخلص والاستطراد، والتفريع والتقسيم.
- جاءت مصطلحات القرطاجني شاملة لأقطاب الخطاب، بحيث حاول رسم ملامح واضحة لنظرية نقدية متكاملة، بدليل ما تنبه إليه من قضايا تخص أطراف العملية الإبداعية وهي: الشاعر، والمتلقي والشعر، فقد أولاها القرطاجني عناية كبيرة.
- اهتم الباحث بوحدة القصيدة، فتحدث عنها، وعن التحام الأجزاء والتئامها في القصيدة كاملة وهذا ما يمثل خروجا عن قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي. وبهذا نستطيع القول بأن حازم القرطاجني أغنى النقد العربي بفكرة التماسك النصي، أو التناسب بين الأغراض والأوزان، وبين الإيقاع الشعري والحالة النفسية التي يعبر عنها الشاعر. وعلى هذا الأساس عده بعض الباحثين أول ناقد عربي قدم تصورا كاملا للنص الشعري القديم.
- استطاع القرطاجني من خلال المصطلح أن يقترح مقاييس لتمييز الجيد من الرديء في الشعر ولتصنيف الشعراء والمفاضلة بينهم، خاصة وأنه اهتم ببناء القصيدة، فوضع قوانين وقواعد ينبغي على الشاعر أن يتقيد بها إذا أراد لشعره أن يلقى قبولا ويحدث تأثيرا، فيصل بذلك إلى أعلى مراتب الجودة، فتحدث عن حسن الاستهلال ومدى أهميته في جودة القصيدة وكذلك براعة التخلص وحسن الاختمام والتسويم والتحجيل.

- ونظرا لأهمية دور المبدع في تأسيس الأقواع الشعرية، منحه الكاتب عناية كبيرة، فركز على حريته الإبداعية، كما تمكن من إظهار البعد النفسي لشخصيته من خلال تركيزه على ثنائية البسط والقبض التي شكلت أحد الأسس النفسية التي قام عليها الكتاب.
- اهتم القرطاجني بالمتلقي وجعله محورا مركزيا في الخطاب الشعري، وذلك من خلال اهتمامه بالشعر وتحقيق التأثير الوجداني فيه.
- استفاد القرطاجني كثيرا من كونه شاعرا مبدعا في كيفية بسط آرائه للآخر، فقدم بذلك مفهوما مميزا للشعر، وعاين العملية الشعرية من داخلها، ورأى أن الشعر يقوم على ثلاثة أركان أساسية وهي: التحجيل والمحاكاة والغرابة بالإضافة إلى الوزن والقافية.
- يعد كل من التخييل والمحاكاة من أبرز المصطلحات التي أولاها حازم القرطاجني اهتماما كبيرا فقد تناولهما بقدر كبير من الإفاضة والتوسع، بحيث انبنى كتابه كله على أن الشعر محاكاة وتخييل.
- تمكن القرطاجني أن يقترح حلولا لمشكلات وقضايا نقدية، حام حولها النقاد كثيرا كقضية الصدق والكذب التي أولاها الناقد عناية كبيرة في كتابه، إذ استطاع أن يفك الشعر من الأسر الأخلاقي فأباح الاختلاق الإمكاني للعرب وجعله ميدانا لشعرهم، بينما أثبت اقتصار الاختلاق الامتناعي على اليونان. كما حسم خلافا طويلا حول هذه القضية بإخراجها من طبيعة الشعر وبتركيزه على أهمية التخييل، فالشعر ينظر إليه من ناحية تأثيره وقدرته على إحداث الانفعال النفسي.
- مثل التناسب عند حازم القرطاجني القانون الأساسي في تشكيل القول الشعري، ومركز ثقله إذ لا بد من تناسب اللفظ للمعنى، وتناسب العبارات مع بعضها، وكذلك التناسب بين الأغراض والمقاصد والأوزان.

- اهتم القرطاجني بالأسلوب وتوسّع فيه، إذ حدد ماهيته، ووضح مفهومه في علاقته بالمعاني والألفاظ والأغراض، كما استطاع أن يحافظ على الحدود بين المصطلحات، وهذا ما يظهر من خلال تمييزه بين مصطلح الأسلوب ومصطلح النظم، وعلى غرار سابقيه تعرض لأسلوب الشعر في جده وهزله عرضا تفصيليا.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد فتحنا الباب أمام محاولة دراسة مصطلحات القرطاجني وإن لم نوفها حقها، نظرا لصعوبتها وصعوبة التوصل إلى مراميها كما أراده القرطاجني. وفي الحقيقة فكل مصطلح من هذه المصطلحات يحق أن يخصص له بحث مستقل، وهذا ما يدعو بتأليف مصنّف خاص يضم المصطلحات القرطاجنية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا: المصادر:

1. حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، المكتبة الأندلسية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1964.

ثانيا: المراجع

1. ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، نشر عنان، مجلد 1، القاهرة، د.ت.
2. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
3. ابن دريد، الديوان، دراسة وتحقيق عمر بن سالم، الدار التونسية للنشر، 1973.
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر، أحمد عطا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001.
5. ابن سينا الذي أورده عبد الرحمن بدوي في تحقيقه لفن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ضمن تحقيقه كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.
6. ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيرو، لبنان، 1973.
7. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
8. ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2.
9. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ/1981م.
10. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة.
11. ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (قسم)، دار صادر، ط1، بيروت، 1990.
12. ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، بيروت، ط1، 1968.

13. أبو الحسن الآمدي، كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين ضمن كتاب المصطلح الفلسفي عند العرب للدكتور عبد الأمير الأعسم.
14. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1982.
15. أبو الرضا سعد، البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية، ط1، 1984.
16. أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، البابي الحلبي، ط1، 1948.
17. أبو تمام، الديوان، شرح وتعليق شاهين عطية، مراجعة بولس الموصلي، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1968.
18. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
19. أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.
20. أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية د.ط، بيروت، لبنان، 1986.
21. إحسان عباس، الأدب في الأندلس والمغرب، مطبعة جامعة دمشق، 1403هـ.
22. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978.
23. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2، 1993.
24. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط4، 1987.
25. أحمد الطويل، الحنين إلى الأوطان في شعر ابن الآبار وحازم القرطاجني، المطبعة العصرية، د.ط، تونس، 1993.
26. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2000.

27. أحمد مطلوب، معدم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1983.

28. أديوان محمد، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، مطبعة النجاح الجديدة، ط2، الدار البيضاء، 2004.

29. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، د.ط، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

30. إسماعيل الصيفي، المحاكاة مرآة الطبيعة والفن، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.

31. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

32. الآمدي، الموازنة، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط4، د.ت.

33. أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1972.

34. برنشفيق روبارت، شرق بلاد البربر في العهد الحفصي، مجلدان، ج 1، باريس، 1940-1947.

35. بطرس البستاني، محيط المحيط، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مكتبة ناشرون، بيروت، ط3، 1998.

36. التجاني، الرحلة (المقدمة)، نشر حسن حسين عبد الوهاب، مجلد 1، د.د.ن، تونس، د.ط، 1958.

37. تراس هنري، تاريخ المغرب الأقصى منذ العصور القديمة إلى انتصاب الحماية الفرنسية، مجلد 1، الدار البيضاء، المغرب.

38. تودوروف تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، توبقال، ط1، 1990.

39. توفيق الزبيدي، جدلية المصطلح والنظرية القديمة، قرطاج 2000، ط1، تونس، 1998.

40. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1994.

41. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق درويش جويدي، ج1+2+3، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003.

42. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، د.ط، ج1، 2، دار صعب، بيروت، د.ت.

43. الجاحظ، الحيوان، تحقيق يحي الشامي، ط3، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1990.

44. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

45. –جوليان شارل آندري، تاريخ شمال إفريقيا من الفتح العربي إلى سنة 1880، مجلد1، باريس، 1952.

46. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

47. حسن سند الكيلاني، حازم القرطاجني حياته وشعره، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986.

48. حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات كملية الآداب، ط2، منوبة، 1994.

49. الخطيب صفوت عبد الله، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشروق، د.ط، القاهرة، د.ت.

50. خليفة حاجي، كشف الظنون، مجلدان، د.د.ن، القاهرة، د.ط، 1274هـ.

51. خليل حاوي، الآداب، العدد الثاني، السنة الثانية عشر، ندوة الآداب، 1970.
52. الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
53. رومان جاكوبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.
54. الزبيدي، تاج العروس، تحقيق حسين نصارة، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د.ط، 1969.
55. الزجاجي، خير المناظرة وتفضيله، تحقيق عبد السلام هارون، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 1997.
56. سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2015.
57. السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس، د.د.ن، مجلدان، القاهرة، د.ط، 1939.
58. شرح جلال الدين الشافعي للقصيدة المقصورة، طبعة دار المعارف، ج1، ط1، د.ب، د.ت.
59. شريف بشير أحمد، آفاق المصطلح وأعماق المفهوم (الأسلوب نموذجا)، علامات، ج64، مج16، النادي الثقافي، جدة، 2008.
60. الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1306هـ.
61. شفيع السيد، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1415هـ/1995م.
62. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1977.
63. صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية قيس ضوء التأثيرات اليونانية.

64. طبانة بدوي، البيان العربي، دار المنارة، جدة، ط8، 1988.

65. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984.

66. عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1999.

67. عباس أرحيلة، مأخوذ من "الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1999.

68. عبد الحليم منتصر، إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة س-ل-ب، ج1، ط2، دار المعارف، مصر.

69. عبد الرحمن الثعالبي، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993.

70. عبد الرحمن بدوي، مقدمة ضمن أرسطو: فن الشعر، ومصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصر الإسلامية)، ج1، دار الطليعة، بيروت، 1981.

71. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، د.ت.

72. عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، مقدمة في علم المصطلح، دار الكتاب العربي، تونس، د.ط، 1984.

73. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.

74. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقي محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1992.

75. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة القاهرة، مصر، 1389هـ/1969م.

76. عبد الله ابن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مجلدان، المكتبة العصرية، ط1، د.ب، 1964.

77. عبد المجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي، قضايا وإشكالات، دار الغدير، بيروت، ط1، 2003.

78. عبد المحسن فراج القحطاني، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1417هـ1996م.

79. عدنان عبد الله، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مجلد 2، 67، القاهرة، 1958.

80. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996.

81. علي آيت أوشان، التخييل الشعري في الفلاسفة الإسلامية، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2004.

82. علي قاسمي، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط2، 1988.

83. الغرناطي، رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة (شرح المقصورة)، مجلد1، د.د.ن، القاهرة، د.ط، 1925، د ص.

84. قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978.

85. الكفوي أيوب بن موسى، الكليات، تعليق عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992.

86. محمد الحبيب بن الخوجة، مقاصد ومقطعات أبي الحسن حازم القرطاجني، طبعة الدار التونسية للنشر، تونس، 1972.

87. محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، ضمن كتاب قضايا النقد العربي.

88. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، د.ط، الرباط، 2005.

89. محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.ط، جامعة الأزهر بغزة، 2006.

90. محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد الأدبي الحديث، د.ط، جامعة الأزهر، غزة، 2006.

91. محمد عبد المطلب، مفهوم الأسلوب في التراث، فصول القاهرة، مجلد 7، عدد3+4، 1987.

92. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة–دار العودة، بيروت، 1970.

93. محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006.

94. محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 2008.

95. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، د.ط، د.ت.

96. محمود الوي، ينظر كتابه الصورة الشعري في الخطاب البلاغي والنقدي (بيرو والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

97. مصطفى دراوش، خطاب الطبع والصّنعة "رؤية نقدية في المنهج والأصول"، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

98. مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان الناشرون، ط2، 2000.

99. المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، ج3، 1942.

100. المقري، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ضبطه وحققه وعلق عليه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، ج3، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ط، القاهرة، 1361هـ/1942م.

101. ناصري، كتاب الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى، نشر جعفر ومحمد الناصري، المجلد 2، الدار البيضاء، 1954.

102. ناصف مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت، ع 252، 2000.

103. الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في "نقد الشعر"، (دراسة لغوية تاريخية نقدية)، دار النشر المغربية، د.ط، الدار البيضاء، 1982.

104. الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر، دار النشر المغربية، د.ط، 1992.

105. نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تحقن إحسان عباس، مج4، دار صادر، بيروت ـ لبنان، 1968م.

106. هو أبو علي بن سعيد بن محمد بن عمر الإشبيلي، ويعرف بالشلوبين، راجع السيوطي، بغية الوعاة في أخبار النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاءه، ط1، د.ب، 1965.

107. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، ط2، لبنان، 1983.

ثالثا: المجلات والدوريات

1. أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، نشر في مجلة شعر، خريف 1959، ع12.

2. أحمد أبو زيد، "نظرية النظم بين المعتزلة والأشاعرة"، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4، 1988.
3. إسماعيل عز الدين، أما قبل الافتتاحية، مجلة فصول، مجلد 7، ع3 –4، 1987.
4. بول فاليري، الشعر والفكر المجرد، مجلة فصول، مج 7، عدد 1و 2، القاهرة، 1986.
5. صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، قضايا المصطلح الأدبي، المجلد 7، ع 3، 4، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1987.
6. صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا، بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 3+4، أبريل. سبتمبر 1987.
7. عباس عبد الحليم عباس، فضالة محمد فتنحي الشمالي، "معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم"، حازم القرطاجني نموذجا"، مجلة البصائر، المجلد 12، عمان، الأردن، 2010.
8. عباس عبد الحليم عباس، نضال محمد فتحي الشمالي، "معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم"، مجلة البصائر، المجلد 12، عمان، الأردن، 2010.
9. علال الغازي، تطور مصطلح التخييل في نظرية النق الأدبي عند السجلماسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع4، 1988.
10. علي القاسمي، علم المصطلح بين علم المنطق وعلم اللغة، مجلة اللسان العربي، الرباط، المنظمة العربية للتربية والفنون والعلوم، ع 30، ذو الحجة 1408هـ.
11. علي لغزيوي، "مفهوم الشعر وعلاقته بالمصطلح النقدي عند ابن الخطيب بين النظرية والتطبيق"، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4، 1988.

12. فاطمة الوهيبي، في البحث عن الأدبية في النقد العربي القديم، مجلة قوافل، النادي الأدبي في الرياض، ع 2، س1، 1414هـ/1994م.
13. فيصل أبو الطفيل، "المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر، حازم القرطانبي"، مجلة الرفد، عدد 235، الشارقة، مارس 2017.
14. قومزا قارسيا أميليو، ملاحظات عامة على القصيدة المقصورة لأبي الحسن القرطاجني، فصل بمجلة الأندلس، 1933.
15. ماهر حسن فهمي، "قضية النظم والفلسفة الجمالية عند حازم القرطاجني"، مجلة مجمع اللغة العربية، ج27، 1971.
16. محمد حلمي هليل، أسس المصطلحية، مجلة علامات، نادي جدة الأدبي، المجلد 2، ج8، محرم 1414هـ.
17. محمد عبد المطلب: مفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح)، م7، ع3+4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.
18. محمد عبد المطلب، المفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول (قضايا المصطلح الأدبي)، ع3+4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.
19. ولفجانج نيدو بيتي بعنوان (التصورية والدلالية مقارنة في المنهج وفحص في صلاحية الاستعمال في مجال المصطلحية)، ترجمة محمد حلمي هليل، مجلة اللسان العربي، الرباط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع 29، 1408هـ.

رابعا: الرسائل الجامعية

1. باية بن مساهل، أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: أدب عربي قديم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016-2017.

2. بوعلام رزيق، الخصائص الأسلوبية في الشعر الرومنسي عند الأندلسيين-عصر الطوائف نموذجا-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: محمد بن صالح، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016-2017.

3. حياة بوخلط، شعرية النص بين جدلية الإبداع والتلقي-شعر نزار قباني أنموذجا-، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: علي بولنوار، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015-2016.

4. حياة بوعافية، الصورة الفنية في شعر أبي العلاء المعري وآثرها في المعنى-دراسة إحصائية دلالية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، إشراف: فتحي بوخالفة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015-2016.

5. زهيرة بارش، التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر-سعيد يقطين نموذجا-، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم، عبد الملك بومنجل، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015-2016.

6. سعاد طالب، قضية المصطلح وآليات صياغته في النقد العربي الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: نقد أدبي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2016-2017.

7. عمار لعويجي، التحليل التداولي للخطاب الشعري-روميات أبي فراس الحمداني-"أنموذجا"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: مصطفى البشير قط، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2015-2016.

8. غنية غرابي، الرؤية الشعر في الشعر الجزائري الحديث بين المكون الثوري وتحولات النسق من 1954 إلى نهية التسعينات، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: عبد المالك ضيف، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2018-2019.

9. فتيحة العقاب، شعرية الخطاب في قصائد غادة السمان-دراسة في المكونات والخصائص الجمالية-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: فتحي بوخالفة، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014-2015.

10. فضيلي أم السعد، أسرار الشعرية الدرويشية وسيكولوجية الصورة الشعرية في الديوان الأخير (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: جمال مجناح، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة، 2016-2017.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى **الصفحة**

مقدمة 01

الفصل الأول

حازم القرطاجني (عصره وحياته)

I-**عصر حازم القرطاجني** 07

1-الوضع السياسي والثقافي بالأندلس في أوائل القرن السابع حتى القرن الثالث عشر هجري 07

2-المغرب الأقصى في العهد الموحدي بين سنة (633-638هـ/1236-1242م) 09

3-الحياة السياسية بإفريقيا في عهد أبي زكريا الأول وابنه المستنصر 11

II-**حياة حازم القرطاجني** 13

1-مولده وحياته 13

2-هجرته إلى تونس 15

III-**أهم آثاره** 16

1-الآثار الشعرية 16

1-1-القصيدة المقصورة 18

1-2-القائد والمقطعات 20

1-3-القصيدة النحوية 22

2-الآثار النحوية 23

2-1-رسالة شد الزنار على جحفلة الحمار 23

2-2-القصيدة الميمية في علم النحو 23

3-الآثار البلاغية والنقدية 25

الفصل الثاني

المصطلح البلاغي حتى عصر حازم القرطاجني

I-**ماهية المصطلح البلاغي وتطوره عند العرب (الماهية، النشأة والتطور)**..... 29

1-حد المصطلح لغة واصطلاحا..... 29

1-1-لغة..... 29

1-2-اصطلاحا..... 29

1-3-أهمية المصطلح والاهتمام به..... 31

II-**نشأة المصطلح وتطوره قديما وحديثا**..... 32

1-المصطلح البلاغي قديما..... 33

2-المصطلح البلاغي حديثا..... 36

3-وضع المصطلح وشروطه..... 39

4-دلالة المصطلح البلاغي..... 41

III-**المنظومة المصطلحية عند حازم القرطاجني**..... 46

1-المصطلح القرطاجني..... 46

1-1-السمات والأسر المفهومية والمصطلحية..... 46

1-2-الهيئة..... 51

1-2-1-الهيئة والصور وسلسلة تحولات..... 54

1-2-2-الهيئة على مستوى النص إجمالا..... 55

1-3-الصورة..... 55

1-3-1-المتصورات الأصلية والمتصورات الداخلية وعلاقتها بالمعاني الأول والثواني..... 59

1-4-علم البلاغة=العلم الكلي..... 61

IV-**النسق المفهومي ونظام جهازه المصطلحي**..... 64

الفصل الثالث

المصطلحات البلاغية عند حازم القرطاجني

I-**الاستعارة** 69

II-**المطابقة** 72

III-**المقابلة** 75

IV-**التقسيم** 77

1-لغة 77

V-**التفسير** 78

IV-**التفريع** 80

1-لغة 80

VII-**التسويم والتّحجيل** 81

1-التّسويم 81

2-التّحجيل 82

VIII-**التشبيه** 84

IX-**الالتفات** 90

X-**الاستهلال والتخلص والاستطراد وحسن الختام أو الاختتام"** 93

1-الاستهلال 93

2-التخلص 98

3-الاستطراد 100

4-حسن الختام أو الاختتام 102

XI-**المحاكاة والتخييل** 104

1-المحاكاة 105

1-1-مصطلح المحاكاة عند اليونان 105

1-2-مصطلح المحاكاة عند الفلاسفة العرب 107
1-3-مصطلح المحاكاة في النقد العربي القديم 110
1-4-مصطلح المحاكاة عند حازم القرطاجني 113
2-التخييل 120
XII-**التناسب بين الأوزان والأغراض** 132
1-تناسب الألفاظ 134
2-تناسب المعاني 135
XIII-**الطبع** 136
XIV-**الأسلوب** 138
XV-**النظم** 148
XVI-**المذهب** 151
XVII-**التعجيب** 155

الفصل الرابع

قضايا المصطلح البلاغي وإشكالياته عند حازم القرطاجني (التأصيل-الرؤية)

I-**قضايا تجديد الرؤية عند حازم القرطاجني** 158
1-الرؤية الجديدة للتصوير الشعري عند حازم القرطاجني من خلال المحاكاة والتخييل 158
1-1-معنى "الصورة" عند حازم 158
II-**منهاج البلغاء "جدة الدرس، وغياب القسم الأول"** 161
III-**التخييل والمحاكاة والتصوير الشعري** 163
أقسام المحاكاة 165
أحكام المحاكتين: الوصفية والتشبيه 167

أ-أحكام المحاكاة الوصفية 167
ب-أحكام المحاكاة التشبيهية 170
IV-**الأصول الحاكمة للصورة الشعرية** 174
-التناسب 174
-النظام أو الترتيب النابع من الوجود الواقعي للأشياء 175
-الارتباط بعالم الحس والواقع والابتعاد عن التجريد والخيال 176
-مراعاة العرف اللغوي عند العرب 176
-مراعاة حال المتلقي 176
V-**خصائص الصورة الشعرية عند حازم** 176
-الصورة تركيب نفسي 176
-الصورة مكون نصي 177
-ملاءمة الصورة للغرض الشعري 177
-التماسك النصي بين الصورة وسائر عناصر البناء الشعري 180
-التناص وسيلة من وسائل استثارة المعنى الشعري واستنباطه 182
VI-**موقف حازم من التجديد في الصورة الشعرية** 182
VII-**وظيفة الصورة الشعرية عند حازم** 188
النظم عند حازم رؤية جديدة في دراسة المفهوم والمصطلح 191
المدخل الأول: تشكل مفهوم النظم في المنهاج 192
المدخل الثاني: مصطلح النظم في المنهاج 198
تعريف النظم عند حازم 203
نظرية الشعر عن حازم القرطاجني -قراءة في مفهوم الأسلوب ومعنى التناسب الشعري- 206
مفهوم الأسلوب عند حازم القرطاجني 208
ثانيا: مفهوم التناسب الشعري 216
أ-تناسب الحرف مع اللفظة 217

ب–المعنى والتناسب..... 218
ج–الغرض والتناسب..... 219
د–الوزن والتناسب 220
هـ–الغرض والتناسب الوزني 222
رؤية التجديد في ميزان النظريات الشعرية الحديثة عند حازم القرطاجني 225
في كتابه تاريخ الشعر العربي..... 228
التأريخ للشعر 228
معيار الشعر الحقيقي..... 228
مفهوم الشعر الحقيقي..... 230
في الشعرية العربية التراثية..... 232
الخيال والتخييل..... 237
المحاكاة..... 238
العالم الشعري المغاير/الشعرية..... 239
عملية الإبداع والطبيعة الحسّية للشعر..... 241
عوامل عملية الإبداع..... 243
وفي مسألة بواعث الشعر وعلمية إبداعه..... 244
عملية الإبداع بين الطبع والقوانين البلاغية الشعرية 245
تصنيف الأنواع الأدبية..... 248
المعاني والألفاظ والخط..... 252
وظيفة الشعر وموضوعاته وتأثيره..... 253
أصالة حازم..... 254
رؤية التجديد في البلاغة والعروض..... 257
إشكالية الوزن والغرض عند حازم القرطاجني..... 257

تقديم..... 257
1-حازم القرطاجني..... 259
1-1-دواعي تأليف منهاج البلغاء وسراج الأدباء..... 260
1-2-مفهوم الشعر..... 261
1-3-طرق الشعر وأغراضه..... 264
أ-الطرق الشعرية..... 265
ب-الأغراض الشعرية..... 267
1-4-في الإبانة عن أنماط الأوزان..... 268
1-5-تناسب الوزن والغرض..... 272
1-6-الوزن والطبائع..... 275
خاتمة..... 279
قائمة المصادر والمراجع..... 284
فهرس المحتويات..... 298
مخلص الدراسة

الملخص:

هذه الدراسة محاولة متواضعة تسعى إلى الاسهام في قراءة التراث العربي الشامخ من خلال التعريف بواحد من اهم الكتب التي تزخر بها المكتبة العربية، والمتمثل في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، هذا الكتاب الذي اسال ولازال يسيل حبر أقلام ودارسين ونقاد كثر.

تناولنا في هذه الدراسة جزءا بسيطا من هذا الكتاب المتفرد في موضوعه، المتفرد في إضافاته والمتفرد في منهجيته، موضوع" المصطلح البلاغي " وأهم إشكالاته عند حازم القرطاجني، فقد استطاع هذا الاخير أن يبرهن على وجوده وتميزه من خلال المصطلح الذي ساهم في إرساءه، فكان رائدا لمن جاء بعده من النقاد والبلاغيين الذين جعلوا المصطلح أساسا علميا لنظرياتهم النقدية والبلاغية.

كما ساهم اطلاعه على الرصيد الفلسفي والتراث العربي في توليده لمصطلحات كثيرة ومتنوعة، فجاء كتابه " المنهاج" زاخرا بالمصطلحات الفلسفية والنقدية والبلاغية والاسلوبية والعروضية، وحتى النفسية التي يقف القارئ منبهرا امامها.

الكلمات المفتاحية: المصطلح، المنهاج، السراج، الإضاءة، التنوير .

Abstract:

This study is a modest attempt which aims at contributing to understanding the high Arab patrimony, through presenting and identifying one of the most eminent books in the Arab library.

"MINHAJ AL BOULAGHAE WA SIRAJ AL OUDABAE", this book which is and will be the concern of many researchers and rhetoricians throughout the times.

In this work, I have dealt with "THE TERM", a little part of Al Qartajanni's specific book, with its specific topic, additions and methodology.

The writer could demonstrate his existence and his exception through "THE TERM", which he contributed to setting, and thusbecame a leader for the critics and rhetoricians who succeeded him, considering "THE TERM" a scientific basis for their critical and rhetorical theories.

Moreover, his philosophical and Arab patrimony knowledge helped him to create many and various terms, which enriched his book with philosophical, critical, rhetorical, stylistic and even psychological terms.

In this modest work, I attempted to study, interpret and discover the signification of some of the literary author's terms, whether inherited or created.

***Key words** : the discourse, the terminology, the rhetoric, the method, the heritage, the derivation.*