Université Sétif2

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة فرحات عباس، سطيف (الجزائر)

مـــذكـــــــــــرة

مقدمة بكلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

لنيل شهادة

المـــــا جســـتير

من طرف الطالبة: حيا ة جابي

الموضوع

النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري

بتاريخ .....أمام اللجنة المتكونة من:

-الدكتور: عبد المالك بومنجل، **أستاذ محاضر، جامعة سطيف، رئيسا**

-الأستاذ الدكتور: إبراهيم صدقة، **أستاذ التعليم العالي، جامعة سطيف، مشرفا**

-الأستاذ الدكتور: محمد منصوري، **أستاذ التعليم العالي، جامعة باتنة، ممتحنا**

-الدكتورة: محجوبي عقيلة، **أستاذ محاضر، جامعة سطيف، ممتحنا**

السنة الجامعية: 2010-2011

Université Sétif2

الجمـهورية الجـزائرية الديمقـراطية الشعبيـة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة فرحات عباس سطيف -الجزائر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة المـــــا جســـتيـر في النقد الأدبي

إعداد الطالبة: حيا ة جابي

الموضوع:

النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري

لجنة المناقشة:

-الدكتور: عبد المالك بومنجل، **أستاذ محاضر، جامعة سطيف، رئيسا**

-الأستاذ الدكتور: إبراهيم صدقة، **أستاذ التعليم العالي، جامعة سطيف، مشرفا**

-الأستاذ الدكتور: محمد منصوري، **أستاذ التعليم العالي، جامعة باتنة، ممتحنا**

-الدكتورة: محجوبي عقيلة، **أستاذ محاضر، جامعة سطيف، ممتحنا**

السنة الجامعية: 2010-2011

Université Sétif2

يقول الله تعالى:

" أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ * وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ * تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ * وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ* وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ * » سورة ق ، الآية 6-10

روى مسلم عن عبد الله بن مسعود عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "إن الله جميل يحب الجمال."

شكـــــــــر وتقديـــــــــــر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب

ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل،

أتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور المشرف إبراهيم صدقة الذي لم يبخل علي بالتوجيهات والنصائح القيمة التي أنارت درب هذا البحث فكانت لي عونا و سندا، و الشكر موصول إلى أعضاء اللجنة الموقرة على تفضلهم بحضور هذه المناقشة.

إلى أساتذة المعهد و خاصة من كان لي شرف تدريسهم،

إلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة من قريب أو من بعيد و خاصة عمال المكتبة

إلى كل هؤلاء لهم مني جزيل الشكر و الامتنان.

حياة جابي

إهـــــــــــــــــداء

إلى روح أبي

إلى من علمني أن الحياة عز لا ذل وانكسار، وأن الإرادة حزم وعزم واصطبار

إلى من أحاطتني بعنايتها ورعايتها وبسطت علي رحمتها ورأفتها وسكبت قلبها في قلبي حتى استحال قلبا واحدا

إلى روح أخي

إلى أبنائي بلسم جروحي

إلى زوجي

إلى إخوتي و أخواتي، ومن كان لي منهم عونا وسندا في هذه الرحلة: إسماعيل، لونيس، عبد العزيز

إلى أعز صديقة، جوهرة

إلى عشاق الجمال.....في كل مكان

لأن الإنسان بالجمال يكون إنسانا و يكون أنقى روحا و أصفى وجدانا
أهدي هذا الجهد المتواضع

حياة جابي

خـطـة الـبـحـث

- مقدمة
- مدخل: الفلسفة الجمالية المثالية في العصر الحديث
- الفصل الأول: مفهوم النقد الجمالي ومبادئه
  - ✓ علامات الجمال
  - ✓ مقولات القيمة الجمالية
  - ✓ مفهوم النقد الجمالي
  - ✓ مبادئ النقد الجمالي
- الفصل الثاني: الأسس الجمالية الذاتية في نقد القرن الرابع الهجري
  - ✓ الذاتية والموضوعية في النقد
  - ✓ الأساس الأخلاقي والديني
  - ✓ الأساس الذوقي
  - ✓ الأساس النفسي
  - ✓ الأساس الموروثي أو احتذاء التقاليد
- الفصل الثالث: الأسس الجمالية الموضوعية في نقد القرن الرابع الهجري
  - ✓ الألفاظ
  - ✓ العلاقات والتراكيب
  - ✓ الموسيقى وعناصر الإيقاع
    - أهمية الموسيقى في العمل الأدبي
    - عناصر الإيقاع الداخلي
    - عناصر الإيقاع الخارجي
      - الوزن
      - القافية
- خاتمة

مقدمة

مقدمة:

إن المتأمل في المكتبة التراثية، مستقرئا ما أنجز فيها من أعمال، يجد كما هائلا من الدراسات النقدية الحديثة التي حاولت نفض الغبار عن هذا الزاد النقدي الثري، وذلك برسم خط سيره وتطوره، وتحديد قسمات المناهج التي توسل بها قدماؤنا في تعاملهم مع النص الأدبي، وفي خضم ذلك نجد كثيرا من الدراسات النقدية التي غالت في عرض النظريات الغربية إذ وجدت فيها متعة سحرية سواء أكانت عن وعي منها أو عن غير وعي، ناهيك عن تلك البحوث التي تروج صراحة لافتقار النقاد في الأدب العربي القديم إلى منهج نقدي ذي معالم واضحة في الدراسة الأدبية، وتهون من شأن القضايا التي أثاروها في هذا المضمار، فتنعتها بالسذاجة والسطحية حينا، وبالبعد عن الفطنة للمسائل الجوهرية في استنطاق الظاهرة الإبداعية حينا آخر، مما حجب عن الأفهام ما كمن في أحشائها من درر ثمينة تستأهل اهتماما خاصا من حملة لواء هذا التراث وورثته الشرعيين المؤمنين بأصالة أمتهم وبقيمة عباقرته الذين جاد بهم التاريخ على مر الزمان. كل ذلك لفت انتباهي وحرك دواعي عدم الرضا بداخلي، وإيمانا مني بمنزلة التراث وحتى لا يعمل هذا الحاضر في فراغ أو يصوغ على غير مثال تولدت لدي الرغبة لهذه الدراسة الموسومة ب: "النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري" لتلقي الضوء على زاوية من زوايا تراثنا الغنية بالآراء والنظرات الجمالية، فتستنطق هذا الخطاب، وتكشف عن كيفية انبنائه، فتجلي قضاياه وتميط اللثام عما إذا كان لدينا نقد جمالي في هذا القرن وهل كان نقادنا فعلا نقادا جماليين؟ وإن كانوا كذلك فما هي الأسس التي ارتكزوا عليها لتحقيق استقلالية الجمال والفن عن كل الغايات النفعية والأخلاقية؟ والمناداة بالفكرة الفنية في تقويم الظاهرة الأدبية باعتبار أن قيمة الجمال هي العليا في الفنون عموما، وفي الأدب والشعر خصوصا.

لماذا كان القرن الرابع الهجري؟ صحيح إن الاختيارات عديدة، والمجالات واسعة، وكلها غني مغري.

يمثل القرن الرابع الهجري قمة التطور الحضاري والفكري للحضارة العربية الإسلامية، فقد أدى الاختلاط بين العرب وأبناء الأمم الأخرى بعد ظهور الإسلام، إلى امتزاج ثقافة العرب بثقافات تلك الأمم في عملية انتقاء خضعت للعقيدة الإسلامية في الغالب، وساعد على ذلك عملية الترجمة التي

نشطت في ذلك العصر. إن هذا الامتزاج في الدماء وفي الثقافات، أدى إلى خلق ظروف حضارية، علمية، ثقافية، اجتماعية ودينية جديدة، مما أدى إلى تطوير الأسس والعلاقات الجمالية، كما أدى إلى ظهور مفاهيم جمالية جديدة كان القرن الرابع الهجري في آدابه ونقده، ثمرة يانعة من ثمار هذه العلاقات والقيم الجمالية.

ولما كان هذا الخطاب النقدي لهذا القرن هو محور البحث، فقد ارتكزت هذه الدراسة لمقاربة تلك الرؤى والأفكار على جملة من المصادر والمراجع، أما بالنسبة للمصادر/ مدونة البحث فتمثلت في أهم كتابين ولدتهما الخصومة التي احتدمت بين الرؤية المجددة والرؤية المحافظة لهذا القرن وهما: "الموازنة بين أبي التمام والبحتري" للآمدي "والوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني. بالإضافة إلى كتاب"عيار الشعر" لابن طباطبا وكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر وكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري. ومالا أستطيع إنكاره هو استنارة هذه الدراسة بمراجع نقدية وفكرية ولعل أهمها، تلك التي تناولت التراث النقدي القديم من الناحية التاريخية ككتاب "النقد المنهجي عند العرب" لمحمد مندور وكتاب "تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري" لإحسان عباس، أو التي طرحت الكثير من القضايا النقدية مع الجمع بين التراثين العربي والغربي في فهم مشكلات الأدب والنقد ككتاب "الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة" لعز الدين إسماعيل وكتاب "الفلسفة الجمالية في النقد المعاصر" لمحمد زكي العشماوي وغيرها من المراجع الأخرى.

وبعد أن جمعت مادة الموضوع الأولية من مصادرها المتنوعة، وقرأتها قراءة أولى لتوسيع فكرة الموضوع في ذهني، ومحاولة نسج خيوطها الأولية، أحسست إلى جانب أهميتها بصعوبتها أيضا، ولكن بشيء من الصبر والاستعانة بالمصادر والمراجع وتوجيهات الأستاذ المشرف استطعت تذليلها.

ستحاول هذه الدراسة مقاربة هذا الخطاب النقدي، اعتمادا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يخول لنا بفضل آلياته، وصف وتحليل هذا الخطاب وتتبعه لكيفية طرحه لقضايا الإبداع والجمال، وإدراكه لكثير من المسائل والقضايا الجمالية التي قد تبدو في كثير من الأحيان أنها وافدة علينا وجديدة كل الجدة على النقد العربي، غير أنه وبعد الدراسة والتحليل، تبدى لنا أهمية ما قدمه

هذا الرعيل من النقاد، وكيف كان لهم مجال السبق في كثير من القضايا الجمالية عدت في نظر الكثير من النقاد نواة مماثلة لما نادت به المدرسة الجمالية الحديثة.

جاءت هذه الدراسة وفق خطة ابتدأت بمدخل عام حول: الفلسفة الجمالية المثالية في العصر الحديث، وهي الفلسفة التي نقلت الفن نقلة نوعية، إذ جعلته ميلاد العبقرية الفذة التي تولد النموذج الأصيل والذي يحقق المتعة الجمالية الخالصة المنزهة عن كل غرض نفعي أو مادي، فيتحرر الفن ويصبح طليقا من أي إلزام سوى الجمال لذات الجمال، وكل ذلك قد تجلى من خلال عرضنا لآراء أبرز عالمين جماليين وهما إمنويل كانط الفيلسوف الألماني، وبندته كروتشه الفيلسوف الإيطالي، فكانت دعامة أساسية لدعاة الفن للفن بصورة خاصة، وأرضية خصبة انطلق منها فيما بعد رواد النقد الجمالي بصورة عامة باعتبار أن الخطاب النقدي الغربي وثيق الصلة بأصوله الفلسفية وفي لتراثه الفكري.

ويبحث الفصل الأول في "مفهوم النقد الجمالي ومبادئه" وقبل أن تتعرض الدراسة إلى ذلك رأت من الضرورة الوقوف عند علامات الجمال، مبعث اللذة والأريحية في العمل الفني، ثم في مقولات القيمة الجمالية وما أخذته من معان جديدة في ظل النقد الجمالي، ثم تمضي بعد ذلك إلى الكشف عن مفهوم النقد الجمالي الذي يعد أوسع حركة نقدية ثارت على كل الاتجاهات السياقية السائدة آنذاك مرتكزة فقط على الإدراك الجمالي للعمل الفني لتقف على إبداعاته من ناحية الألفاظ والتراكيب ومختلف الحيل الفنية التي تمنح للنص أدبيته وتأثيره.

أما بالنسبة للفصل الثاني فقد خصصته الدراسة بالبحث في "الأسس الجمالية الذاتية في نقد القرن الرابع الهجري" باعتبار أن الذي يخلق الجميل في هذه الحالة هو موقف المتذوق منه، فكانت مجموعة الأسس المستنبطة من واقع المادة النقدية لهذا القرن فكان الأساس الأخلاقي والديني، الأساس الذوقي، الأساس النفسي، ثم الأساس الموروثي أو احتذاء التقاليد وغيرها من الأسس الجمالية التي تقربهم أكثر فأكثر من رواد النقد الجمالي الغربي وكأنهم همسوا في آذانهم ليقولوا فيما بعد قرون باستقلالية الفن للفن.

وفي الفصل الثالث والأخير وقفت الدراسة عند "الأسس الجمالية الموضوعية في نقد القرن الرابع الهجري" لأن الحديث عن الأساس الجمالي الصرف يقودنا مباشرة إلى العمل الفني، أين تتحدد الخواص والصفات الكيفية

للموضوع الجمالي وصولا إلى عناصر الإبداع الفني، فكشفت عن الخصائص المجردة التي تصنع تميز هذه اللغة وتفردها سواء على المستوى الإفرادي (الألفاظ)، حتى إذا ما سلمت لهم كانت عملية التركيب والمواءمة بين تلك الوحدات، إذ أن الفنان هو الذي يتدخل ليحيلها إلى مادة جمالية بتطويعها وإجلاء صفائها الكامن، وبذلك تكون آليات الصياغة والتأليف هي المقوم الحقيقي والجمالي للأدب، وأن أي اختلال في نسب ارتباطها يؤدي إلى أن تفقد الفكرة الجيدة واللفظة الحسنة والصورة البديعة قيمتها إلى حد بعيد. أما في العنصر الأخير لهذا الفصل الموسيقى وعناصر الإيقاع فقد كشفت الدراسة عن أهمية الموسيقى في العمل الفني. وعن كلف الخطاب النقدي بعناصر الإيقاع الممتدة عبر نسيج النص، فوقف أمام بعض البنى الموسيقية المتصلة بالإيقاع اللفظي من سجع وترصيع وتصريع وجناس والإيقاع المعنوي كالتقسيم والطباق والمقابلة..... وغيرها من أضرب البديع الأخرى التي تكسب الكلام رونقا وتزيده مائية وطلاوة. ثم عناصر الموسيقى الخارجية من "وزن وقافية" مؤكدا على أهميتهما في بناء النص الشعري الذي لا تكتمل أدبيته من دونهما.

كل ذلك يمثل الوعي الجمالي عند نقادنا في القرن الرابع الهجري، كما يحقق ثبات هؤلاء على نظرتهم الجمالية الخالصة التي لم تبتعد كثيرا عن جملة التصورات التي نادت بها المدرسة الجمالية الحديثة على وجه العموم.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أشكر الله عز وجل على توفيقه لي، وأن أذكر وبكل فخر واعتزاز العرفان بالجميل للأستاذ المشرف الدكتور "إبراهيم صدقة" على رعايته لهذا البحث حتى نضج واستوى عوده. كما أن الشكر موصول لكل من قدم لي يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد.

مدخل:

الفلسفة الجمالية المثالية في العصر الحديث

إن الإنسان هو الكائن الذي حباه الله عز وجل القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه لكل ما يحيط به من مظاهر الحياة المختلفة من طبيعية وصناعية. فنظرة متأملة على ظواهر الطبيعة تطالعنا على آيات ناطقة بالجمال، من زهور عبقة إلى أشجار متناسقة، إلى ألوان زاهية.....

ولا يقتصر الإحساس بالجمال في تلك الرؤى الطبيعية فقط، بل يتعداه إلى واقع الإنسان المادي، يحياه في بيئته حيث يتفنن في المأكل والمسكن وغيرهما من الأشياء التي تحيط به.

كما تتجلى مظاهر الجمال في حياتنا وتحيطنا من كل جانب، فهو موجود في عالم الفكر وعالم الأدب، في القوافي المبدعة وفي تلك القصص المثيرة التي تفيض حركة وحياة، وفي تناسق الأجزاء وتناغم الخطوط والألوان، وغيرها من المظاهر التي تطرب لها النفس وتسكن لها الأرواح.

وبذلك تظهر لنا أهمية القيم الجمالية في حياتنا، فبدون الإحساس بالجمال تصبح الحياة لا طعم لها. فكما أن الإنسان في حاجة إلى إشباع حاجاته الضرورية المادية، فإنه كذلك في مسيس الحاجة إلى وجدان قادر على استلهام الجمال وتأمله والبحث عنه، ليكمل الجانب النفسي منه فيلين وجدانه وتنمو مشاعره ويثرى خياله وتتقوى لديه ملكة الحس الجمالي. وهكذا يتحول الجمال إلى قيمة روحية كبيرة في حياتنا، تقضي على تلك الرتابة والآلية، وعلى تلك النظرة النفعية البغيضة، ولأجل ذلك "كان التقدم في الفن هو أحد المعايير الرئيسية التي يمكن بواسطتها قياس تقدم مجتمع ما، والوقوف على ما يسوده من نظم وقوانين تؤكد على الحرية أو تكبلها."[1]

ولعل أكثر الظواهر ارتباطا بالجمال هي الظاهرة الإبداعية "بسبب ما فيها من ابتكار ينم عن أصالة، وأصالة تنم عن عبقرية، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته."[2] ولقد تعددت الرؤى في تفسير هذه الظاهرة وتباينت الآراء حولها، وكانت أكثرها رسوخا في التاريخ ما عرفته من ارتباط بالقيم المطلقة العليا عند اليونان الذين فسروا الجمال تفسيرا ميتافيزيقيا على حسب

---

[1] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001م، ص5.

[2] علي عبد المعطي محمد، فايزة أنور أحمد شكري، فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002م، ص 21.

انعكاس الجمال الأزلي "الجمال المثال" في الأشياء وتفاوتها في حظها من هذا الجمال بمقدار هذا الانعكاس فيها. أما في العصر الوسيط فقد ارتبطت الظاهرة الجمالية بفكرة القداسة والرمز الديني. في حين نلمح تحولا أساسيا في النظر إلى الجمال في العصر الحديث، وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية، حيث يتحول الجمال عندهم إلى إحساس مرض منبعه الذات يقول جان جاك روسو: "الفن فيض من العواطف والمشاعر لا وصف أو إعادة للعالم التجريبي، وأصبح لزاما على نظرية المحاكاة التي بسطت نفوذها قرونا أن تفسح المجال لفكرة جديدة ومثال جديد مثال الفن الشخصي."[1]

وقد تبنى هذا الاتجاه ونماه في ألمانيا كريسيان وولف (1679 - 1754) وألكسندر بومجارتن(1714 - 1762) وفي إنجلترا إدموند بيرك (1729 - 1797) ووليم هوجارت (1697 - 1764)، أما في فرنسا فنجد بتو (1713 - 1784). فكل هؤلاء الفلاسفة ذهبوا إلى القول بوجود حاسة الذوق الفني، وحاولوا جميعا ربط الجمال بالإحساس، وميزوا بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة. "وإلى بومجارتن* Boumgarten يرجع الفضل في ذيوع كلمة Aesthetics وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها"[2]، حتى عد المؤسس الحديث لهذا العلم.

وأصبحت هذه الكلمة الحديثة تحمل معنى علم الوجدان أو الشعور على يد مير الألماني تلميذ بومجارتن حيث قرر أن علم الجمال يتصل بالوجدان لا بالعقل .كما يشيد بندتو كروتشه بشخصية كانط العظيمة في صياغته الكاملة لعلم الجمال بفضل ذلك الكتاب القيم "نقد الحكم" الذي فصل فيه علم الجمال وجعله مستقلا عن مجال المعرفة النظرية (العلم)ومجال السلوك العملي (الأخلاق) يقول: "إن ظاهرة الجمال ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ غريب عنها "[3].

---

[1] إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم، دار الأندلس. بيروت- نيويورك 1961م، ص 245-246.

* ألكسندر بومجارتن، فيلسوف ألماني ولد في برلين سنة 1714م وتتلمذ على كريسيان وولف في جامعة "Halle"، شغل منصب أستاذ في جامعة "هال" ثم جامعة "فرنكفورت" إلى وفاته سنة 1762م. من أشهر مؤلفاته "الميتافيزيقا" ثم كتاب "الاستطيفا" حيث عرض فيه نظريته الخاصة بالجمال. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004م، ص31.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م. ج2، ص287.

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، 2003م، ص 130.

إن المشكلة الأساسية التي واجهت الفن في هذا العصر كغيره من العصور هي "أن الفن يريد أن يكون حرا طليقا معبرا عن روح الإنسان المتحررة من القيود والعوائق في الوقت الذي أراد فيه رجال السياسة والأخلاق والدين والمنظرين....وغيرهم محاولة ضبط إيقاع الفن بحيث يتواءم مع مجريات الأمور في الدولة بل ويكون في نفس الوقت ذا دور محدد سلفا من قبل غير الفنانين المبدعين ومتسقا مع الأنساق الفلسفية للفلاسفة والمفكرين والرؤى المتباينة والتي تختلف من عصر إلى عصر ومن مجتمع لآخر للساسة ورجال الحكم والدين والأخلاق"[1].

لهذه الأسباب وغيرها رفض هؤلاء الفلاسفة والمفكرون سياسة التوجيه الفني التي جعلت من الفن في خدمة أهداف المجتمع المختلفة ،كما نادوا بحرية العمل الفني وباستقلاله عن كل ما هو خارج عنه "إذ لا معنى للحكم على أعمال الفن بواسطة معايير خارجة عن موضوعاتها"[2] وحملوا شعار "الفن غاية في ذاته وليس وسيلة لأي شيء سواه" وبذلك يتحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من الخارج فتعوق الخيال وتحد من حريته وتوضع العبقرية "في مكانها الذي تستحق وتمنح حرية العمل على حسب ما تقتضيه طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها دون تدخل مفروض وفي حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن وهذه القواعد الطبيعية لا خطر منها"[3].

رغم جهود كثير من الفلاسفة في تحديد المعالم الكبرى لهذه الفلسفة وإرساء قواعدها، إلا أنها ارتبطت ارتباطا وثيقا بأسماء اعتبرت قمة المثالية لما كان لهم من عميق الأثر فيمن جاء بعدهم سواء بالاتفاق معهم أو الاختلاف، أو التكامل، أو الأخذ منهم في أحد الجوانب، وطرح الجوانب الأخرى، لذلك كانت الضرورة بمكان الوقوف عند هاتين الشخصيتين وهما: إيمانويل كانط وبندتو كروتشه لمعرفة ما قدماه من جهود ساهمت إلى حد كبير في تعميق الفكر الجمالي وفلسفة الفن. فما طبيعة الجمال عندهما؟ وما هي المقاييس التي ارتكزا عليها للغوص في أعماق الظاهرة الجمالية لتحديد كنهها والوقوف على جوهرها ؟

كانط: Emmanuel Kant 1724 – 1804 .

[1] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 6.
[2] رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 55.
[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م، ص 302- 303.

يعد كانط من أعظم رواد علم الجمال ،بل ومؤسسيه الذين لا يمكن إغفال دورهم العظيم والرائد فيه. ولقد أشاد آلان Alain في مقدمة مؤلفه الشهير "عشرون درسا في الفنون الجميلة " بالجهود التي بذلها في مجال الجماليات يقول فيه : "لقد وجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما لأنهما مهدا الطريق لمن أتى بعدهما وهو يقصد بهما كانط وهيجل فقد وفق الأول في تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينهما"[1].

وترجع أهمية كانط في عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم* ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم من العصر الذي يطلقون عليه اسم العصر النقدي، نسبة إلى فلسفته التي سماها الفلسفة النقدية، لعنايتها بنقد المعرفة، وبالبحث في شروطها السابقة على التجربة.

وقد عبر كانط عن نظريته في الجمال في كتابه "نقد الحكم" الذي يعد مقدمة قيمة لا غنى عنها لعالم الجمال، فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال والتي حاول من خلالها التركيز على الحكم الاستيطيقي أو الجمالي "لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس."[2] وهكذا يتوصل كانط في تحديد أهم الخصائص التي ينبني عليها الحكم الجمالي.

فلقد طرحت هذه الفلسفة مجموعة من المسائل الجذرية في علم الجمال أهمها ماهية الجمال وطبيعته، وبذلك اختلف مع التجريبيين أو الحسيين في اعتمادهم على الحس فقط ورأى أن ذلك لن يؤهلهم إلى الوصول للمفهوم الحقيقي للجمال، وكذلك انتقد العقليين بأنهم يخضعون الجمال للتحليل العقلي الذي يكشف عن عناصر جزئية في كلية الجمال، وكذلك فإن الجمال إذا أخضع للتحليل العقلي فإنه يتحول إلى صورة منطقية أي تتحول طبيعته اللامتناهية إلى التقيد بقوانين عقلية منطقية، بينما نجد أن الجمال إنما يقوم على التركيب والتأليف بين الحس والعقل، وبذلك يتمكن كانط من أن يلعب "دور المايسترو

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987م، ص 132.

* فعن الألمان أخذ عن ليبنتر وبومجارتن ولسنج، وعن الإنجليز أخذ عن ديفيد هيوم وإدموند بيرك، وعن الفرنسيين أخذ عن جان جاك روسو. أميرة حلمي مطر، مكتبة الأسرة، 2003م، ص126.

[2] E. Kant: critique du jugement. Trad.j. Gibelin. Paris. Vrin 1928. P . 219.

الذي يضع الاختلاف في الوحدة"[1] ومعنى ذلك أن كانط استطاع الخروج من ثنائية العقل* ليسلم بوجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة في الوجدان أي الشعور ليصل إلى المجال الجمالي هو مجال الوجدان لا مجال الإدراك والمعرفة فيكون الجمال عنده" هو ما بعث في نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور"[2].

ومن هنا كانت الحاجة ملحة للوقوف عند هذه الشخصية البارزة لأنها الدعامة الأساسية التي انطلق منها فيما بعد رواد النقد الجمالي.

فكانت أولى هذه الخصائص تتعلق بالحكم الجمالي من حيث الكيف أي: صفته ومصدره فالحكم الجمالي حكم صادر عن الذوق، وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ولا يسعى إلى تحقيق أية غاية سوى الغاية الجمالية وهكذا يعرف كانط الذوق قائلا: "إنه أي الذوق هو ملكة الحكم بالرضا أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذا الحكم مبرأ من الغرض ويسمى موضوع الإشباع في هذه الحالة بالجميل"[3]

ومعنى ذلك أن المتعة الجمالية لا تهتم بحقيقة موضوعها، وهي بذلك على نقيض اللذة الحسية التي تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها، لكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فنانا.

أما الخاصية الثانية للحكم الجمالي فتتعلق به من حيث الكم والعموم فيكون الجميل في هذه اللحظة "هو ما يجلب اللذة بوجه كلي دون أن يكون مقيدا بمفهوم أو تصور."[4] ومعنى ذلك أن الجميل لا بد أن يكون جميلا بالنسبة للجميع، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة، وهنا تحديدا يبرع كانط في التفريق بين الملائم والجميل، فإذا كان الجميل هو موضوع رضا كلي فإن لكل إنسان ما يلائم ذوقه الخاص من موضوعات "إذ يمكن القول بأن اللون

---

[1] وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ت. ص 57.

* يقسم كانط العقل إلى ثلاث ملكات: عقل ظاهري يختص بالإدراك الحسي، وعقل باطني يختص بالأشياء الداخلية الحدسية، وعقل إبداعي يختص بالإدراك الجمالي. وللتوسع في هذه الفكرة انظر مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، الفصل الثالث (العقل الإبداعي)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص 189-218.

[2] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 40.

[3] E. Kant : critique du jugement, p 65.

[4] E. Kant : critique du jugement, p 69.

البنفسجي قد يكون مريحا وجذابا لشخص ولا يكون كذلك بالنسبة لشخص آخر ومن الحماقة والجنون أن يحاول المرء في هذا المجال مدعيا خطأ حكم الغير المختلف عن حكمه ولهذا فإن المبدأ الذي يقول: "لكل إنسان ذوقه هو مبدأ صالح لما هو ملائم"[1].

بينما في الجميل لا يمكن القول بذلك فالجميل لا بد أن يكون جميلا بالنسبة للجميع فإذا حكم شخص بالجمال على شيء فيفترض أن يشاركه في هذا الحكم جميع الناس ولكنه إذا سئل عن سبب هذا الاتفاق عجز عن تحديده بدقة "وقد كان ذلك هو الذي دفع كانط إلى الاهتمام بالجوانب الشكلية للموضوع الجمالي إذ جمال الصورة هي المظهر الأساسي للجمال في كل موضوع بينما يجب أن تستثنى العوامل الدلالية والانفعالية"[2].

أما الخاصية الثالثة للحكم الجمالي فمن حيث العلاقة يعني أن الجميل يسرنا دون غاية عملية أو أخلاقية وهذا ما يؤكده كانط: "إن الجمال هو الصورة الغاية لموضوعه من حيث أنه مدرك في ذلك الموضوع ،دون تصور لغاية من الغايات"[3] فالشعور الذي نشعر به في تأملنا شكل زهرية إغريقية مثلا لا بسبب الرغبة في الزهرية، وإنما هي لذة وغبطة يشعر بها الإنسان بصورة منزهة عن أي مصلحة أو منفعة، فهي نظرة لذات الجمال أو بمعنى آخر الجمال في ذاته، وهو ما يدعوه كانط "الغائية بدون غاية"[4] وهذا ما جعله يهتم بجمال الموضوعات التي لا تمثل شيئا كالأزهار والأرابيسك* والتخطيطات الزخرفية حيث ينصب الحكم الجمالي على الشكل أو الصورة فقط "لأن اللذة في الحكم الجمالي تنشد إلى التأمل الخالص ولا تتضمن أي اهتمام بالموضوع."[5] وارتكازا على هذا الأساس أين يكون الجمال هو الغاية الوحيدة للفن يفرق كانط "بين نوعين من الجمال: الجمال الحر والجمال بالتبعية"*. فالأول لا يعتمد على أي تصور مسبق لما يجب أن يكون عليه ما هو جميل كزهرة النوار أو

---

[1] عبد الرحمن بدوي، إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979م، ص 336.

[2] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 133.

[3] E. Kant : critique du jugement, p 62.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 300.

* الأرابيسك Arabesque : وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية، فيستخدم السيمترية والتماثل والتناظر دون أن يكون هناك تمث موضوع معين واضح وذلك كما هو الحال في فن الزخرفة العربي. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال والفنون الجميلة، ص 176.

[5] زكريا إبراهيم، كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. ص 238.

* وللتوسع في هذه الفكرة انظر رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 87-90.

الموسيقى التي لا تتخللها كلمات، أما الثاني فهو جمال تابع أو مشروط يعتمد على تصور مسبق للموضوع فيحد من قدراتنا التخيلية الحرة. فجمال الكنيسة أو أي مبنى، أو جمال الإنسان أو الحصان يكون متسقا مع التصور الذي يجب أن يكون عليه الشيء، فكون الكنيسة تمثل مكانا للعبادة هذا يحد من انطلاق خيالنا، لأن المصلحة والوظيفة النفعية للعمل هي المحدد الأول لوجوده. وإذا لم تتوافر في الكنيسة هذه الصفات التي ترتبط بوظيفتها فإنها تفقد من جمالها الشيء الكثير.

إن تأكيد كانط على أن الجمال الحر هو الذي يمثل الجمال الخالص، وهو الذي ينصب عليه حكم الذوق الخالص، أدى به إلى عزل الجمال عن كل من الأخلاق والحياة الاجتماعية، كما جعله يهتم أكثر فأكثر بالنواحي الشكلية في الموضوع الجمالي .

أما الخاصية الرابعة لحكم الجميل فإنها تتعلق به من حيث الذاتية والموضوعية: "ذلك أن الحكم بعامة ،له ثلاث حالات :إما أن يكون تقريرا لحقيقة عن طريق التجربة أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة أو وجود احتمال منطقي إلا أن الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكا ذاتيا ابتداء ولكنه موضوعي من ناحية التصور بافتراض عموم الشعور لدى ذوي الأذواق فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مصدر شعور ذاتي بالرضا به دون الحاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي، فإذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي أو نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعة، وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي وكأنه صادر عن وعينا الجمالي، وإذا حكمنا بما يخالفه ،كان في ذلك معصية للضمير الجمالي يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقي، فيما لو خالفنا واجبا أخلاقيا"[1].

ومعنى ذلك أن كانط يستنكر أن يخضع الجمال لما تخضع له الوقائع المادية من قوانين العلم الرياضي أو الفيزيائي من قياس وتجربة، بل هو إحساس ذاتي منبعه الشعور ابتداء ولكنه عالمي نتيجة بافتراض وجود حس مشترك بين الناس فإذا حكمت بالجمال على شيء، فلا بد أن يوافق عليه الجميع، وذلك لأنهم يكونون قد حصلوا على نفس الإشباع الجمالي وهذا ما يؤكده زكريا فؤاد قائلا: "فلو كان الذوق شيئا فرديا تماما لاكتفى الفنان بممارسة

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 301.

فنه لنفسه فقط، مادام أن أحدا لن يفهمه ولن يتفق معه في الحكم على عمله. أما وأن الفنان يتوقع مشاركة الآخرين له في رأيه، فهذا معناه أن في التجربة الجمالية شيئا يزيد عن مجرد الذوق الفردي وبالمثل لو كانت الفردية هي الطابع المميز للفن لما كان للنقد الفني معنى ولكانت مقاييس هذا النقد ومعاييره باطلة."[1]

وبناء على ما سبق من هذه الأفكار نلاحظ أن كانط قد حرر الفن من خضوعه للسياسة أو الأخلاق أو المنفعة، وهو من خلال ذلك يحاول دحض النظريات التي كانت سائدة في عصره والتي ربطت بين الفن والمصالح الاجتماعية، جاعلة الفن بمثابة أداة في يد السلطة أو المجتمع، وهذا ما أدى بكانط إلى وضع نظرية بعيدة عن المنفعة ويجعل الجمال حرا من كل سلطة خارجية بل "إنه –أي الفن– ضرب من اللهو أو النشاط الحر الذي لا هدف له"[2] وقد كانت هذه الفكرة دعامة لتلك المذاهب التي قربت بين الفن واللعب، وأبرز من عبر عن هذا الاتجاه الفيلسوف الألماني شيللر، عندما عرف الفن "بأنه يتركز في النشاط التلقائي الحر"[3] و "مدرسة شوبنهور التي ترى الفن نوعا ساميا من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود وهو نفس ما ذهبت إليه جماعة استيفن جيورجيه وهي جماعة من المفكرين والشعراء الألمان والنمسويين منهم: دوتندى فلميلر، كلاجس، جندولف برتوم وقد دعوا جميعا بفكرة الفن للفن وبالعناية بالشكل أكثر من عنايتهم بالمضمون"[4].

وبذلك حصر كانط الجمال في الشكل لا أكثر، وإذا حدث واقترن الجميل بما هو خير صار الجميل غير خالص في جماله، بل هو جمال تابع لغيره ولكنه من ناحية أخرى جعله يخسر دوره كبعد تربوي وثقافي هام للإنسان فلم ينتبه إلى أنه يجب ألا يصل التحرر إلى خسران الشيء لدوره.

بندته كروتشه: Bendetto Croce 1866 - 1952

---

[1] زكريا فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م، ص269.

[2] Lalo charles : Notions d'Esthétique, P.U.F, Paris,1952, p 30-31. نقلا عن راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية،ص 345.

[3] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 142.

[4] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1421هـ- 2000م، ص 324.

أما ثاني الأثافي الذي أرسى قواعد الفلسفة الجمالية المثالية، والتي تأثرت أيما تأثير بأفكار كانط الجمالية ،إنه الفيلسوف الإيطالي الشهير بندته كروتشه Bendetto Croce الذي استوقفته الظاهرة الجمالية طويلا، وبعد جهد جهيد وكفاح طويل جاءته الكلمة الجامعة الشاملة في تصوره فيقول: "إن الفن في أبسط صوره هو رؤيا أو حدس"[1] ومعنى ذلك أن الفن إدراك ذاتي حسي مباشر للأشياء ويمضي كروتشه في شرحه لكلمة الفن أو الحدس وفي خضم ذلك يعرض كافة الآراء التي ينكرها ضمنا، ومستبعدا سائر الأشياء التي يميزها عن الفن.

وأول إنكار يقدمه هو إنكاره للفن أن يكون واقعة مادية "أي أن يكون مثلا: ألوانا أو نسبا بين ألوان، أو أن يكون أشكالا جسمية أو أصواتا أو نسبا بين الأصوات، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية أي أن يكون على الجملة شيئا مما يشار إليه بأنه مادي."[2] ومعنى ذلك أن الفن عنده حقيقة روحية لا تقبل القياس ولا تقبل التجزئة وهو هنا "ينقد سائر النزعات التجريبية في علم الجمال لأنه لا يرى في الظاهرة واقعة تقبل القياس أو حسا ماديا يقبل التجزئة. بل هو يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها."[3] وتوضيحا لهذه الفكرة يتساءل كروتشه: هل ممكن أن يبنى الفن بناء ماديا؟ ويرد على هذا السؤال فيقول: "ولا شك أن هذا يكون ممكنا ويستطاع تحقيقه في الواقع، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد وأهملنا هذا الاستمتاع ورحنا مثلا نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف. أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله مما يفيد الحزامين والحمالين كل الفائدة... ولكنه لا يفيد ذلك الذي يتأمل الفن ويدرسه، وذلك الذي لا ينبغي له ولا يسمح له أن يغفل عن موضوعه الخاص والفن بهذا المعنى الجديد ليس إذن ظاهرة مادية لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء ماديا."[4]

وواضح من هذا النص أن كروتشه يرفض وبشدة أن يبنى الفن بناء ماديا، لأن ذلك يتناقض مع طبيعته التي تنحصر في روح التجربة الفنية وفي مغزاها

---

[1] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، 1947م، ص 25.
[2] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 25.
[3] إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت) ص 37.
[4] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 27.

وتأثيرها ومعنى ذلك أن الفن لا يكون ظاهرة فيزيائية ولا واقعة تجريبية ولا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الهندسية أو الرياضية.

أما الإنكار الثاني له فهو أن يكون الفن فعلا نفعيا فيقول في تحليله لهذا الإنكار: "لما كان الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة أو ألم فما من فن في لذة الشرب إرواء للظمأ، وما من فن في التجول في الهواء الطلق تحريكا للساقين، وتنشيطا للدورة الدموية ...وهناك فارق بين اللذة والفن: فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت. ورب صورة نعترف بجمالها ثم هي تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة ."[1]

يحاول كروتشه في هذا النص أن يفرق بين ما يثار من أحاسيس وعواطف عقب مشاهدتنا للوحة فنية، وبين المعايير الحقيقية للفن فيعترف بوجود متعة أو هزة نفسية تعترينا عقب مشاهدتنا للوحة الفنية إلا أنها في نظره غير كافية للحكم على الأثر الفني. ومعنى ذلك أن هناك مقاييس أخرى نحتكم إليها عند معاينتنا للأثر الفني وهي معايير نابعة من النص ذاته وليست خارجة عنه. "إنه العالم الفني الخاص للفنان أو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة، أو قل مجموعة الصفات والخصائص المميزة لهذا الأثر عن غيره وهذه الصفات المميزة وهذه الدنيا الفريدة والمبتدعة هي ما نبحث عنه في العمل الفني وهي في الحق صميم العمل ذاته بل هي روحه وجوهره، وهي أسلوبه وصناعته وهي إيقاعه وتوتره وهي أسراره ودقائقه وهي علاقاته الجديدة وهي تقديم هذا كله في نسيج فني قادر على إثارة الدهشة والطرافة."[2]

وفضلا عن إنكار كروتشه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية، أو فعلا نفعيا، يضيف إنكاره في أن يكون الفن فعلا أخلاقيا، أي شكلا من أشكال الفعل العملي يقول: "مادام الحدس فعلا نظريا فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، كما أن الفن ليس قوامه الإرادة التي هي قوام الإنسان الخير ويترتب

---

[1] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 28.

[2] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 1979م ص 14.

على ذلك نتيجة منطقية مؤداها أن الفن إذا كان غير ناشئ عن الإرادة، فالطبيعي أن يكون في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي ...وقد تعبر صورة ما عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية. وليس ثمة قانون جنائي يحكم على الصورة بالسجن أو بالإعدام. بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة."[1]

ومعنى ذلك أن كروتشه يستنكر كغيره من الجماليين سياسة التوجيه الفني، لأن الأثر الفني خلق خاص ومميز، فهو يقوم بذاته ولذاته، بل هو يعلو فوق الأخلاق ويعلن تحرره نهائيا من كل نزعة أخلاقية، إذ لا ينقص من قدره أو يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق لأنها حتى وإن وجدت فإنها تذوب مع هذا البناء الفني المتميز بعلاقاته الجديدة والفريدة.

أما الإنكار الرابع والأخير الذي ينطوي عليه تعريف كروتشه للفن وهو: أن يكون الفن معرفة مفهومية والتي هي إدراك للعلاقات الكلية في حين أن الفن معرفة حدسية وهي إدراك للصور الجزئية الفردية يقول: "إن صفة المثالية التي تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته فمتى تحدد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات. مات في الفنان فإذا هو يصبح ناقدا بعد أن كان فنانا ومات في المشاهد فإذا هو يلاحظ الحياة في حالة وعي بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد."[2] ففي هذا النص يفرق كروتشه بين الفن والمعارف التصورية كالفلسفة والمنطق. فالفن إدراك حسي يرتكز على الذوق الشخصي بالدرجة الأولى أما إذا أردنا أن نخضعه للتعليل والبرهان فإننا نحكم عليه بالموت.

كما ميز كروتشه أيضا بين الفن والعلوم الوضعية والرياضية فيقول: "إن نفور الفن من العلوم الوضعية أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ، لأن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إليه في دنيا النظر والمعرفة، في حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل حتى إن عداوة الشعر للتصنيف أو قل للرياضيات أشبه بعداوة النار للماء."[3] وهكذا نخلص إلى أن العمل الفني عند كروتشه هو عمل مستقل عن كل الظواهر

---

[1] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص30.
[2] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 34.
[3] بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ص 34.

الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي والطبيعي من حيث أنه خلق خاص ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادي، وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك، لحكم على ظاهرة الجمال بالتلاشي.

وهكذا، وبعد عرضنا لأهم الأسس التي انبنت عليها الفلسفة الجمالية المثالية في العصر الحديث من خلال تتبع أفكار إيمانويل كانط وبندتو كروتشه باعتبارهما أبرز علماء الجمال الذين كان لهم أثر واضح في جهود الفكر الجمالي وفلسفة الفن، نخلص إلى أنه على الرغم من إجماع الكثير من علماء الجمال على أن الفن الأصيل هو ذلك الضرب من الفنون الذي يتوخى التقليد أو المحاكاة من الطبيعة، لأن الواقع الطبيعي ينطوي على أسمى آيات الجمال، وأن على الفنان إذا أراد لفنه الخلود أن ينقل الطبيعة إلا أن هؤلاء الجماليين قد ارتقوا بالفن نقلة نوعية إذ جعلوه أرفع مكانة من الجمال الطبيعي، لأنه من إبداع الروح، وخلق الوعي، ونتاج الحرية، فيضعونه في مكانه اللائق به، ويجعلون أساسه العبقرية الفردية التي ترفض الخضوع للقواعد، إذ يستسلم الفنان ويسترخي لتفرده النوعي دون أن يكترث بالهدف الذي يقوده إليه. هذا الذي يمكن أن نراه بين نيوتن وموتسارت. فقوانين نيوتن يمكن أن نتعلمها جميعا، أما سمفونيات موتسارت حتى في حالة تعلمها لا يمكن أن نقدمها بنفس الجدة والأصالة، لأن العبقرية الفنية لا تتبع القواعد، بل هي التي تؤسس النموذج الذي يتبع يقول كانط: "الفن الجميل هو ناتج العبقرية. والعبقرية موهبة توجه الفن بما لا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه. فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة وما تنتجه العبقرية ليس تقليدا بل هو نموذجي يكون مقياسا أو معيارا نقيم على أساسه الأعمال الفنية ...والعبقرية هي ملكة ابتكار الجمال الفني، فالجمال الفني هو التمثيل الجميل للأشياء."[1]

كما يلتقي الجماليون في تحديدهم للفن في كونه حقيقة جمالية لا يكون للفنان هدف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق والكشف عنه فيما يصوره من لوحات تتميز بالجمال الذاتي الذي يستثير إعجابنا ويرقى بذواتنا وهكذا يرفض هؤلاء الفلاسفة توظيف الفن للتعليم والإرشاد واستخدامه كوسيلة من وسائل التهذيب الأخلاقي فهو انتهاك لصفته الجوهرية اللامتناهية لأن ما هو محدد بذاته فهو غاية في ذاته.

---

[1]E. Kant: critique de jugement, p 59.

كما كانت آراء كانط هذه دعامة أساسية لدعاة الفن للفن وغيرهم من الجماليين وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل عندما يقول: "وهكذا نجد الحلقات متصلة بين المدرسة الجمالية القديمة مدرسة كانط والاتجاه الفني الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو اتجاه الفن للفن في إبعاد العمل الفني عن الغايات التعليمية والأخلاقية، وتحريره من أي إلزام من هذا النوع على أساس فكرة الجمال الحر التي قال بها كانط والتي ظلت أساسا لهذا الاتجاه."[1] وارتكازا على هذا الأساس كان الفن الأدبي عند الجماليين "معظمه إن لم يكن كله يتمثل في الكلمة الجميلة يفيض عليها جمالها الضوء واللون، والجرس والموسيقى والقالب اللفظي، واستعمالها بمهارة ولباقة، ووضعها في موضعها اللائق بها واختيارها وتصفيتها."[2]

ومن أفكارهم الجمالية المستوحاة من فكر كانط ما قاله تيوفيل جوتييه: "نحن نعتقد في استقلال الفن. فالفن لدينا ليس وسيلة ولكنه الغاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى، ولم نستطع قط التفرقة بين الفكر والشكل ...فكل شكل جميل هو فكرة جميلة."[3] ويؤكد الناقد الفرنسي شارل بودلير هذه الفكرة ويستنكر وبشدة سياسة التوجيه الفني فيقول: "لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق وإلا كان مهددا بالموت والخسران فالشعر ليس موضوعه الحقيقة وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه."[4] وغيرها من الأفكار الجمالية التي نادى بها هؤلاء وظلوا مخلصين لها طول حياتهم. فتوفير الأسس الجمالية في العمل الأدبي كان مسعاهم ورفضهم واستنكارهم لسياسة التوجيه الفني كخدمة أهداف المجتمع الاجتماعية والأخلاقية والقومية كانت ضالتهم وهذا ما سيتضح عندما نتعرض إلى مفهوم النقد الجمالي ومبادئه.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 324.
[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، ج2، ص 380.
[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 305.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 307.

الفصل الأول:

مفهوم النقد الجمالي ومبادئه

1ـ علامات الجمال

2ـ مقولات القيمة الجمالية

3ـ مفهوم النقد الجمالي

4ـ مبادئ النقد الجمالي

1- علامات الجمال:

قبل أن أتعرض لمفهوم النقد الجمالي وخصائصه رأيت من الضرورة الوقوف عند علامات الجمال، وبعض مقولات القيمة الجمالية، لما لها من علاقة وطيدة بالنقد الجمالي، حيث تقربنا أكثر فأكثر من معنى الجميل –في ثوبه الجديد– سيما عندما توسع نطاق مقولات القيمة الجمالية، وإبداع موضوعات ما كانت لتكون لو بقيت الرؤية الفنية التقليدية هي المسيطرة على الفكر الجمالي.

إن الأبحاث في مفهوم الجمال كغيرها من المفاهيم الفلسفية رجراجة غير مستقرة، عامة تقوم بالمبدأ دون التفاصيل وترسل حكما ثم تخاف من إطلاقه، لذلك تلجأ إلى تقييده بما يشبه عكسه كأن يقولوا*. "الجمال هو الوحدة مع التنويع"[1]، وإلى هذا يذهب العقاد عندما يصف الجمال "بأنه الحرية لكنه ليس بالحرية التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون"[2] وبين إطلاق الحرية وتقييد المبادئ يعترف هؤلاء الباحثين بأن للجمال شخصيته الخاصة، وأن لكل فنان حق الإبداع، ومن ثم تكون هذه المبادئ أو المقاييس مجرد علامات نهتدي بها لمعرفة الجميل، وذلك من خلال تتبعهم لآثار العباقرة والفنانين، وهذه العلامات هي مبعث اللذة والأريحية في العمل الفني.

– الوحدة مع التنويع:

أولى علامة من علامات الجميل صفة واسعة المدلول، مرنة التعبير هي الوحدة، والوحدة عند الفلاسفة صفة الكمال، أو اكتمال الذات ووحدانيتها، صفة الواحد الأوحد أي الله، وهذا ما يؤكده هيجل عندما يقول: "أن الجمال هو مظهر الله على الأرض، والوحدة صفة الجمال، والجمال هو الله."[3]

والوحدة في العمل الفني ضرورية، لأنها تربط أجزاء العمل بحيث يؤلف سلسلة متصلة الحلقات أو خيوط مرتبطة بعقدة رئيسية تسلمه من النوافل والطفيليات.

---

* منهم: ليبنتز، كوزان، دوفت باركر. روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر، بيروت، 1993م، ص19.

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص19.

[2] عباس محمود العقاد، مراجعات في الفنون والآداب، المطبعة العصرية، مصر، د. ت، ص67.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص22

وهكذا يكون تناسق الأجزاء وتناسبها يكسبانها جمالا ورونقا لأن العقل يستوعب بسهولة ما هو موحد، كما يرتاح الشعور إلى الوحدة ويستمتع بها ويجد نفورا وإزعاجا في التشويش وهذا ما يؤكده دي ويت باركر DE WITT PARKER قائلا: "لكن مبدأ الوحدة يتعلق أيضا بالشعور الذي يرتاح إلى الوحدة ويستمتع بها ويجد لذة في المقابلة والتناظر أو تكرار الصورة."[1]

وهذا في الواقع صدى القانون القديم "وحدة الشتات" الذي قال به أرسطو "فالصورة الجميلة، بنية حية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها، وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي في الواقع نتيجة لتلك العلاقات."[2]

وتقوم أهمية الوحدة في أنه منها تتفرع باقي أركان الجمال: الانسجام أو تلاؤم الأجزاء، التناسب، التوازن، التطور والتدرج، التقوية والتمركز، وأخيرا الترجيع أو التكرار.

1- الانسجام أو توافق الأجزاء: "هو في الموسيقى تلاؤم الأصوات وفي التصوير تلاؤم الألوان والخطوط وانسجامها مع الموضوع، وفي الشعر ائتلاف المعنى مع اللفظ وتلاؤم الأصوات وائتلاف المعاني وحسن الجمع بينها."[3].

والمعاني متضادة أيضا تتآلف وتنسجم، لأنها تتداعى في الذهن فالسواد يستحضر البياض، والنور يستحضر الظلام وغيرها، ونظرة بسيطة إلى تكويننا العضوي تكشف لنا عن كثير من قوانين الجمال. ففي جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شقيه الأيمن والأيسر فهناك تساو بين الجزأين وتواز وتوازن وتقابل بين جزيئات الشق الأيمن والشق الأيسر"ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء، كل جزء بالآخر، وعلاقة الجميع بالكل. مثيرا نوعا من المتعة المباشرة والمطلقة، دون تدخل لأي غاية حسية أو عقلية."[4]

2- التناسب: "هو مراعاة النسب بين أجزاء العمل الفني واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية، فالتناسب ضروري، في الفنون وفي الكائنات الحية على

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص22

[2] أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، نهضة مصر بالفجالة، 1953م، ص13.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص23.

[4] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص105.

السواء لتحديد معنى الجمال."[1] ويضرب وليم هوجارت* لذلك مثلا مشتقا من فن العمارة، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلا، يجب أن يراعي في تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلي، وضخامة أجزائه، كالنوافذ والأبواب والأعمدة. "ولقد كان أساس التناسب البنائي عند اليونان استعمال المستطيل بدل المربع إلا أنه أكثر تنوعا. وقاعدة المستطيل اليوناني أصبحت فيما بعد قانون الهندسة في البناء والأثاث."[2]

أما في الأدب فإن مبدأ التناسب فيه ركيزة أساسية للحكم عليه بالجمال، والتناسب في الإنشاء أو الخطاب هو التناسب بين المقدمة والعرض والخاتمة، فلا نطيل المقدمة والخاتمة في إنشاء موجز بل نجعلهما متناسبتين مع العرض، وكذلك أن نعطي كل جزء من الموضوع حقه من البحث والتحليل، فلا نطيل في جزء قليل الأهمية، ولا نقتضب فيما يستدعي الشرح و الإطناب. بل نوجز حيث يجب الإيجاز ونطنب حيث يحسن الإطناب.

3- التوازن: "هو تعادل القوى وتقابل شيئين، بحيث يتنازعان انتباه الناظر أو السامع بمقدار واحد، التوازن هو الراحة، هو تجمع الأشياء حول مركز وترتيبها بصورة تجعل أحد الجانبين معادلا للآخر في الجاذبية."[3]

والتوازن لازم في الطبيعة كما هو في الفن، لازم لراحة الشيء واستقرار وضعه وراحة الناظر إليه، لأن الإخلال بمبدأ التوازن تقلقل واضطراب، ولأجل ذلك كان التوازن ضروريا في الشعر لأنه يضفي عليه رونقا وجمالا، ويكون عاملا من عوامل حسنه وروائه، وذلك بتقابل تفاعيل كل من الضرب والعروض كما تزدوج الجمل في النثر فتكسبه طلاوة بفضل تساوي أجزائها وتوازيها.

4- التدرج والتنوع: ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة. "والتنوع ضد المماثلة التي تشعر المرء بالملل والموات، فاختلاف ألوان

---

[1] محمد علي أبو ريان،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص33.

*هو من أبرز فلاسفة الجمال الإنجليز الذين بحثوا في الظاهرة الجمالية، وتحليل الجميل والوقوف عند العوامل المؤثرة فيه، وذلك من خلال كتابه الشهير تحليل الجمال Analysis of beauty الذي نشره عام 1753م. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص32.

[2] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجميل ونشأة الفنون الجميلة، ص33.

[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص25.

الأزهار وأوراق الشجر والفراشات، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها."[1]

والتنويع أو التدرج يعني تطور الأجزاء من ضعيف إلى أقوى ومن ضيق إلى اتساع نراه في الموسيقى حيث تتدرج الأصوات هبوطا وصعودا، كما نراه في التصوير حيث تتدرج الألوان قتوما وصفاء، كما نراه في النثر بحسن الانتقال وفي المسرحيات وفي القصص حيث تتطور الحوادث من البسيط الهادئ إلى المعقد الثائر وأخيرا يكون الحل أو الانفراج.

5- التكرار: وهو ما يقوي الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون أو تكرر الشيء على أبعاد متساوية. وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد وهو الترجيع: ترجيع البداية في النهاية، ترجيع القرار في الغناء، رد العجز على الصدر في الشعر، ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقى والعود المتواتر إلى شيء بعينه."[2] ومن أنواع الترجيع ما يعرف باسم "الإيقاع" Rythme "ويعني في علم الجمال" التكرر الموزون لوضع أو مركز قوة في حركات الرقص أو أصوات الموسيقى أو تفاعيل الشعر."[3] ومكمن المزية فيه والجمال في لذة الانتظار لما نستبق حدوثه.

6- التمركز أو التقوية: "وهو إبراز أحد الأجزاء أكثر من الأجزاء الأخرى شرط اتفاقه أو تلاؤمه مع المجموع، وهو الجزء الأكثر جاذبية للانتباه حيث يطال الوقوف عنده، ثم بعد ذلك نتجه إلى الأجزاء الأخرى"[4] كما عند رؤيتنا لبعض الألواح الفنية حيث نركز مثلا نظرنا حول المركز الرئيسي وهو بروز النور في مكان أكثر مما في آخر، أو في القصيدة الشعرية حيث نركز انتباهنا على أكبر جزء حلق حوله الشاعر.

وإذا كان التمركز وسيلة راحة فإنه يشترط فيه عدم المبالغة، وذلك لأن اهتمام الفنان بإبراز جزء على حساب آخر مجلبة للنفور ومفارقة للذوق الرفيع كأن يبدع الشاعر في مطلع القصيدة ثم يهبط في باقي أجزائها.

---

[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص33.
[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص26.
[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص27.
[4] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص28.

هذه هي أهم علامات الجمال* التي حاول تحديدها كثير من الفلاسفة وهي في مجملها مؤثرة ومتكاملة بحيث لا يمكن أن يشكل أي عامل منها وحده أساسا مقبولا للتقدير الجمالي.

1- مقولات القيمة الجمالية :

الجميل

القبيح

الجليل

كما هو متفق عليه أن الأعمال الفنية الجيدة والقيمة، تضفي نغمة ساحرة على الحياة، شأنها في ذلك شأن الشمس والمشاعر النبيلة. وعندما يكون العمل الفني وحدة منظمة ويكون في ذلك مزودا بالانفعال والوجدان يكون تقديرنا له رفيعا بحق، وهكذا يكون هذا التقدير معيارا لما تشكله هذه الموضوعات بالنسبة لنا، ولما يجعلها جديرة بهذا التقدير.

هناك ألفاظ كثيرة ومتباينة نستخدمها من أجل إضفاء قيمة على الموضوعات، وهي تختلف تبعا لدلالتها على القيمة أو انعدامها مثل: رائع، جليل، عظيم، لطيف، خلاب وغيرها ..... غير أن أهم هذه المقولات وأكثرها رسوخا وتداولا في الدراسات الجمالية الحديثة هي مقولة الجميل والقبيح والجليل.

إن الجميل* في أحدث معانيه الشائعة يدل على الأشياء التي نستمتع بإدراكها أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها. ولقد مرت هذه الكلمة –أي الجميل– عبر تاريخها الطويل بمنعطفات مختلفة، فبين ربط الجميل بالأخلاقي كما عرفناه في العصور اليونانية والرومانية، أو ربطه بالدين في العصور الوسطى، أما في العصر الحديث، فمنهم من ربط بين الجمال والوعي الاجتماعي "فرأوا أن الجميل هو ما يقود المجتمع من عتبة التاريخ الزائف إلى التاريخ الحقيقي"[1]

---

* وللتوسع في هذه افكرة انظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص101-105.
ومحمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص33-35.

* للتوسع في هذه الفكرة انظر رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ص 104-112، وعلى عبد المعطي محمد وفايزة أنور أحمد شكري، فلسفة الجمال والفن، ص 39-52.

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص11.

ومنهم من فصل بينه وبين الأخلاق فصلا تاما كما حدث مع الجماليين الغربيين في العصر الحديث فقد كفوا عن استخدام كلمة الجميل مع الفضائل "فسقط مفهوم الجمال الأخلاقي في حيز الإهمال"[1] ونحتوا ألفاظا جمالية جديدة شديدة الارتباط بالإحساس الجمالي فميزوا بين الجميل والجليل والقبيح، ودخلت موضوعات غير مألوفة في الفكر الجمالي إلى مجال التقييم الاستطيقي في فن القرنين الأخيرين، وما كان ليكون هذا لو ظلت الرؤية التقليدية للجمال هي الرؤية السائدة.

ولما كانت هاتان المقولتان (الجليل والقبيح) شديدة الارتباط بالنقد الجمالي وما قدمتاه لنا في توسيع مفهوم الجمال كان لزاما علينا الوقوف عند مفهوميهما.

"فالقبح في معناه الشائع يعني أنه المخالف للذوق، والمشتمل على الفساد والنقص وهو مقابل للجميل وللحسن، وهو يمثل كل شيء مشوه أو مكروه غير حامل على الانسجام."[2]

ومن النقاد الجماليين الذين توسعوا في دراسة مقولة القبح الاستطيقي نجد الفيلسوف الإنجليزي المعاصر بوزانكيت Bosanquet (1848-1923) في كتابه "ثلاث محاضرات في الاستطيقا". وارتكازا على أساس الشعور بالانفعال الذي يعبر عنه الموضوع، وتقدير أي موضوع في نظره إنما يكمن في قدرته على التعبير وتوصيل الانفعال، هكذا يكون القبح عنده "راجع إلى ضعف المشاهد، فالأشياء لا تبدو قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية."[3]

ويذكر بوزانكيت أن في هذا النوع من الموضوعات "جمالا عسيرا" ويشتمل على ثلاث خصائص هي التعقيد والجهد والعمق*.

---

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص 105.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973م، ص 186-187. وللتوسع في هذه الفكرة انظر جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981م، ص 403-418. وعلى عبد المعطي محمد وفايزة أنور أحمد شكري، فلسفة الجمال والفن، ص39-54.

[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 412.

* ويضرب "بوزانكيت" أمثلة على هذه الخصائص، فخاصية التعقيد تكون عندما يعطيك الموضوع في لحظة واحدة قدرا أكبر مما ينبغي، مما أنت على استعداد تام للاستماع به لو كان في استطاعتك استعابه كله، أما خاصية الجهد فتتمثل في إعطاء المشاهد قدرا كبيرا من الشعور لا يستطيع تحمله. أما خاصية العمق فتكون

وهكذا يرى بوزانكيت "أن النظر للجمال- بمعناه الواسع- قد يؤدي إلى إزالة التناقض بين الجمال والقبح، إذ أن القبح من وجهة نظره له أبعاد الجمال المركب هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يعتبر بوزانكيت أن الجمال شعور مرن غير راكد، كما يرى من ناحية ثالثة أن القبح قد يكون ناتجا عن أجزاء متعددة كل منها يتمثل فيه الجمال. وعلى ذلك فإن القبح ليس منفصلا عن الجمال، بل هو متصل به اتصالا ومتضمنا فيه. وهذا يعني أن القبح جمال وضع في غير مكانه نتيجة لضعفنا وجهلنا أو عدم معرفتنا."[1]

وبناء عليه يتغير مفهوم التقويم الجمالي، فلم يعد حكما بأن هذا الشيء مريحا أو باعثا للذة، أو جميلا بالمعنى الشائع، إذ دخل القبيح كقيمة استطيقية وقد تجلى ذلك في أشعار بودلير وآرائه النقدية حيث اعتبر "أن القبح يولد المفاجأة ويساعد على إثارة الأعصاب على كل ما هو نافع وتقليدي في حياتنا وعلى الجمال بمعناه القديم. فالجمال الجديد يمكن أن يتساوى مع القبح وهو يبلغ القلق الذي يتميز به عندما يتلقى ما هو تافه وسطحي، فيحوله ويشوهه ويجعل منه شيئا غريبا مثيرا."[2]

كما كان لتغيير المعنى، واتساع المجال بالنسبة لما هو جميل أن دخلت مقولة استطيقية أخرى والمتمثلة في مقولة "الجليل" وعلى الرغم أن هذه المقولة قد نوقشت منذ عهد بعيد يرجع إلى أيام الرومان القدماء. إلا أنها اكتسبت أهمية بوصفها مقولة استطيقية لأول مرة في القرن الثامن عشر. فهو -أي الجليل- يعبر عن نوع التجربة الشخصية التي وصفها جون دنيس John Dennis في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب، فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية "إنها بعثت فيه رعبا بهيجا، وسرورا مخيفا، حتى أنني كنت أشعر فيه بلذة لا حد لها."[3]

ومن الواضح أن أبرز سمات هذه التجربة هي المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية معا أي "الرعب البهيج" وقد وصف الجليل بأنه السامي

عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية كالكوميديا الهجائية مثلا. جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 413.

[1] علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية حديثة ومعاصرة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1991م، ص333.

[2] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م، ص 75.

[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 408.

والرائع الذي يأخذ بمجامع قلوبنا أو هو الشيء العظيم الذي يقهرنا ويشعرنا بعجزنا ويولد في نفوسنا إحساسا بالألم. أو هو الشيء الهائل الذي يخيفنا ويولد في نفوسنا إحساسا بالخطر والتوتر."[1]

فأي الموضوعات التي تستثير فينا هذه المشاعر؟ لقد ضرب مفكرو فلاسفة القرن الثامن عشر في معظم الأحيان أمثلة لها من أشياء ضخمة الحجم "وعلى أية حال فالجليل دائما يطغى علينا ويتحدانا، فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسيا، كالسماء أو أبعد عن فهمنا، كالغامض، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر، كالله. فمن الواضح أن الجليل أعقد من ذلك فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون. وأن نحس أيضا بأننا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولة الإحاطة باتساعه أو بمعناه."[2]

وهكذا يتأكد لنا أن أهم الموضوعات التي اعتمدها الجماليون لتقريب مفهوم الجلال، أنها كانت موضوعات من أشياء ضخمة الحجم كالسماء الزاخرة بالنجوم والبحر العاصف وسلاسل الجبال وغيرها .... وهذا ما يؤكده إدموند بيرك- Edmond Burke (1729-1798) الذي وضع نظرية من أهم نظريات القرن الثامن عشر في الجلال مؤداها" أن الجليل أو الرائع هو كل شيء يثير فينا فكرة الألم والخطر، ويشعرنا بالرهبة والخوف، ويعمل بطريقة مشابهة للرعب. كل هذا مصدر الجليل في الفن. كذلك فالأبنية الضخمة والألوان القاتمة، والجبال المظلمة، والسماء المليئة بالغيوم السوداء. كل هذا يثير الروعة والجلال ومن خصائص الروعة في العمل الفني، الأصوات الصادرة في الموسيقى وما يصحب ذلك مما هو مروع أو هائل أو مخيف."[3]

وهكذا يكون أهم ما يميز "الرائع أو الجليل" أنه تبدو عليه مسحة من القوة الغامضة التي تثير العمق في نفوسنا وتشعرنا بالضياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كأمر لا متناه لا نستطيع الإمساك أو الإحاطة بكل جوانبه كفضاء لا محدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب ففي الشعر العربي يصف زكي نجيب محفوظ شعر العقاد: "بأنه أدخل في باب الجليل منه في باب الجميل، ففي شعره شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط. فيه جناح العزة لا جناح الذلة، فيه من الشعور صحوه لا نعاسه، فيه من الإرادة عزمها لا تراخيها

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 404.
[2] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 408.
[3] عبد الرؤوس برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1981م، ص 50.

وضعفها، فيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخضوعه، وفيه من الخيال جده لا لعبه وفيه من الروح أعماقه وذراه."[1]

وبناء عليه يتوضح لدينا كيف توسع نطاق مقولات القيمة الجمالية وخروجها من نطاقها الضيق إلى النطاق الواسع، وذلك بدخول مقولتي الجليل والقبيح، التي رسخت أقدامها في مجال القيمة الجمالية، جنبا إلى جنب مع الجميل. ولم يعد الفن تعبيرا عما هو سار فقط، بل هو تعبير بالمعنى الواسع للكلمة، وهذا ما شجع وبقوة تعلق فناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين بالموضوعات المضحكة المنفرة سواء في الأدب أو في التصوير أو في الموسيقى.

مفهوم النقد الجمالي:

هو حركة نقدية ثارت على كل الاتجاهات السياقية* التي كانت سائدة من قبل، ساهمت وبشكل كبير في وضع لبنات أساسية لبناء نقد جديد، وهذا ما ذهب إليه أحمد أمين: "إن مدرسة علم الجمال* كانت حركة تجديدية قبل كل شيء، وكان لها تأثيرها في بناء النقد الحديث، وفي إطلاقه من القيود والأوضاع التي كانت تلازمه خلال القرون الماضية، وفي الكشف عن أضرار النظرية الكلاسيكية وجمود قواعدها."[2]

إنه نقد يهتم أساسا بالبناء الفني في العمل الأدبي، ويبحث عن الجماليات التي تمنح للنص أدبيته وتأثيره، دون الالتفات إلى أية غاية خارجية محددة، فالتجربة الفنية كما يرى رتشاردز هي "غاية في ذاتها وأنها جديرة بالعيش لذاتها، وأن قيمتها ذاتية صرفة."[3] ويذهب ت.س.إليوت إلى أن الوظيفة الأساسية للنقد هي "تحليل العمل الفني والعمل على اكتشاف علاقاته الداخلية،

---

[1] زكي نجيب محفوظ، مع الشعراء، دار الشروق، ط4، القاهرة، 1988م، ص 14.

*النقد السياقي: هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسي..... ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل والأشياء الأخرى باستثناء حياته الجمالية." جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 680.

* علم الجمال أو "الاستطيقا": هو علم وضع أصوله الفيلسوف الألماني بومجارتن Boumgarten، وإليه يرجع الفضل في ذيوع كلمة "Aesthetics"، وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 300-301.

[2] أحمد أمين، النقد الأدبي،ج2، ص 291.

[3] إ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة أحمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، 1963م، ص 120-121.

ونسيجه وتركيبه، وما يحتوي عليه من حيل فنية يتوسل بها الفنان لتحويل عاطفته إلى جسم موضوعي له كيانه المستقل وحياته الخاصة به، ثم مقارنته بالأعمال الفنية السابقة عليه في التراث الأدبي حتى يتحدد مكانه منها وقيمته الموضوعية، بوصفه فنا بالنسبة إلى باقي الأعمال العظيمة."[1]

إن الذي نتوصل إليه من خلال هذا التعريف، أن النقد الجمالي يرتكز أساسا على الإدراك الجمالي للنص، وذلك لا يتم إلا بتحليله من ناحية الصياغة والتراكيب ومختلف الحيل الفنية التي يتخذها الأديب كمعادل موضوعي* للتعبير عن تجربته الفنية. أما الأساس الثاني الذي يتوسل به الناقد للنفاذ إلى النص هو الأساس الموروثي حيث تنكشف لنا قيمة العمل الأدبي ومنزلته من خلال عرضه على التراث الأدبي فتظهر لنا مدى نسبته إلى ذلك التراث يقول ت. س. إليوت "أما الحكم الفصل في نقد العمل الأدبي فهو التراث الأدبي وليس القيم الاجتماعية التي ما تفتأ تتغير من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر."[2] ويقول في موضع آخر مؤكدا على ضرورة إفادة الكاتب من التراث الأدبي "فخير إنتاج الكاتب هو ما يظهر فيه –في جلاء- أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا."[3]

أما روز غريب فهي لا تبتعد كثيرا في تعريفها للنقد الجمالي عما قاله ت. س إليوت من قبل فهي ترى: "أن النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الاستطيقا أو علم الجمال، يعتني بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخص صاحبه. وهو يفترض للجمال أصولا أو قواعد تجمعت عبر العصور

---

[1] سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة النقد الأدبي(الأنجلو مصرية)، القاهرة، د. ت، ص 4.

* المعادل الموضوعي عند "إليوت": هو ضرورة ترجمة المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية محسوسة، أي التعبير عنها فنيا بإيجاد موقف أو سلسلة من الحوادث والشخصيات التي تعد مقابلا ماديا (موضوعيا) لتلك العواطف الذاتية وينتهي إليوت إلى أنه إذا زادت المشاعر المجردة عن الأشياء المجسدة التي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضا، وإذا زادت الأشياء المجسدة عن المشاعر نتج إسراف عاطفي والسبيل الأمثل في الحالتين هو التعادل في الكفتين على مستوى العمل الفني. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م، انظر رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة ط1، 1960م، ص 2-5، ومحمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د. ت، ص 58.

[2] سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 4.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 324.

وأصبح بالإمكان استخلاصها من خلال الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع ثم استعمالها مقياسا للجمال في الأثر الذي نريد نقده."[1]

إن الذي تؤكد عليه روز غريب في هذا النص لا يخرج في جملته عما دعا إليه الجماليون الغربيون بصورة عامة، فدعوتهم صريحة إلى استقلال الأدب عن كل ظرف من ظروف تكوينه، سواء منها السياسية، أو الاجتماعية والتركيز فقط على أدبية الأدب. فهو يشبه (أي الأدب) النبات على حد تشبيه مصطفى ناصف"يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها."[2]

كما تؤكد روز غريب أن لا جدوى من معرفة سيرة الأديب، ولا أخباره فالقصيدة حين تقرأ أو القصة يجب أن ننسى كل ما هو خارج عنها، لأن النص الأدبي يتحرك حركة ذاتية خاصة به، لا حركة تابعة لغيره "وهذا يتضح حين نقرأ الأعمال الأدبية الكبرى، فهي تستغرق انتباهنا فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة، تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها."[3]

وفي نفس الوقت تنوه روز غريب بأهمية المقاييس النقدية المستخلصة من التراث الأدبي والتي يرتكز عليها الناقد في الوقوف على مقاييس الجمال.

إن المتتبع لآراء هؤلاء النقاد الجماليين يجدها امتدادا وإثراء لفلسفة كانط المثالية حيث فصلت بين الجميل والمفيد فالحكم الجمالي عنده "حكم يصدر عن رضا من الذوق لا تدفع إليه منفعه، أي أن القيمة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه."[4] كما هو الحال في اللذة الحسية أو الرضا الخلقي الذي يهدف إلى تحقيق موضوعه "وإنما يصبح الموقف في هذه اللحظة موقف العاشق للجمال، لا موقف المنتفع به فلا نحتاج للجمال للاستفادة منه في سلوكنا أو في حياتنا العملية. ولكن نظرة المتذوق للعمل الفني هي نظرة لذات الجمال." [5]

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الحديث، ص 5.
[2] مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس بيروت، ط3، 1983م، ص185.
[3] رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص 11.
[4] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 5، د.ت، ص 385.
وللتوسع في هذه الفكرة انظر رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 61-97.
[5] راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، ص 208.

كما فرقت هذه الفلسفة بين الشكل والمضمون، فهي في جانب من جوانبها فلسفة شكلية لأن كانط يرى "أن جمال الصورة Form هي المظهر الأساسي للجمال في كل موضوع."[1] فهي إذن تعطي الشكل كل الاهتمام، وتجرده من كل غاية "وبهذا فقد مهد كانط لمدرسة الفن لعب من جانب كما مهد السبيل من جانب آخر لقيام مدرسة الفن للفن"[2] وهي المدرسة التي جسدت الكثير من مبادئ النقد الجمالي، ولقد ظهرت أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر وانتشرت انتشارا واسعا في أوربا "وكانت بمثابة رد فعل أو احتجاج على تيار آخر كان قد ساد الأوساط الأدبية قبل ظهور هذه المدرسة، ألا وهو طغيان مدرسة الفن والأخلاق التي أسرفت إسرافا مخلا عندما سخرت الفن بطريقة سافرة لخدمة بعض قطاعات الأخلاق. ودعت إلى الفضيلة بلغة أقرب ما تكون بلغة الوعظ والإرشاد، كما بالغت أحيانا في الدفاع عن الدين والدعوة إلى مبادئه في شكل يخرج عن الفن إلى الدعاية."[3]

ولما كانت مدرسة الفن للفن هي أهم الاتجاهات الكبيرة التي جسدت مبادئ النقد الجمالي وددنا أن نورد قول رئيس هذه المدرسة كونت دي ليل وأحد أعمدتها الذين دافعوا وبشدة عن مبادئها وأهدافها يقول: "عالم الجمال-وهو مجال الفن الوحيد- غاية في ذاته، لا نهائي ولا يمكن أن يكون له صلة بأي إدراك آخر دونه، مهما يكن. وليس الجمال خادما للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، فهو القمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر، وما عداها يدور في دوامة من المظاهر. والشاعر الذي يحقق الأفكار، أي الأشكال المرئية وغير المرئية، في صورة حية مدركة، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيح له قواه ورؤاه النفسية، في تراكيب فنية الصنع، تنم عن عمق خبرة، محكمة النسج منوعة الألوان، موسيقية الأصوات، تمتاح من موارد شتى، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة، إذ أن كل عمل فكري لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملا فنيا"[4].

إن الذي يمكن أن نقف عليه من خلال أقوال كونت دي ليل، أن التجربة الجمالية جديرة بأن تدرس في ذاتها ولذاتها بعيدة عن كل التأثيرات الخارجية

---

[1] زكريا فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص 269.
[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 385.
[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 181.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد المقارن، ص 387.

عنها، لأن الجمال في رأي كونت دي ليل أسمى من أن يكون تابعا لغيره، لأنه يحمل في ذاته بذور الخير والحق وكل القيم الإنسانية. كما يحرص من جهة أخرى على استكمال النواحي الفنية للعمل الشعري، وذلك بالاهتمام بالجانب الشكلي للنص، من تراكيب جيدة الصنع وألفاظ عذبة الموسيقى، والتي تكشف كلها عن عمق تجربة الشاعر وأصالته، وهذا ما يؤكده محمد غنيمي هلال قائلا: "فدعاة الفن للفن لا يقيمون وزنا لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية."[1] أما الغايات التعليمية والأخلاقية فقد أبعدوا العمل الفني عنها على أساس فكرة الجمال الحر التي قال بها كانط.

واستكمالا لمفهوم هذا الاتجاه وتوضيحا له أكثر فأكثر، نورد قول ناقد أكثرهم إيمانا بمبادئ هذه المدرسة وأشدهم دفاعا عنها، إنه برادلي* Amdrew Cicil Bradley في مقال له بعنوان الشعر للشعر يقول: "ما الذي تقوله لنا نظرية الشعر لأجل الشعر عن التجربة الشعرية؟ إنها على- حد فهمي لها- تقول هذه الأشياء:

أولا: إن هذه التجربة غاية في ذاتها وإنها جديرة بالعيش لذاتها وأن قيمتها ذاتية صرفة.

ثانيا: إن قيمتها الشعرية ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها. قد يكون للشعر قيمة بعيدة أيضا باعتباره وسيلة للثقافة والدين، لأنه قد يعلمنا شيئا أو قد يرقق من عواطفنا أو قد يدعو إلى قضية خيرة، أو لأنه يجلب على الشاعر الشهرة أو المال أو راحة الضمير وليس هذا مما يسيء للشعر في شيء وإنما هو العكس. فلندع الناس يقدرون الشعر لهذه الأسباب أيضا، ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هي قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية ولا يمكنها أن تحدد القيمة الشعرية، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها إلا من داخلها .....بل إن اعتبار الغايات البعيدة سواء كان ذلك عند الشاعر أثناء عملية الإبداع أو عند القارئ أثناء مروره بالتجربة إنما هو ينزع إلى التقليل من القيمة الشعرية، وذلك لأن مثل هذا الاعتبار يغير من طبيعة الشعر عن طريق إخراجه من ميدانه

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 355.

* الدكتور برادلي A.C.Bradley (1851-1934) من كبار النقاد الإنجليز في أواخر هذا القرن، تأثر كثيرا بموقف هيجل ووضع كتابه المشهور "تراجيديا شكسبير" كان من المؤمنين بمذهب "الفن للفن".إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005م، ص 353.

الخاص به، فليست طبيعة الشعر في كونه جزءا أو صورة من العالم الحقيقي (بالمدلول الشائع لهذه العبارة). بل هي في كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا."[1]

من خلال عرضنا لقول برادلي نستطيع أن نستخلص عدة مبادئ يرتكز عليها هذه الاتجاه في تقويم التجربة الشعرية.

أولا: إن التجربة الشعرية غاية في ذاتها، وإنها تستأهل الحصول عليها لذاتها وإن قيمتها مرتكزة فيها.

ثانيا: أن قيمتها الشعرية تتركز فيها وحدها، باعتبارها تجربة جمالية فريدة كاملة، يمكن دراستها منفصلة عن غيرها من التجارب والقيم. فإذا تحققت للتجربة الجمالية هذه الغاية، فلا ضير بعد ذلك إذا حققت قيما ثانوية أو ما أسماها برادلي بالقيم البعيدة كأن يكون -أي الشعر- أداة للثقافة والدين، أو يقدم المعرفة، ويرقق المشاعر، أو يعمق من دافع الخير، ولأنه يجلب الشهرة أو المال أو راحة الضمير، ومع ذلك فإن هذه القيم تبقى بعيدة عن كونها تقويما للتجربة الشعرية.

ثالثا: إن الاهتمام بالغايات البعيدة سواء بالنسبة للشاعر أثناء عملية الإبداع أو بالنسبة للقارئ أثناء مروره بالتجربة، يقلل من القيمة الشعرية، لأنه ينقل التجربة إلى جو ليس بجوها. فطبيعته ليست جزءا ولا نسخة من الحياة الواقعية ولكنها على حد تعبير برادلي "عالم بذاته، مستقل كامل حي كي تتملكه يجب أن تدخله، وتذعن لقوانينه، وتتناسى في هذا الوقت المعتقدات والأهداف والأمور الخاصة التي تهمك في عالم الحقيقة الآخر".[2]

وبعد عرضنا لمجموعة من مفاهيم النقد الجمالي كما تراءت لنا من أقوال رواده الغربيين، أو ممن تأثروا بمبادئ هذا الاتجاه في الأدب العربي، نستطيع أن نستجمع أهم المبادئ التي ارتكز عليها هذا النقد.

---

[1] إ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص 126.
[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي وتفسير ومقارنة، ص 328.

2- مبادئ النقد الجمالي:

اهتم الجماليون بالعمل الفني في ذاته ولذاته، فالجمال عندهم "هو الصورة الغائية لموضوعه، من حيث أنه مدرك في ذلك الموضوع، دون تصور لغاية أخرى من الغايات. فكل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها، لكن أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية."[1] ومعنى ذلك أن الجمال هو ما بعث في نفوسنا الشعور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أي غاية مغايرة. فالفنان عند الجماليين غير مطالب بالتزام أي شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية التي تكشف عن عقله الخلاق، و مدى تمكنه من فنه، و سيطرته عليه، و إدراكه لخفايا صنعته ووعيه بالتقاليد التي توارثها أو عاشها، و هذا ما يسمى عندهم بـ "Technique" أو القدرة الفنية "التي تمكن الكاتب من أن يفصل نفسه عن مادته و هي التي تمكن الإحساس من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية، وتجعل الأدب خلقا فنيا لا تعبير عن الذات"[2].

وقد غالى الشعراء والفنانون –أصحاب هذا الاتجاه– بأن استخدموا الألوان المتنافرة والأنغام النشاز، والغموض، وجعلوا أي موضوع يصلح مجالا للفن. فلم يعد هناك موضوع جليل، وآخر تافه، بل صارت العبرة بالمعالجة الفنية، والقدرة على التعبير الفني، وقد تمثل ذلك لدى العديد من الشعراء الفنانين، مثال ذلك بودلير، رامبو "اللذان فتحا الباب واسعا أمام تطبيق تصور "القبح" كمقولة من مقولات القيمة الجمالية" [3]

و لما كان الأمر كذلك، فقد طالب الجماليون بتحرير الفن من النزعة الإرشادية والدعاية "فليس ثمة شيء اسمه كتاب أخلاقي، بل إن هناك كتبا جيدة التأليف و أخرى رديئة التأليف"[4]، كما أعلن الناقد الجمالي الكبير أوسكار وايد أنه "لا وجود لفنان له عواطف أخلاقية وإن وجدت مثل هذه العواطف لديه فإنها تعتبر تكلفا في الأسلوب"[5].

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 300.
[2] عصام محمد الشنطي، الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1979م، ص 23.
[3] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال و الأخلاق، ص318.
[4] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية.
[5] رمضان الصباغ الأحكام التقويمية في الجمال و الأخلاق، ص310.

أما الناقد الجمالي الكبير كلايف بل Clive bell فيقدم ردا حاسما على مشكلة "الفن والأخلاق فيقول: "إن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول أن كل فن أخلاقي لأن الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير، فبمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فني، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعناه بعيدا في متناول الداعية الأخلاقي..... إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقي البليد الحس أن يتصوره، وفي هذا وحده الكفاية."[1]

واستنادا على هذا الأساس الذي يرفض أن يقاس الأدب بمدى ما يحمله من مضامين أخلاقية توجيهية استطاع هؤلاء النقاد أن يعيدوا الاعتبار للكاتب الفرنسي الكبير بودلير الذي كان قد أدين بسبب قصائده الفاضحة المسماة "أزهار الشر" "Les fleurs du mal" لأنه في رأيهم "أن كل ما أراده كان التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدي إليه وضاعته."[2] لأنه لا يوجد هناك قانون جنائي –ولا يمكن أن يكون- في وسعه أن يحكم على العمل بالسجن أو الموت "فأنت لا تستطيع أن تحكم على فرانسيسكا دانتي بأنها ضد الأخلاق، ولا على كلورديليا شكسبير بأنها أخلاقية. فما هما إلا لحنين موسيقيين من نفس دانتي وشكسبير."[3] وعموما ورغم استنكار الجماليين لسلطة الأخلاق على الفن إلا أنهم لم ينكروا أبدا ما في الأخلاق من خير وفائدة يسعى الفنان دائما إلى تحقيقها. ويبقى الفن رسالة سامية على الفنان ممارستها كواجب مقدس ولطالما ردد بودلير "أن من الحمق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح، ولا يرقى بالعادات والتقاليد."[4]

وفي ضوء إنكارهم أن يكون الفن فعلا أخلاقيا، وحرصا منهم على أدبية الأدب، يستنكرون أيضا أن يكون الأدب تعبيرا عن شخصية صاحبه، ومن ثم فلا جدوى من تتبع حياة الكاتب أو الشاعر لرؤية ما إذا كان العمل مرآة عاكسة لصاحبه، لأن ذلك لا يوصلنا إلى إدراك الخصائص الجمالية للنص الأدبي مثلما يساعدنا على ذلك دراسة أسلوبه الفني، وعقله الخلاق، إذ يعتبر إليوت "أن عقل الكاتب وسيطا تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجا خاصا، فالعقل الخالق

---

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 533.
[2] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 539.
[3] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال و الأخلاق، ص 324-325.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 308.

كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل."[1] وهكذا يكون العمل الفني عند الجماليين بعيدا كل البعد عن صاحبه، بل هو صراع دائم بين الفنان وذاتيته، وكلما استطاع الفنان التنصل عن ذاتيته كلما دل ذلك على قدرته الفنية. يقول رشاد رشدي "صحيح أنني أنظر بعيني الكاتب، لكني لا أنظر إليه بل إلى ما يشير إليه..... وكلما تتبعت إشارته كلما تضاءلت رؤيتي له." ألم يجهل النقاد الكثير عن حياة أكبر شخصية ولدها القرن السادس عشر، إنها شخصية شكسبير، هذا لم يمنع النقاد من تذوق شعره وفهمه والاستمتاع به. يقول إليوت: "إننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها، لما ساعدنا ذلك على فهم شعره، وإدراك قيمته، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق..... وعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها. أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذي كتبها؟ فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي يتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى حتى حقيقة الكاتب التي كتبها."[2]

جاء ت. س. إليوت ليحارب تلك الأفكار التي كانت رائجة في الساحة النقدية والتي ترجع قيمة الأثر الفني إلى ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية، أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدبا إلا إذا عبر عن تجربة واقعية مرت في حياة الأديب أو وقعت له شخصيا ليبين "أن الفنان الأصيل لا يظل صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة. فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذا عاناه، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش تجارب شخوصها..... إن مثل هذا الأديب أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره."[3] فمعرفة حياة الكاتب في رأيهم لا تساعد في كثير أو قليل على تفهم النص والاستمتاع به وإدراكه كنص له كيانه المستقل، فكلما انفصل الأديب عن ذاته، كلما كان أوفر حظا على المقدرة الفنية.

وهاهو برادلي يكشف عن اتجاهه الجمالي في دراسته "للتراجيديا الشكسبيرية" التي قام بتحليلها تحليلا فنيا يجعلها أكثر إمتاعا وإرضاء يقول:

---

[1] رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص 18.

[2] Eliot. T. S. The sacred wood، 1928. p 52.
نقلا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 320-321.

[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 45.

"لن أقول شيئا عن مكانة شكسبير في تاريخ الأدب الإنجليزي، أو تاريخ الدراما بشكل عام..... أما المشكلات المتعلقة بحياته أو شخصيته، أو تطور عبقريته الفنية، وأصالة أعماله المتباينة ومصادرها ونصوصها وعلاقاتها المتبادلة، فلن أتعرض لها، وإذا عالجتها فسوف يكون في نظرة سريعة..... فهدفنا الوحيد سيكون ما يمكن أن يسمى تذوقا دراميا أي تعميق فهم هذه الأعمال، بوصفها دراما، وزيادة الاستمتاع بها."[1]

كما رفض الجماليون ذلك النقد الذي يقيم العمل الأدبي على مدى قدرته على مطابقة الحياة والتعبير عنها، لأنه لا يكفي في نظرهم بأن يعكس الكاتب في قصصه الأحداث السياسية والاجتماعية ليكون أدبه عظيما، إنهم يعترفون بأن الأديب يعيش في وسط اجتماعي مؤثر، ولكن هذا لا يعني بأن يكون الأدب معادلا للحياة، وأن الحياة معادلة له، لأنه لو كان الأدب كذلك لأمكننا الاستغناء عنه. الحياة في مفهومهم "موجودة وهي الأصل والأصل دائما يمكن الاستغناء عنه، عن الصورة."[2]

وهكذا تكون قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا من معلومات أو خبرات أو تصوير فوتوغرافي للوقائع الحقيقية، بل إن قيمته تكمن في تلك الوقائع الفنية الأكبر غنى والأكثر حيوية من غيرها. لأن تلك العناصر بما فيها من مشاعر وخبرات مختلفة لا تبقى بعد عملية الخلق الفني كما كانت "بل تمتزج امتزاجا من شأنه أن يحيلها إلى شيء يختلف في طبيعته وفي أثره علينا عن نفس هذه العناصر كما نعرفها في الحياة."[3]

صحيح أن الناقد الجمالي يرى أن الحياة هي الأصل الذي ولد هذا العمل الأدبي، غير أن عناصر الحياة تأخذ شكلا جديدا بعد عملية الخلق الفني، فالأحاسيس التي يزودنا بها هذا العمل تختلف تماما عن الأحاسيس التي تزودنا بها الحياة. "ومثل الشاعر -عند الجمالي- كمثل النبات يتغذى بأشياء، ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي تعيش فيها."[4] وفي ظل ذلك يستنكر الجماليون أن تكون النمطية الاجتماعية معيارا للقيمة الجمالية وهذا ما يؤكده جيروم ستولنيتز قائلا: "من المؤكد أنه لا يوجد تضايف واضح

---

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 747.
[2] رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص 26.
[3] رشاد رشدي، ما هو الأدب، ص 26.
[4] مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، ص 188.

بين درجة انعكاس المجتمع في العمل الفني ودرجة جمال هذا الفن. وكثيرا ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسي للعرف والرأي الاجتماعي السائد، وكثيرا ما يتمكن الفنان الكبير، بفضل جرأته التخيلية وبصيرته من تجاوز قيم عصره، فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معيارا للقيمة الجمالية."[1]

وقد وجدت فكرة الفن للفن في الشاعر ألكسندر بوشكين Alexander Puskin أقوى مدافع عنها وأروع مصدر لها في روسيا القيصرية فعندما طلب منه أن ينظم أغنية تأييدا للنظام القائم أيام نيقولا الأول ولتزكية الأخلاق الاجتماعية السائدة في ذلك العصر، يقول بوشكين في سخرية لاذعة ووحشية قاسية:

"ابتعدوا وانصرفوا، هل يشترك الشاعر في عمل معكم

اذهبوا، واضربوا رءوسكم بالصخر

فقد فقدتم الضمير بسبب ما لديكم من ضغينة

وفوق رؤوسكم سوف تجدون الكرابيج والفئوس

حينما ينتهي خبثكم وجنونكم

هذا ما تستحقونه..... هذا ما تستحقونه

أيها العبيد..... يا فاقدي الإحساس"[2]

فقد وقف بوشكين في صف الجمالية كتعبير عن روح متمردة ونفس تطمع إلى نقاء الموضوع الجمالي، مع تقدير كبير للشكل.

وبناء على ما تقدم، نستطيع القول إن المتعة الفنية عند الجماليين هي الغاية القصوى من الأدب والفن بصورة عامة، لذلك ألحوا على جودة الأداء لتقديم المحتوى تقديما جماليا مؤثرا. وتحقيقا لهذه الغاية يرى هؤلاء بتميز اللغة الشعرية. وهذا ما أكده بودلير قائلا: "إن المزية المدهشة للفن هي أن الشيء

---

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 698.
[2] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال و الأخلاق، ص316-317.

المفزع المخيف يصبح جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا."[1] ولأجل ذلك اهتم بودلير "بالخيال، والعبارة الشعرية وتقريبها من تجريدات الرياضيات والموسيقى، تعبيرا عن مثالية فارغة من المعنى أو دائبة في البحث عنه، غموض ونزوع إلى الأسرار مستمد من الطاقات السحرية الكامنة في اللغة."[2]

وهكذا يصبح المضمون عند الجماليين "مهما كانت أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجة حتى تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعا، عندئذ لا يصبح المضمون الفكري أو الفلسفي أو النفسي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني ويرتبط بعضها بالبعض الآخر كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء فتتحول على الرغم من وجودها عن طبيعتها الأولى وتصبح جزءا ملتحما بالكل لا يمكن فصله."[3]

فوقوف الناقد الجمالي على تحديد القيم والمعاني الخارجية سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم دينية، لا توصله أبدا إلى الكشف عن قيمه الجمالية إلا إذا نظر إليها باعتبارها وسائل فنية تساعد في إكمال البناء العام للعمل الفني.

وهكذا ينفي الجماليون أن يكون للعمل الفني هدف مسمى أو فائدة سوى المتعة الفنية يقول إليوت: "نحن لا نسأل أنفسنا، إذ نرى قطعة من فن العمارة، أو سماع قطعة من الموسيقى، ما الذي استفدناه، أو ربحناه من رؤية تلك أو سماع هذه، ولكن ذلك لا يعني أنهما يخلوان من الأثر وكذلك الشعر فأثره بعيد في تصفية إحساسنا، وجعلنا أقدر على الفهم..... ليس محظورا على الشعر أن يحقق فائدة، ولكن المحظور أن يكون فهمنا له نابعا من التفكير في فوائده. فإذا خلد الشعر مناسبة، أو احتفى بمهرجان "فبها ونعمت" ولكن أثره الأبقى هو إحداث ثوراث في الإحساس يحتاج إليها الإنسان..... وهكذا يساعد على جعل الناس قادرين على رؤية عالمنا هذا –أو جزء منه- رؤية جديدة، وذلك بجعلهم أكثر وعيا بنوع المشاعر العميقة التي تشكل الطبقة الباطنة من وجودنا."[4]

---

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص 315.
[2] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص 315.
[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 65-66.
[4] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص 41.

وهكذا يغير الشعر عند إليوت في المدى البعيد من مشاعر الناس وكلامهم وحياتهم فيكون تتبع الأثر الذي يحدثه الشعر في النفس " كتتبع طائر في سماء صحو، فأنت ترى هذا الطائر عندما يكون قريبا، ونستطيع أن نتتبعه إلى مسافة بعيدة جدا، لا يستطيع الوصول إليها عين راء آخر، تحاول أنت أن تشير له إليه، وإذا حدث ذلك وجد تأثير الشعر في كل مكان من حياة الأمة، في مشاعرها، وفي لغتها، وفي حياتها، وهذا هو التأثير الاجتماعي بالمعنى العام."[1]

وبناء على ما تقدم توضح لنا أن النقد الجمالي نقد حديث حاول أن يرسي أسسا وقواعد مبنية على أصول الاستطيقا والتي تتمثل في دراسة العمل الفني دراسة مستقلة بذاته، لأنه تجربة متفردة تستأهل العيش لذاتها، استمتاعا بها، وإحساسا بقيمتها الحقيقية، أي إن قيمة العمل الفني باطنية ناشئة من عناصره ومكوناته الجوهرية على حد تعبير كلينث بروكس: "نفقد قيمة الشعر إذا طلبنا من نوع المعرفة المميزة له، أن تحتوي على رسالة سواء أكانت تاريخية أم شخصية أم اجتماعية أم سياسية."[2] وإذا كان لا بد من الإحاطة والإلمام بتلك القيم والمعاني، فيجب أن توظف فيما يفيدنا في تذوق العمل الفني نفسه وليس لخدمة هذه الغايات. ويبدو أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها، ولهذا فإن مذهب "الفن للفن" أو النقد الجمالي هو النقد الذي يستحسنه أهل الفن جميعا ويستهوي مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصيلة. ولقد كان هذا الاتجاه ولا يزال محاولة لإحلال الفن منزلة أسمى وأرفع، فإذا كان الفن خارجا على نطاق الأخلاق، فإن الفنان – من حيث هو إنسان- ليس خارجا عن سلطات الأخلاق إنه لا يستطيع أن يتخلى عن واجباته كإنسان، ويجب عليه أن ينظر إلى الفن كرسالة سامية يسعى إلى تحقيقها.

---

[1] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص 41.
[2] سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 29-30.

الفصل الثاني:

الأسس الجمالية الذاتية

في نقد القرن الرابع الهجري

1ـ الأساس الأخلاقي والديني

2ـ الأساس الذوقي

3ـ الأساس النفسي

4ـ الأساس الموروثي أو احتذاء التقاليد

1- الأساس الأخلاقي والديني:

إن صلة الشعر بالأخلاق، أو عموما الفن والأخلاق هي مشكلة قديمة حديثة، تتجدد مع الأيام والسنين، ما تكاد تخمد حتى تثور، فهي تعتبر من أعوص المشاكل الأدبية وأشدها تعقيدا "لأنها تتطلب النظر في ماهية الفن والأخلاق، فضلا عن النظر في طبيعة النشاط الفني والجمالي وصلته بطبيعة النشاط الأخلاقي ومكانهما من ملكات النفس البشرية."[1] مما أدى إلى اختلاف الرأي وتشعب الرؤى ووجهات النظر، كما أنها من ناحية أخرى "مرتبطة بتجاربنا اليومية فقد نصف الحياة بأنها جميلة، ونصف العمل الطيب بأنه رائع، والعمل الخبيث بأنه قبيح، وذلك دون أن نشعر بأننا نضفي على المعاني الخلقية صفات جمالية."[2]

ولما كان الإشكال قائما يتبادر إلى أذهاننا هذا السؤال. هل يمكن فعلا أن تكون الأخلاق مقياسا أدبيا؟ وهل يجب على الشاعر أن يلتزم بالواقع الديني أو العرفي حتى يكون أدبه أدبا راقيا؟ فنقول كما قال تولستوي "إن أعظم الفن هو الذي يعكس دائما الإدراك الديني لعصره، لأنه لما كان الفن هو وحده لغة الانفعالات فإنه قادر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا لعصر معين"[3] أم أن إيماننا بالحرية الفنية والجمالية تلزمنا بأن نأخذ برأي جوتييه القائل: "إن الفن حرية وترف، وإثمار، وازدهار للروح المتحررة من الشواغل العلمية. والتصوير والنحت والموسيقى لا تخدم شيئا على الإطلاق."[4] فتصبح هذه الحرية "تبريرا لكل تبذل مقصود، وحجة يسوقها "أنصاف" الفنانين بين يدي الانحلال، ويريدون أن يضفوا عليه ثوبا من المشروعية الزائفة ينفقونه بها في سوق الغباء الفني."[5]

ومن خلال هذا الطرح، كيف تعامل خطابنا النقدي لهذا القرن مع هذه المشكلة العويصة؟ فهل اتخذ من هذا المقياس ركيزة لتقويم الأدب؟ أم قال

---

[1] حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية بيروت 1983 ص 480.

[2] علي عبد المعطي محمد، فايزة أنور أحمد شكري حلمي، فلسفة الجمال والفن، ص 153.

[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ص 508 .

[4] جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية ص 531.

[5] حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن العشرين، ص 480. انظر، جيروم ستولنتز،النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، الفصل الثالث "الفن والأخلاق" ص508- 555. ورمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، الفصل الرابع، "العلاقة بين الجمال والأخلاق في الفن" ص 271- 306 .

بضرورة عزل الأدب عن الدين والأخلاق؟ أم وقف موقفا توفيقيا فدعا إلى الربط بينهما؟

تجاذبت النقد العربي في القرن الرابع الهجري كما تجاذبته من قبل تيارات متباينة حول الغاية المنوطة بالأدب، فبين تيار يربط الأدب مباشرة بالغاية الأخلاقية التربوية، وأخرى ترتكز على الأسس الجمالية فتجعلها المحك الأساسي في الحكم النقدي.

فالفريق الأول يرى للأدب مهمة أخلاقية تهذيبية، غايتها تنشئة الإنسان على الخير والحق والفضيلة، فما وافق هذه الغاية هو ما يصلح للأدب، أما غيرها من الموضوعات المخلة بالأخلاق فإنه ينبغي أن تطرح. وخير من تمثل هذا الأساس وحاول الربط بين الشعر والأخلاق هو الناقد العلوي الشريف ابن طباطبا لكنه في الآن نفسه لم يسقط الجانب الجمالي للأدب بل على العكس، فقد كان شديد الحرص على تحقيقه ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يجعل من السطح الجمالي وسيلة المبدع إلى نفس المتلقي بقصد إحداث تغيير في سلوكه نحو ما هو أفضل يقول: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسَل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه وهزه وإثارته."[1]

فالشعر –إذن– في نظر ابن طباطبا لا يؤدي غايته التربوية في النفس، إلا عن طريق المتعة الفنية التي يستشعرها المتلقي في بنائه الفني بحلاوة لفظه وتمام بيانه واعتدال وزنه، فعن طريق تلك المتعة ينفذ الشعر كالسحر إلى نفسه ويعمق تأثيره في وجدانه.

وفي ظل هذا الأساس الأخلاقي الذي تمثله ابن طباطبا كان من الطبيعي أن يحدد بعض الأغراض الشعرية التي كانت محور إبداع الشعراء كالمديح والهجاء تحديدا قبليا من وجهة نظر أخلاقية، فتصبح حينئذ الموضوعات الجيدة مرتبطة ارتباطا مباشرا بالموضوعات الجادة التي تهدف إلى تقويم سلوك الفرد وتهذيبه، أما المحتويات السخيفة فيجب أن تترك وهي التي تتصل بالموضوعات الدنيئة كالغزل والهجاء وما شابههما، لذلك نجد ابن طباطبا يرسم للشاعر النموذج الأمثل للمديح قائلا: "وأما ما وجدته في أخلاقها، ومدحت به سواها،

---

[1] ابن طباطبا،عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، جلال حزى وشركاه، ط3، د.ت، ص 54.

وذمت من كان على ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء والبر، والعقل، والأمانة والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر والورع ..... وما يتفرع من هذه الخلال التي ذكرناها من قرى الأضياف ..... واجتلاب المحبة والتنزه عن الكذب ..... وأضداد هذه الخلال: البخل، الجبن والطيش والجهل، والغدر، والاغترار والفشل والفجور."[1]

ومن خلال هذا النص يتبدى لنا كيف يحرص ابن طباطبا على تمثل الصفات الخلقية في الخصال الممدوحة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سعيه إلى ترسيخ الخير وتوكيده، ونبذ الشر والحط منه حتى عندما يتناول الشاعر الموضوعات المذمومة فلا شيء إلا ليبرز مظاهرها السلبية ويحقرها، فالشاعر في كلتا الحالتين خادم للخير وساع إلى تثبيته، وما خرج عن ذلك فهولا يدخل في حيز الشعر الجيد.

وخدمة لهذا الغرض يبرز ابن طباطبا إعجابه الشديد بمجموعة من الأشعار ذات المحتوى الحكمي فيقول: "فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين، أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة يجب روايتها والتكثر لحفظها."[2]

ومن هذه المختارات التي يلح ابن طباطبا على روايتها والتكثر لحفظها والتي تبرز في مجملها المحتوى الأخلاقي يقول: "فمن الأشعار المحكمة المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها."[3] قول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن يخطئ يعمر فيهرم
ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم[4]

ولا يبتعد بيتا أبي ذؤيب الهذلي* عن هذا المعنى :

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 50.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 104.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 104.
[4] ديوان زهير بن أبي سلمى ، د ن تحقيق، طبع بيروت 1968م، ص 30.

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع
والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع[1]

وكقول المغيرة بن حبناء:

وإني لأستحي إذا كنت معسرا صديقي، والخلان أن يعلموا عسري
وأهجر خلاني وما خان عهدهم حياء وإكراما وما بي من كبر
وأكرم نفسي أن ترى بي حاجة إلى حد دوني وإن كان ذا وفر[2]

وإعجابه بهذه الأشعار يرجع إلى توافق الصياغة الجميلة مع الحكمة الموجزة التي يمكن أن تساهم في تكوين البناء الأخلاقي للفرد، ومن ثم تصبح للقصيدة عدة آثار إيجابية يمكن أن تحدثها في نفس المتلقي.

ويذهب الدكتور جابر عصفور إلى تأكيد التزام ابن طباطبا الجانب الأخلاقي في الشعر فيقول: "فقد عارض التصور الذي رأى في الشعر بعض الشر بتأكيده الغاية الأخلاقية للشعر وذلك عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التي امتدحها العرب والتي ثبتها الإسلام. وأهم قيمة أخلاقية يمكن التأكيد عليها -في ضوء هذا التكييف- هي قيمة الصدق التي أكدها شاعر الرسول* صلى الله عليه وسلم."[3]

وأن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا

لكن انسياق ابن طباطبا وراء هذا الأساس الأخلاقي جعله –فيما يرى الدكتور جابر عصفور –يطرح الكثير من الأشعار الجيدة لأنه ترسخ في ذهنه أن الشعر الجيد "هو الذي يؤدي لمن يتلقاه معنى حكيما أو أخلاقيا أو مجموعة من الأفكار المحددة المباشرة أما الشعر الذي لا يوصل أفكارا محددة ، بل يذوب محتواه الانفعالي الفكري في تصوير خالص فهو ليس شعرا عظيم الجودة، بل هو شعر مزخرف عذب، قد يروق السمع إذا مر صفحا، لكن إذا تمعنه الفهم لم يجد فيه شيئا يصلح لبناء نثري جديد."[4]

---

*هو خويلد بن خالد محرث بن مخزوم، شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام، توفي بمصر أو إفريقية نحو سنة 72 هـ ، راجع ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ط المعارف، 1952م، ص102- 110.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص90.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص96.

*هو حسان ثابت

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 3، 1983م بيروت-لبنان، ص 40.

[4] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 67.

وهكذا يصبح أي تصوير شعري لا يؤدي مثل هذه المعاني بشكل مباشر، مجرد كلام عذب لا طائل وراءه، فتصبح الأبيات التي تصور نوعا ما من التجارب الوجدانية عاناها أصحابها مثل بيتي جميل بن معمر:

فيا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها وإذ هي تذري الدمع منها الأنامل
عشية قالت في العتاب قتلتني وقتلي بما قالت هناك تحاول

"من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائعة سماعا، الواهية تحصيلا ومعنى وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها، والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها، دون نسج الشعر، وجودته وإحكام رصفه وإتقان معناه."[1]

ولكن الذي أذهب إليه وأؤكده أن حرص ابن طباطبا على تمثل الجانب الأخلاقي في الشعر لا يعني بأي حال من الأحوال إهماله للجانب الجمالي للأدب، بل على العكس من ذلك فقد كان شديد الحرص على تحقيقه من خلال اللفظ الجميل الذي يزيد المعنى جمالا ويلبسه رونقا، بل قد يبهر بجماله ويسحره بمظهره فيغشى على ما في المعنى من قبح بل أكثر من ذلك فاللفظ القبيح يقبح المعنى ويشينه ولو كان جميلا يقول:

"وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه ... وكم من حكمة غريبة قد أزدريت لرثاثة كسوتها، ولو جليت في غير لباسها ذاك لكثر المشيدون بها."[2] ويقول في موضع آخر: "وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كيفيتها، كمواقع الطعوم الخفية التركيب، اللذيذة المذاق ... وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملامس اللذيذة الشهية الحس فهي تلائمه إذا وردت عليه –أعني الأشعار الحسنة للفهم– فيلتذها، ويقبلها، ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال، لأن الحكمة غذاء الروح، فأنجع الأغذية ألطفها."[3]

فعبارات ابن طباطبا واضحة الدلالة على أن الشعر في نظره يلطف وقعه لدى المتلقي، فيؤدي آثاره البعيدة في نفسه عن طريق لغته الخاصة المركبة تركيبا جماليا وليس فقط مجرد دعوة أخلاقية مباشرة، وإنما هو صياغة جمالية متفردة ينتقيها الأديب بوحي من عاطفته ويضعها في نسق تعبيري له من القدرة في السيطرة على النفوس والقدرة على إثارة المشاعر والأحاسيس القوية الشيء

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 119.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

الكثير، وهنا فقط تستطيع أن تصبح الحكمة غذاء روحيا، وتصيب موقعها في النفس. وهذا ما يؤكده محمود الربيعي قائلا: "إن ابن طباطبا يربط تأثير الفن بوظيفته ربطا محكما، ولكن تأمل كيف يقوم بذلك الربط إن الفن لديه ليس مواعظ أخلاقية فارغة، ومن ثم فإن أثره الأخلاقي ليس أثرا مباشرا.... إن أصحاب الهدف في الفن يريدون له أن يكون "صدى" على حين يريد له ناقد كابن طباطبا أن يكون له دور "تربوي" "رائد". وهذه الريادة التربوية ريادة ذهنية روحية، وسبيل الفن إلى تعميق وإخصاب الروح هو سبيل المتعة التي تتسلل إلى النفس في خفاء وغموض أقرب إلى أجواء السحر منها إلى أجواء "الواقع" الجاف. والفن –طبقا لهذه النظرة "الساحرة"- يحقق هدفا مذهلا يتجاوز كثيرا ما يريده له دعاة الهدف."[1]

وبناء على ما تقدم من نصوص يتجلى لنا كيف يحرص ابن طباطبا على تمثل الأساس الأخلاقي في الشعر، وهذا لا يمنع من تقديم ذلك في حلة أنيقة ومعرض حسن يجمع بين إمتاع المتلقي وإطرابه وبين تهذيبه وتقويمه.

وربط الفن بمثالية الأخلاق، واتخاذه وسيلة لترسيخ القيم السامية والحفاظ على المثل الأخلاقية العليا مبدأ قديم تجلى وبصورة واضحة عند أفلاطون "حينما وحد بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية على أساس أنها تشترك معا في النظام والانسجام."[2]

ومن هنا فقط نبه إلى ضرورة اكتشاف تأثير الفنون على الناس واستخدامها في التربية الصالحة موضحا أن السلوك الجميل يولد فينا إحساسا بالسرور واللذة الخالصة "فربط بين المقامات الموسيقية وبين المفاهيم الأخلاقية، فنجده في فقرة من الكتاب الثالث في الجمهورية يدعو إلى استبعاد المقامين الأيوني والليدي من الدولة لأن فيها ميوعة وتخنثا يبعث على الانحلال في الأخلاق."[3]

كما تجلى أيضا عند بعض نقادنا المحدثين من أمثال محمد مندور، حلمي مرزوق، أحمد أمين وغيرهم من الذين رأوا أن الأدب يجب أن يثير فينا المشاعر الصحيحة لا المريضة، وأن يسعى إلى ترسيخ القيم السامية والمثل العليا، فيوجه الناس نحو الخير وينفرهم من الشر، وأن يكون داعية من دواعي الفضيلة يصلح من عادات الناس ويقوم أخلاقهم، ومن ثم يكون للفنان رسالة

---

[1] محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 37-38.

[2] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ص 518. انظر محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 126 - 127 - 128.

[3] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص 296.

أخلاقية أو إنسانية أو اجتماعية من شأنها أن تعلم الناس وتسهم في تربيتهم والارتفاع بمستواهم الأخلاقي يقول أحمد أمين: "فالأدب الراقي ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة ... والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته وإنما قيمته في أنه يمدنا باللذة الراقية، ومن الحمق أن نعد فنانا راقيا من لم يصبغ فنه بالصبغة الخلقية."[1] فخير الأدب هو ما جمع إلى جانب النبل والفضيلة، الصياغة الفنية الجميلة التي تؤثر في سلوك المتلقي وتهز وجدانه، وقد تكون من المفارقات العجيبة أن برادلي وهو من أكبر دعاة الفن للفن، ومن الذين دافعوا وبعبقرية عن أهدافه لم يستطع أن ينفي جدوى ما أسماه بالغايات الأخرى أو البعيدة يقول: "وربما كان للشعر غاية بعيدة كذلك كأن يكون وسيلة للثقافة أو الدين، ذلك بأن يرشدنا أو يلطف مشاعرنا أو يقدر لنا ... فدعه يقدر لأجل هذه الأمور."[2]

وإلى جانب هذا الأساس الذي تمثله ابن طباطبا في القرن الرابع هجري، نجد من النقاد من قدم الأساس الفني الجمالي على ما عداه من الأسس الأخرى، فالمعول عليه في تقدير أنصار هذا الاتجاه هو ما في الأدب من فن وجمال ليس غير* فالمبدع إذا استطاع أن يمتع المتلقي نفسه، فإنه غير مسؤول بعد ذلك عن مدى موافقة هذا العمل للدين والأخلاق.

يقول قدامة بن جعفر: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إل الغاية المرجوة."[3]

---

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، ج1، ص 15. انظر حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، ص480-481- 482.

[2] إ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص126.

*ومن العبارات المحملة باليقين الجمالي قبل هذا القرن عبارة الجاحظ المشهورة: "والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير." الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون ، طبعة الحلبي، القاهرة، 1984م، ج 3، ص131.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، ط3، ص 19، انظر جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 80،81،82،84.

وعلى هذا الأساس فمن عاب بيتي امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول[1]

لما فيهما من فحش في المعنى، إنما يصدر حكما غير نقدي لا علاقة له بتمييز جيد الشعر من رديئه "فليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته."[2]

ففي هذا النص طرح عميق لعلاقة الشعر بالأخلاق*، إذ الشاعر حر في اختيار مواضيعه حميدة كانت أو ذميمة، رفيعة أو وضيعة، متماشية مع الدين أو متعارضة معه، لأن الحكم على المعاني وتمييز جيدها من رديئها، لا باعتبارها معان شعرية مميزة، فنحكم على المعنى من خلال صياغته وتشكيله داخل العناصر، أي مدى وصول الشاعر إلى أقصى غاية الجودة، أما المعاني في الشعر فلا قيمة لمحتواها إلا من خلال شكلها وصياغتها، ما دامت الصياغة هي الحقيقة الذاتية للشعر أو صورته التي تحدد قيمته بها وهذا ما يؤكده الدكتور محمد زكي العشماوي حيث يقول: "فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسة ويشاركون في أحداث العصر ويدعون إلى توجيه الأدباء نحو المجتمع، وإلى المساهمة بجهودهم في تغيير الواقع الذي هم عليه ولكن هذا لا يعني أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته. إننا حتى في عصرنا الحاضر وأمام الالتزام الذي ينبغي للأديب اليوم لا ترجع القيمة في القصة أو القصيدة أو المسرحية إلى ما تحتوي عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية وإنما ترجع القيمة في هذه الفنون كلها إلى ما حققه من فن."[3]

---

[1] امرؤ القيس، ديوانه، شرحه محمد الإسكندراني ونهاد رزوق، دار الكتاب العربي بيروت، ط 1، 1423 هـ-2002م، ص 22.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص20.

* وكان الصولي في كتابه أخبار أبي تمام من أوائل النقاد الذين دافعوا عن هذا الأساس وتمثلوه ببراعة حيث يقول: "وقد ادعى قوم عليه الكفر (يقصد أبا تمام) بل حققوه، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره وتقبيح حسنه، وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه. "أبوبكر بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تح خليل عساكر ومحمد عبده عزام نظير الإسلام الهندي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937م، ص 172.

[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 55-56.

كما كان القاضي الجرجاني أشد مآزرة لهذا الاتجاه، حيث يرى أن الحكم الديني على الشعر شيء، والحكم الجمالي شيء آخر لأنه في رأيه قد يخالف الشاعر مبادئ الدين، بل وقد يكون كافرا تماما وتظل لشعره رغم ذلك قيمة ودليله على ذلك شعر الجاهليين الذين تشهد عليهم الأمة بالكفر يقول: "فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولا هم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد عليهم الأمة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما، ممن تناول رسول الله "صلى الله عليه وسلم" وعاب أصحابه بكما خرسا وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر."[1]

ومن هذه النصوص، يتجلى لنا كيف حرص هؤلاء النقاد على تمثل الجانب الجمالي في النص، أما الأساس الأخلاقي فلا يؤبه له على الإطلاق، إذ ليس له أي عمل في تحسين الشكل أو تقبيحه، فقد يكون المضمون حسنا، ويخرج العمل الأدبي كريها إلى النفس، وقد يكون فاحشا فلا يمنع ذلك من أن يخرج العمل محببا إلى النفس، مثيرا للإعجاب ومثل هذا قول العسكري: "وإن كان أكثره (أي الشعر) قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة من العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات وشهادة الزور، وقول البهتان، لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله. وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام والصدق يراد من الأنبياء."[2]

وفي إطار إبرار القيمة الجمالية للأدب، يقف قدامة بن جعفر أيضا عند قضية الاعتقاد في الشعر، فيرى أن الشاعر لا يحاسب على معتقده، وإنما يحاسب على الصورة التي أخرج فيها هذا المعتقد وبالكيفية التي عبر بها عنه فيقول: "ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد."[3]

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1992م، ص66.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1409هـ، 1989م، ص154-155. انظر عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م، ص168-186. وأحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 6 ،2004م، ص 395-408.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 128.

ويقود ذلك قدامة بن جعفر إلى استبعاد مفهوم الصدق من العملية النقدية لأنه ليس معيارا نقديا يميز جيد الشعر من رديئه حيث تنقل العملية النقدية من أصلها إلى ما هو خارجي عنها يقول: "إن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا بل يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني –كائنا ما كان– أن يجيده في وقته"[1].

وهي الفكرة نفسها التي نجد صداها عند الآمدي، حيث لا يهتم إلا بالجانب الجمالي للشعر، لأنه إذا ما تحققت للمبدع صحة التأليف بوضع الألفاظ مواضعها وإيراد المعنى باللفظ المعتاد، لم يبال بأن يكون قوله صدقا ولا يوقعه موقع الانتفاع به، يقول: "والشاعر لا يطالب بأن يكون كلامه صدقا ولا يوقعه موقع الانتفاع به لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر، ولا أن يجعل له وقتا دون وقت، وبقيت الخلتان الأخريان وهما واجبتان في شعر كل شاعر، وذلك أن يحسن تأليفه ولا يزيد فيه شيئا على قدر حاجته فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه."[2]

وهذا ليس ببعيد عما نادى به أحد مؤسسي النقد الجمالي الحديث كروتشيه الذي يرى "أن تقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الأخلاق أو عدمها، واللوحة الفنية التي تجذب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية، أو دينية أو متزمتة، أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالفعل الفني هو الخلق الخاص بذاته الذي لا ينقص من قدره أو يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات، والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحيانا ما ترمي إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن أو هابطة في الموضوع أو الأسلوب."[3]

وفي ظل هذا الأساس، يكون من الطبيعي أن يأخذ مفهوم الصنعة في النمو، لأن المعاني الشعرية لم تعد شيئا يستكشف فيه الجمال، وإنما يتمثل في الصورة التي توضع فيها المعاني. فهذه المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر فالأساس عند هؤلاء النقاد هو تجويد الحلية والاحتفاء بالشكل،

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 23.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، ج 1، 2006م، ص428. وعن الالتزام الديني في الأدب، انظر أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ص188-195.

[3] بندته كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص30.

وتنميق الصورة والاعتناء بالمظهر الجمالي، يقول أبو هلال العسكري: " ... إن الكلام إذا كان لفظه حلوا، وسلسا سهلا، ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرايع كقول الشاعر:

ولـمـا قـضينا من منى كل حاجـة ومسـح بالأركـان مـن هو مـاسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الـذي هو رائـح
أخذنا بأطراف الـحديث بـيـنـنـا وسالت بأطراف المطي الأباطح"[1]

وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن يكون للموضوع أو للفكرة – أيا كان نوعها– أو للمضمون أيا كان شأنه، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني وهذا ما يؤكده أيضا أبو هلال العسكري: "...والكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله."[2] وهذا ما يقربهم من اهتمامات النقد الجمالي الحديث "إذ العبرة عنده (أي النقد الجمالي) ليست للموضوع باعتباره شيئا خارجيا، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الفنان وبعد أن انصهرتا في ذاته وبعد أن تحولتا إلى فن."[3]

وهذا ما يؤكده أحد رواد النقد الجمالي ألان تيت Alen taite عندما ينقد ديوان إزرا باوند "الأغنيات السبع والعشرون" فيقول: "هذه الأشعار ليس لها من معنى لكنها جميلة."[4] أو مقولة تيوفيل جوتييه الشهيرة "...كل شكل جميل هو فكرة جميلة."[5]

كما كان لدعوة هؤلاء بحرية العمل الفني. أي عزل الدين والأخلاق عن الشعر، وعدم اتخاذهما أساسا يرفعون بهما شاعرا أو يخفضون بهما آخر واستبعادهم الخيرية من ميدان الحكم النقدي، وربما رأوا أن منزع الشر أقرب إلى طبيعة الشعر، أو على الأقل مما يحسن به فن الشعر. كل ذلك أدى إلى رواج شعر المجون والاحتفاء به كشعر أبي نواس وغيره ممن تناولوا المواضيع المخلة بأخلاقيات المجتمع والمفسدة للنفوس بما تثيره من انفعالات دنيئة وهذا ما يؤكده أدونيس عندما يقول: "ففي النص النواسي لهب يلتهم كل عائق، سواء كان دينيا أو اجتماعيا وفي هذا ما يفسر كونه لا ينقل الفرح بممارسة الحرام المحرم، فهو يرى أن خرق المحرم يولد فوضى الغبطة، التي

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص73.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 82.
[3] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 55.
[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 318.
[5] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 387.

هي نوع من هدم النظام الثقافي الأخلاقي القائم ونوع من الوعد الواثق بمجيء ثقافة لا قمع فيها، ولا قيد، ثقافة تخرج على قيم الأمر والنهي، وتتيح الحياة بشكل يتم فيه التآلف بين إيقاع الجسد وإيقاع الواقع في موسيقى الحرية."[1]

كما لم يتحرج النقاد* من رواية الكثير من الأشعار المستهترة بتعاليم الدين أو الخارجة عن حدود اللياقة الأخلاقية كالهجاء المفحش أو الغزل الإباحي المكشوف وهذا ما تؤكده روز غريب قائلة: "لم يكن شيء من هذا* عند العرب في العصر الجاهلي، فالشعر عندهم ظل حرا طليقا من قيود الدين والأخلاق، كان فنا للفن وأدبا مكشوفا صريحا لم يتورع أصحابه عن وصف مباذلهم ومغامراتهم اللاهية الماجنة، كما فعل الشنفرى وامرؤ القيس وطرفة. بصورة طبيعية صادقة تتسع أحيانا للإخراج الفني وأحيانا تضيق عنه، ثم جاء العصر الإسلامي، وحاول الدين للمرة الأولى أن يبسط سلطانه على الشعر العربي، لكن نجاحه كان ضئيلا إذ بقيت في العرب روح الجاهلية وظل الشعراء يتمتعون بحرية واسعة، سواء ذلك في صدر الإسلام أم في العصور العباسية."[2]

ورغم بعض المحاولات التقييدية من طرف علماء الدين والفقهاء إلا أنها كانت محاولات ضئيلة الأثر، لأن الأدب العربي تمتع طيلة عصوره بمقدار وافر من الحرية التي خولت "للأخطل وهو نصراني أن يصبح شاعر الخلافة الأموية في فترة من الفترات، وقد يكون لذلك تفسيرات مختلفة، ولكن التفسير اللازم هو أن هذا الموقف لم يكن غريبا في أمة تفصل فصلا تاما بين الدين والشعر، أو يجعل النزعة الدينية من معطلات الشعر."[3]

وإذا كانت هناك حرية تخول للشاعر القول فيما يريد أو يحب، فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن نرى ذلك الهجاء المنتشر في عصر بني أمية، حيث أمعن الهجاؤون في الفحش والإقذاع، ولا نبيح الصور الغرامية المكشوفة لعمر بن أبي ربيعة ولا مبالغة بشار وأبي نواس في وصف التعهر والمجون تقول روز غريب: "يوجد هناك من الآثار الفنية ما نستقبحه بصورة بديهية

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب – بيروت، ط2، 1989م، ص62.

* وللتوسع في هذه الفكرة انظر القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص65- 66 وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص130- 131- 132.

* تشير الباحثة هنا إلى ارتباط الآداب الغربية عبر تاريخها الطويل بتعاليم المسيحية المثالية مع الفلسفة الأفلاطونية لبسط نفوذها على الفن وتقعيده لخدمة الصلاح وظل الأمر كذلك حتى كانت ثورة الفنانين الغربيين في القرن التاسع عشر وإعلانهم نظرية الفن للفن التي طالبوا بها وبشدة باستقلالية الفن عن كل ما هو خارج عنه. روز غريب النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص135.

[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص135.

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص155.

لمنافاته للأخلاق المتعارفة، والحقيقة أننا نستقبحه، لأنه من النوع الرخيص المنافي للذوق فالشتائم والمجون في شعر الفرزدق وجرير وأبي نواس وابن الرومي تعد من الفن المستقبح لا لمنافاتها للأخلاق، بل لما فيها من تفاهة أو ذوق سوقي."[1] وهذا ما عناه كانط بقوله: "إن أفضلية الفن الجميل تقوم أنه يستطيع أن يخلع الجمال على القبح. لكن هناك نوعا من القبح لا يمكن تمثيله دون أن نهدم اللذة الجمالية وهو تمثيل الأشياء التي تثير الاشمئزاز."[2]

نستطيع القول إذن – بناء على ما تقدم من نصوص– إن هذه الفئة من النقاد كان لا يعنيها من النص إلا ما يلذ ويطرب ويهز الوجدان، أما الوقوف على معتقد المبدع وتجربته الحياتية فهذا ما لم يشغلهم كثيرا، لأنهم يتأملون هذا الخلق الفني ويتفرسون بدائعه فيطربون له فيكون طربهم هذا ترجمة عملية لاستجادتهم لهذا الشعر وحكما له بالقيمة، أما مطابقة المعنى للمعنى الأخلاقي فليس مما يستحق الطرب ليوصف بالجودة أو الحسن. يقول محمود الربيعي: "يبدو النقد العربي القديم برمته بعيدا عن ربط الفن بأية أهداف أخلاقية محددة."[3]

وهكذا يمسي الحكم الجمالي عندهم حكما منزها عن كل غرض نفعي أو أخلاقي، فالتقويم الجمالي ينصب مباشرة على العناصر الجمالية للموضوع وما يتحقق فيها من شاعرية، وكما عرفنا في الفصل السابق أن الأساس الذي قامت عليه المدرسة الجمالية الحديثة هو الاهتمام بالجانب الشكلي الجمالي الذي يمتع القارئ ويطربه، بغض النظر عن محتواه سواء كان نافعا أو ضارا، وأن القيمة الجمالية لا تأتيه من خارجه وهذا أكده أحد رواد هذه المدرسة وهو بودلير قائلا: "كثيرون يتصورون أن الشعر يستهدف تعليما ما، وأن عليه تارة أن يعزز الوجدان، وتارة أن يهذب الأخلاق وتارة أن يبين شيئا مفيدا، لكن الشعر لو عدنا إلى ذواتنا وسألنا نفوسنا واستعدنا ذكريات الهوى لما وجدنا له هدفا غير ذاته، ولا يمكن أن يكون له هدف آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هي التي نظمت للذة النظم فحسب."[4]

وعموما نستطيع القول إن الذي يخلق جمالية النص الأدبي هو ما يشمل عليه من عناصر جمالية وفنية تخلق تميزه وتفرده، ولا ضرر بعد ذلك إذا قام العمل الفني بدور مفيد من الناحية الأخلاقية، ولكن دون أن يكون ذلك السبب

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص69.
[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص69.
[3] محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، ص 37.
[4] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص315.

الوحيد الذي يجعل الجميل جميلا، وهذا ما أكده الدكتور جابر عصفور عندما يقول: "هناك فرق بين أن نركز على المحتوى الأخلاقي سلفا، ونحاكمه في ضوء قوانين أخلاقية لا تراعي الخاصية النوعية للفن، وبين أن نفهم هذا المحتوى باعتباره شكلا فنيا له قوانينه الخاصة، في الحالة الأولى نكون مجرد أخلاقيين أو علماء أخلاق، أما في الحالة الثانية فنكون نقاد فن، نستخلص من الشكل وحدة دلالات متعددة، قد تكون هذه الدلالات أخلاقية تتوافق مع القيم المحددة سلفا، أو لا تتوافق إلا أن في النهاية لا تشغلنا إلا باعتبارها أثرا مصاحبا للذة خاصة يحدثها تناسب الشكل."[1]

ونضم صوتنا إلى ما قاله الدكتور محمد زكي العشماوي: "إنه إذا كان للشعر أن يكون إلى جانب النبل والفضيلة، فإنه لا يجوز بأي حال أن يتخلى عن رسالته في عالم الذوق الفني والمهارة حتى لا يهبط إلى التبشير أو إعطاء العظات ويكون بالتالي الجمع بين الفن والدعوة إلى الفضيلة لا تناقض بينهما فلقد كان النبل والشرف والبطولة خير ما في الضمير الإنساني وأسماه طابعا مميزا لما خلفته الآداب اليونانية القديمة من معاني الخير، ومع ذلك فقد سموا إلى أعلى مراتب الفن والشاعرية."[2] فالشعر –إذن- يمكن أن ينطوي على قيم أخلاقية وقيم جمالية فلذلك يستجيب له الناس ويؤثر في سلوكهم على نحو لا يستطيعه علم الأخلاق بمقولاته النظرية المجردة وهذا ما يؤكده بودلير قائلا: "لا نريد بقانون الأخلاق هذا النوع الوعظي الذي يتخذ لهجة الادعاء والصلف، فيفسد أجمل القطع الفنية، لكننا نريد وعظا ملهما ينساب بلطف وينسل خفية في المادة الشعرية كما تنساب الوسائل اللطيفة في أجزاء الكون. إن الأخلاق لا تدخل في الفن باعتبار أنها غاية، وإنما تمتزج به كامتزاجها بالحياة نفسها والشاعر مرشد بغير علمه بفيض طبيعته الخصبة السمحة."[3]

فكم من أفكار سامية لا قيمة لها إذا لم تعرض في شكل فني رائع ولا يرفع قيمة الشعر معنى يشير إلى النبل والفضيلة إذا كان الشكل ضعيفا.

وخلاصة لما سبق يمكن القول، أن الخطاب النقدي لهذا القرن قد مال في غالبيته إلى إعفاء الأدب من الالتزامات الخلقية وكان تشديدهم منصبا على الناحية الشكلية فكانت هذه البذور نواة مماثلة تماما لما نادت به المدرسة الجمالية الحديثة على وجه العموم حيث كانت دعواها تقوم على أن الجمال

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 88.
[2] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص170.
[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في لنقد العربي، ص63.

مستقل عن كل الغايات، والمناداة بفكرة الفنية والتحرر من سائر القيود التي تحد من حرية الأديب سوى قيوده الفنية.

2- الأساس الذوقي والحكم الجمالي:

من المسلم به أن الفن موضوع غير دقيق بطبيعته، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته، وأن جانب الفردية متوافر فيه، بل وشرط أساسي لتميزه. لذلك كان من البديهي أن نسلم في منهج دراسة الفن، فنقول إن التعرض للأثر الفني بالتقويم والتقدير فيه كثير من المفارقة والتنوع للوقوف على تميزه وأصالته، وبعبارة أخرى نقول إن الجدل والتنوع في القيم الجمالية قائم، وهذا ما أكده رائد النقد الموضوعي في فرنسا لانسون قائلا: "إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشيا مع الروح العلمية، فإقرارنا بوجود التأثرية "Impressionisme" في دراستنا وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها، فإن هذا العنصر الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلى أعمالنا ويعمل غير خاضع لقاعدة. وما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك بصراحة، ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة."[1]

وهكذا يصبح الذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمرا لا بد منه ولكن أن نعرف كيف نستخدمه وهذا ما أكده رائد الانطباعية في النقد العربي الحديث محمد مندور في غير موضع من دراساته فيقول: "... والنقد التأثري لا زلت أعتقد أنه الأساس الذي يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم، وذلك لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية في الأدب بأي تحليل موضوعي ولا بتطبيق أية أصول أو قواعد تطبيقا آليا، وإلا لجاز أن يدعي مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحليله في المعمل إلى عناصره الأولية، وإنما تدرك بالتذوق المباشر، ثم نستعين بعد ذلك بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعوم وتعليل حلاوتها أو مرارتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة

---

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 1، 1944م، ص 126. انظر محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1404 هـ - 1983م، ص383-391. ورمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، ص 65-73.

مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته الذوقية المدربة المرهفة السليمة التكوين."[1]

لقد أدرك الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري هذه الحقيقة وسعى إلى ترسيخ "مبدأ خفاء العلة" في الوقوف على جماليات النص الأدبي لأنها مزايا خفية لا يقف عليها إلا أصحاب الأذواق الصافية التي صقلتها الدربة، وطول الممارسة، وبهذا يعود نقد الشعر وتحديد قيمته، وتفضيل بعضه على بعض إلى العلماء به، وإلى الذين يملكون قدرة الغوص في أعماق التجربة الشعرية لاستنطاق ما فيها من جماليات لأنها صناعة كباقي الصناعات تتطلب إلى جانب الطبع السليم، الدربة والممارسة.

يقول الآمدي: "أذكر ... في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، أوازن بين معنى ومعنى ... وأنص على الجيد وأفضله، وعلى الرديء وأرذله، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التخليص، وتحيط به العبارة، ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهي علة ما لا يعرف إلا بالدربة، ودائم التجربة وطول الملابسة، وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم، ممن نقصت قريحته، وقلت دربته."[2]

يشير الآمدي في هذا النص إلى نوعين من الجمال: جمال يمكن تعليله والوقوف على أسبابه، لأنها كامنة في النص، ولأجلها يكون الكلام جيدا حينا، وأجود حينا آخر، وتبقى كثير من السمات والمزايا الجمالية الخفية التي لا يستطيع الإبانة عنها ناقد الشعر، ولا يقدر أن يبرهن على دعواه فيها سوى ذوقه الفني الرفيع الذي ألف النصوص الممتازة والأساليب الأدبية الرفيعة .

وهكذا يتبين لنا كيف يخرج هؤلاء النقاد الأذواق الشخصية من التقويم الفني، كما يخرجون تلك الأحكام العشوائية التي تتحكم فيها الأذواق المشوهة وإنما الذي يعنونه هو"ذلك الذوق الخاص أو الذوق الجمالي الذي يحكم على الجمال في العمل الفني ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع -لأنه موضوعي يأخذ بالقواعد العامة للفن- كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية بالاتفاق العام."[3]

---

[1] محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ت، ص5. وانظر محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د ت، ص 140. ورمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص150-156. وأيضا حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار الرفاعي، دار القلم العربي، سوريا، حلب، ط 1، ص 134 -170 .

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص411.

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص71. وانظر محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص93.

وهذا ما يؤكده الدكتور محمد زكي العشماوي الذي أدرك كغيره من النقاد أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره حيث يقول: "إننا إذ نتحدث عن الذوق لا نعني به الأثر النفسي السريع الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد، وإلا لكان مثلنا في هذه الحالة مثل الذي يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية، ولكان حكمنا على الأثر حكما فجا غير صادر عن تأمل، وإنما نعني بكلمة الذوق الأدبي تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو التذوق الأدبي."[1]

ونعود مرة ثانية إلى الآمدي عندما يحدد الأساس الذي يقوم عليه الحكم النقدي السليم فيقول: "ينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف."[2]

ولما كانت الصنعة الشعرية في نظر الآمدي ذات خصائص فنية، لا يحسن تذوقها أو الحكم عليها إلا الناقد المتخصص، الذي هو أعرف بأسرارها، وأقدر على تمييز الجيد والرديء، كان الناقد عنده، هو ما جمع إلى جانب الطبع والموهبة، الدربة والثقافة التي تخول له، الفصل في العيب الخفي أو الجمال الخفي، خاصة إذا عرفنا أنه كثير ما تتشابه الأمور على السطح، ويختلط الجيد والرديء في الشعر فيتشابهان في نظر غير الناقد، العاجز على النفاذ إلى أعماق التجربة الشعورية للكشف عن تفردها يقول الآمدي: "ألا ترى أنه قد يكون فرسان سليمان من كل عيب، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلا أهل الخبرة والدربة الطويلة. وكذلك الجاريتان البارعتان في الجمال، المتقاربتان في الوصف، السليمتان من كل عيب: قد يفرق بينهما العالم بأمر الرقيق حتى يجعل بينهما في الثمن فضلا كبيرا، فإذا قيل له وللنخاس من أين فضلت أنت هذه الجارية على أختها؟ ومن أين فضلت أنت هذا الفرس على صاحبه؟ لم يقدر على عبارة توضح الفرق بينهما، وإنما يعرفه كل واحد منهما بطبعه، وكثرة دربته، وطول ممارسته.

---

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص387.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 1، ص 411. وانظر حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي ط2، 1418هـ - 1998م، ص142-146.

وكذلك الشعر: قد يتقارب البيتان الجيدان النادران، فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحدا، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناهما مختلفا... حكى إسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم، وبينها لي: فقلت: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة."[1]

ففي هذا النص إشارات نقدية رائعة من الآمدي حيث يوقفنا عند التمييز بين جميلين أين يبدو الأمر شخصيا بحتا، إذ ليس هناك قاعدة تفرق بين جميل وجميل، وإنما يعتمد هذا التفريق على الطبع والفطنة والدربة، كما هو الشأن في سائر الصناعات، لا يمهر فيها ويكون خبيرا بأمورها إلا من لابسها وطالت فيها تجربته، وتربى عليها إحساسه وهذا ما يذهب إليه إدموند بورك عندما يقودنا إلى الذوق الفني المصقول* يقول: "إن اللذة الناشئة عن تذوق الأشياء المحسوسة هي لذة الذوق الفطري الذي لا يدخل فيه عمل فكر، كذلك التأثر بالأهواء تأثر فطري، أما حيث تتعقد الأشياء، حيث يجب تقدير الأعمال الفنية ومسائل التنسيق والتناسب، ونحو ذلك، هناك لا بد من عمل الفهم ولابد من صقل الذوق بالدرس والممارسة وإطالة النظر."[2]

وعلى نفس النغمة يواصل الخطاب النقدي لهذا القرن عزفه، حيث يرفع من شأن الذوق حتى ليكاد يجعله هو المقياس الرئيسي في تقدير جماليات النص الأدبي، وهذا ما نجده في خطاب القاضي الجرجاني فهو كالآمدي لا يقبل الذوق السطحي المشوش، بل هو الذوق الذي صقلته الدربة وهذبه التثقيف "فيرفع الجرجاني ناقده كما رفعه الآمدي من قبل. فهو ليس كالرجل العادي الذي يسهل عليه الوقوف على ظواهر الأشياء من وزن وإعراب ولغة وجناس ومطابقة."[3] وإنما هو ناقد متميز يصل إلى ما لا يصل إليه العامة فيقف على الأمور الخفية والخصائص الروحانية لأنه باب "يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة التي

---

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 1، ص 413- 414.

* وعن تربية الذوق والتفضيل الجمالي انظر شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 1421هـ، 2001م، ص29-35.

[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 70.

[3] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 1993م، ص 313. وانظر ص312- 313-318.

طالت ممارستها للشعر فحذقت نقده وأثبتت عياره وقويت على تمييزه وعرفت خلاصه."[1]

ورغبة في إبراز دور الذوق في الإحساس بالجمال عند القاضي الجرجاني، فقد آثرت أن أورد هذا النص –رغم طوله- حتى تتضح الصورة أكثر فأكثر. يقول القاضي الجرجاني: "وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في النفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم إن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت، لهذه المزية سببا ... ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة والترتيب والصيغة... أحلى وأرشق، وأحظى وأوقع، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ... ولكن أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق."[2] إنه دون شك حكم الذوق الذي لا مجال فيه للمحاجة بحجج منطقية تقنع من خلالها لماذا رفض ذاك وهو مكتمل ولماذا قبل هذا وهو أدنى منه.

وتأكيدا لفكرته وتوضيحا لها يربط القاضي الجرجاني بين الصورة المرسومة وبين الأدب الذي هو موضوع النقد حيث يقول: "كذلك الكلام منثوره ومنظومه ... تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوي، والمصنوع المحكك، والمنمق الموشح، قد هذب كل تهذيب، وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته من المعايب ... ثم تجد لفؤادك عنه نبوه وترى بينه وبين ضميرك فجوة."[3]

وفي هذا النص يكشف لنا الجرجاني كيف أن الإحساس بالجمال والحسن شيء غير الصحة والسلامة من المعايب، فقد يكون الكلام محكما مستوفيا لكل مقومات التعبير سالما من العيوب الظاهرة، ومع ذلك لم يجد طريقا يعبره إلى قلب القارئ، وحيل بينه وبين ارتياح النفس إليه وليس في ذلك من سبب ظاهر، وإنما يرجع ذلك إلى روح الكلام وما قد يوحي به من تكلف الشعور والإحساس، وما ينبئ عنه من فتور العاطفة وبرود النفس إلى غير ذلك من أشياء تعدو الشكل والعبارة إلى الجوهر والروح وبالتالي يكون الناقد الحقيقي هو الأقدر

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 93.
[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 315.
[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 315.

على التمييز بين الصورة الفنية التي تنفذ بخصائصها الفنية، والصورة التي تفتقد هذا الأثر، فيقل جمالها عنده مهما تشابهت مع الأخرى، فشتان بين نظرة سطحية لا تتعدى القشور وبين نظرة تنفذ إلى باطن الأشياء فتستشف الجمال الحقيقي وتقف عليه.

"وكأن القاضي الجرجاني أراد أن يقول إن ما كان موافقا للقواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية لا يكون حتما جميلا، بل قد يخل الشيء بهذه القواعد، ولكنه يكون أعلق بالقلب وكأن الجميل عنده كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطح ... فالجمال عنده صلة بين بواطن الأشياء والنفس البشرية."[1]

فالحكم الجمالي في هذه الحالة حكم ذوقي أساسه النفس البشرية وما ينتابها من رضا وقبول أو إدبار ونفور "لأن الصحة النحوية لا تكفي لتحقيق البلاغة، كما أن الأفكار قد تكون صحيحة في ذاتها، وهي أبعد ما تكون عن البلاغة وحسن البيان، لأنها لا ترضي الذوق، ولم يتحقق فيها الإقناع الروحي والنفسي."[2]

فإذا كان هناك من الجمال الخفي الذي لا يستشفه إلا صاحب الذوق الرفيع، المصقول المهذب، فكذلك هناك العيب الخفي الذي لا يوصل إليه إلا بالدربة وطول التأمل وبعد الغوص لذلك يسخر القاضي الجرجاني ممن لا يعي هذه الحقيقة من غير النقاد فيقول: "وأقل الناس حظا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه وفي استجادته واستسقاطه، على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة،، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقا، وكلاما مزوقا قد حشي تجنيسا وترصيعا، وشحن مطابقة وبديعا، أو معنى غامضا، قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستبطنه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب... ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع."[3]

فالناقد الحقيقي في نظر الجرجاني هو الذي لا يهتم فقط بالبديع وعناصر الزينة اللفظية إلا بقدر توضيحها للمضمون أو كشفها له، وإنما يهتم بالنظم والنسج ومقابلة الألفاظ لمعانيها فيقف على ما هو جوهري في النص، وبين ما هو مجرد بريق خادع لا يؤدي وظيفته الفنية، وهذا هو الذوق الجمالي الذي أكد

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 139.
[2] أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط 6، 1966م، ص 26- 27.
[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 93.

عليه الدكتور عز الدين إسماعيل وغيره من نقاد الجمالية الغربية مثل جاريت وكانط فهو (أي الذوق) وحده يستطيع اكتشاف عناصر الجمال من انسجام وتناسق ونظام وعلاقات يقول عز الدين إسماعيل: "فالوقوف على الجمال الخالص في الشيء الذي أمامه وتقديره بحسب القواعد العامة الانسجام (الهرموني)، التناسق، التوزيع، النظام العلاقات ... إلخ هذا هو الذوق الجمالي الصرف، وأحكامه هي الأحكام النقدية الجمالية بمعناها الدقيق والصعوبة فيه تأتي من حاجة صاحبه إلى الخبرة، فليس كل إنسان يستطيع، أن يتبين الهارموني، ولكن الخبير هو الذي يستطيع."[1] وهو نفس ما ذهب إليه جاريت عندما يقول: "والخبير بالآلات يعرف الآلة الحسنة التركيب، وهو يقول عنها أنها آلة جميلة ... ويستطيع أن يعلل حكمه، ويوضح مواطن الكمال الخاصة في الشيء والتي أقام عليها الحكم."[2]

وبناء على ما تقدم من نصوص تبين لنا كيف رفع الخطاب النقدي لهذا القرن الذوق، وجعله الركيزة الأساسية في تقويم الأثر الفني والوقوف على جمالياته، ولكنه ليس الذوق المشوه الذي يصدر أحكاما عشوائية وإنما هو حصاد الخبرة الجمالية التي غذتها النصوص الممتازة وصقلتها الأساليب الأدبية الرفيعة فكان كما قال كانط*: "إن الذوق مع كونه قوة مبتكرة شخصية لا تقلد، هو قابل التهذيب والنمو وهذا لا يعني أننا نقلد السابقين تقليدا أعمى لكننا نتبع طرقهم في السير وقد نتوصل إلى نتائج تفوق نتائجهم ... فالتقليد هنا يعني، التأثر والإتباع، والذوق أشد القوى حاجة إلى الهداية بالمثل والاعتبار بالروائع الفنية ليتم تهذيبه."[3] كما تحول الجمال في هذا الخطاب شيئا وراء متطلب التعليل لا يصل إلى بواطنه وخفاياه إلا الناقد البصير الذي يملك من المواهب والثقافة والدربة ما يخول له بفضل تلك الخبرة الجمالية أن يصدر الأحكام فنطمئن إلى أحكامه سواء استطاع أن يعلل ويفسر أولم يستطع.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص 72.
[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 72.

* وللتوسع في هذه الفكرة، انظر مدخل هذه الدراسة حيث تم تفصيل طبيعة الحكم الجمالي عند كانط الذي أكد في غير موضع من كتابه نقد الحكم، أن الإحساس بالجمال منبعه الذات، والسبيل إلى ذلك هو الذوق السليم.
[3] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 155.

3- الأساس النفسي:

أجمع النقاد قديما وحديثا أن الأدب هو الذي يثير فينا "بفضل خصائص صياغته انفعالات عاطفية وأحاسيس جمالية"[1] وأن أكثر الشعر "لا نسميه شعرا ما لم يحرك شعورنا ويولد فينا كثيرا من الانفعال كالذي تولده الأغاني، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل"[2]، وقديما قال أفلاطون "أن الفن يروي الانفعالات العارمة"[3] وغيرها من التعاريف التي تشيد كلها بفعالية الفن الرفيع الذي يحرك الأحاسيس ويهز الوجدان.

ولما كان النص محور التقبل، وهو مصدر تجربة القارئ الجمالية، فإنه ليس في كل الحالات وفي كل موضع يمكن أن يبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، لذلك يحرص المبدع على أن يغزو فكر المتلقي ويجعله أسير صنعته، لأنه يرى أن بنات أفكاره غالية ينبغي أن تظل مقنعة لا تسفر إلا لمن يطلب ودها بالتفكير والتقدير "فتراه يتحدث من طرف خفي ينأى عن التصريح والتوضيح ويتجنب التقرير والمباشرة فيلف مراده في أقنعة فنية"[4] يغرس خلالها مؤشرات جمالية تطبع النص بمذاق خاص وفيض من المعاني التي تفعم القلب وتثير الوجدان، وتحرك الخيال فتروده إلى عالم فسيح حافل بالرؤى والمشاعر التي لا يكاد يحيط بها وصف أو يترجم عنها تعبير. وهذا ما يؤكده الدكتور حسن طبل عندما يقول "لقد كان التأثير الفني هو إحدى السمات الجوهرية التي يتمايز بها المعنى الشعري ... فلقد تركزت أنظار النقاد في تقدير الشعر على مدى ما يتركه -عن طريق صياغته الفنية- من أثر لدى المتلقي، وكان معيار جودة الشعر هو لطف مدخله إلى النفس، وحسن وقعه في القلب، أي أن الناقد لا يحكم على الشعر إلا بناء على استجابته الخاصة كمتلق للانعكاسات النفسية، والإشارات الانفعالية التي تثيرها صياغة ذلك الشعر في نفسه"[5].

---

[1] محمد مندور، فن الشعر، طبع مكتبة الحلبوني دمشق، د. ت، ص 2.
[2] أحمد أمين، النقد الأدبي، ج1، ص 70.
[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية، ص 23. وانظر الفصل الرابع، ص 633-681.
[4] محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، نشر وتوزيع وطباعة عالم الكتب القاهرة، ط 1، ص 115.
[5] حسن الطبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 168.

وإذا رجعنا إلى الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري نجده يتخذ من هذا الأساس* محك الشاعرية والجمالية، ومن دونه يفقد النص حضوره مهما تهيأ له من براعة الوصف والتمكن في القول . يقول ابن طباطبا: "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال المنكر، وينفر منه، ويصدأ له، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم، وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا، انسدت طرقه ونفاه، واستوحش عند حسه به، وصدئ له وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها. وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، وكما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[1].

استطاع ابن طباطبا من خلال هذا النص أن يحدد عنصر القيمة الجمالية فتكون قيمة الشعر عنده ومكمن المزية فيه، بمدى تقبل الفهم له، وهو الفهم الذي يأنس لكل ما هو معتدل، ويستوحش كل ما هو مضطرب، وبالتالي يكون الأساس الأول في تقبل الفهم للشعر، هو تناسب القصيدة في ذاتها من حيث اللفظ وعذوبته، والمعنى وصوابه واعتداله، فالكل يعمل عنده في بناء القصيدة بناء متكاملا، بلا مفاضلة بينهم أو استعلاء أحدهم على الآخر .

أما الأساس الثاني فهو تناسب القصيدة مع الغاية التي نظمت لأجلها أو موافقتها للحال الذي أعدت له، يقول ابن طباطبا: "ولحسن الشعر وقبول الفهم له إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها: كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء،

---

* وكان الجاحظ قبل هذا القرن قد ارتكز على هذا الأساس حيث يقول: "فإذا كان المعني شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، منزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة عن هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع من تعظيمها صدور الجبابرة .... وقد قال عامر بن عبد قيس: الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان." الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1949 م، ج 1، ص 83 - 84.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 52. انظر حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص167-179، جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 43 - 48 .

وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له، وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، والتعزية عنه، ..... فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات، تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها."[1]

وهذا أساس نفسي يحفز على قوة الاستجابة لمضمون الشعر، أوهي علة تراعي وقوع الشعر مطابقا لمقتضى الحال، فيعظم أثره في النفوس، ويتضاعف حسن موقعه عند المستمع وأن الذي يمكن لهذا التأثير أكثر فأكثر هو صدق صاحبه في الكشف عن تجربته الشعورية بلا تزييف أو كذب أو إخفاء والكونت ليوتولستوي يرتكز كثيرا على هذا الأساس القوي في إبراز قيمة الشعر وجمالياته حيث يقول: "إن الفن الذي يعجز عن التأثير في الناس فإنه إما فن رديء، وإما ليس فنا على الإطلاق."[2] وهو نفس ما ذهب إليه جيروم ستولنيتز حيث يقول: "ونحن عادة نمتدح عملا فنيا بقولنا إنه "مؤثر" أو"معبر" ومن جهة أخرى نرفض عملا آخر بالقول إنه عمل "بلا إحساس" أو إنه يتركنا دون أن ننفعل"[3].

وهكذا يصبح طرب المتلقي إنما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكاته الفكرية والشعورية وتبعث خبرته الجمالية، وهذا لا يتأتى، إلا إذا تلطف الشاعر في تقريب البعيد من الحقائق، أو في تمويه المألوف، حتى يبرز في شكل طريف مستعذب وهذا ما يذهب إليه ابن طباطبا عندما يقول: "ويلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا، فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه، مجه وثقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيدا، أو بعد منه قريبا، أو جلل لطيفا، ولطف جليلا أصغي إليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه"[4].

إذن فطرب المتلقي ترجمة عملية لموقفه من النص، وحكم له بالشاعرية والجمالية وهذا ما يؤكده الدكتور محمد طه عصر عندما يقول: "فإذا به (أي

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54- 55.
[2] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 656.
[3] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص223.
[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 160 .

المتلقي) ينفعل للكلمة الحلوة والعبارة الموقعة والنظم المنسجم والإخراج الفني الذي ينحرف بدلالة اللفظ فيجعل له سلطانا من الإيهام ينفذ به من أقطار واقعه المعجمي المحدود ويهيئ له من قوة الانفعال ما يعصف بوجدانه تماما كما عصف بوجدان المبدع وهز كيانه."[1]

فالتلطف في معالجة المعاني أو صياغتها خاصية أصيلة من خصائص الشعر البديع، فمن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وهذا ما يؤكده ابن طباطبا عندما يقول "وأما الابتداء بما يحس السامع بما ينقاد إليه القول فيه قبل استتمامه."[2] فكقول النابغة :

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب [3]

" فقدم في هذا البيت معنى ما تحلق الطير لأجله، ثم أوضحه بقوله":[4]

يصاحبنهم حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الذوائب
تراهن خلف القوم زورا كأنها جلوس شيوخ في مسوك الأرانب
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا عرضوا الخطى فوق الكواثب [5]

ولما تأكد لدى النقاد، أن المعنى المباشر، لا يثير المتلقي، ولا يبعث لديه الإيهام، لأنه لم ينحرف بالدلالة الحقيقية، إلى دلالات لطيفة صوغ للشاعر أن يضفي على معانيه من الإشعاعات، ما يجعله خلقا آخر فيخرجه من رتابه المعاد المملول، وهكذا المبدع: "يتوقى الاقتصار على ذكر المعاني التي يغير عليها، دون الإبداع فيها، والتلطف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول"[6] وهذا الذي فطن إليه المتأخرون من الشعراء والمولدون فرأوا مثلا أن تشبيه الخدود بالورود إذا وصف بالجمال من المعاني المبتذلة التي لا فضل فيها ولا مزية، وإذا حدث وأن أتى بذلك فعليه بلفظ مستعذب أو ترتيب حسن حتى يخرج هذا المشترك المبتذل إلى دائرة "المخترع المبتدع" يقول القاضي الجرجاني: "وقد يتنازع منازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن،

---

[1] محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص 113 .
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 69.
[3] ديوان النابغة الذبياني، طبعة بيروت، سنة 1347 هـ، ص 43 .
[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 69 .
[5] ديوان النابغة الذبياني، ط بيروت، 1347 هـ، ص 43.
[6] ابن طبابطا، عيار الشعر، ص 62.

أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[1]

ويقول في موضع آخر: "لكنه كساه هذا اللفظ الرشيق، فصرت إذا قسته إلى غيره، وجدت المعنى واحدا، ثم أحسست في نفسك عنده هزة، ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها"[2].

ومن خلال هذه النصوص تبين أن الخروج بالمتلقي من دائرة المعاد المملول هو الحد الفاصل بين الإبداع والنظم، فكان التصرف في المعنى المبتذل والتحويل في دلالته هو الذي يخلق هذا المعنى ويكسبه قيمة تخرجه من دائرة الاتباع إلى الابتداع ورتابة المعاد المملول إلى جدة المستظرف المستغرب لما كساه وحلاه من اللفظ الجيد المحاط بالرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة. وهذا الإخراج الفني الرائع هو الذي جعل قدامة بن جعفر يعجب بقول الشاعر عندما يصف قوة قومه وضعف أعدائهم لأنه انتحى بالمعنى المجرد منحى التخييل المحرك لخيال المتلقي.

فإن ضبحوا منا زأرنا فلم يكن شبيها بزأر الأسد ضبح الثعالب

"فقد أشار إلى قوة قومه وضعف أعدائهم إشارة مستغربة، لها من الوقع بالتمثيل ما لم يكن لو ذكر الشيء المشار إليه بلفظه"[3] وكذلك لفظة قيد الأوابد* كناية عن السرعة لما أراده من وصف الفرس وأنه جواد "فلم يتكلم باللفظ بعينه ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له، ....والناس يستجيدون لامرئ القيس هذه اللفظة فيقولون هو أول من قيد الأوابد، .....ولو قال ذلك بلفظه لم يكن له عند الناس من الاستجادة ما جاء به

من إتيانه بالردف له."[4] وهذا ما يؤكده جابر عصفور عندما يشير إلى أهمية التخييل في تحسين الشعر وتجويده وتحريك أحاسيس المتلقي وهز وجدانه يقول: "ويقترن حسن تأليف الشعر بالتخييل، ذلك أن التخييل ليس إلا طريقة خاصة في صياغة المعاني أو الأفكار صياغة مؤثرة أي إن الحقيقة الذاتية

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 154، وانظر محمد طه عصر مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص119 - 132 وحسن طبل، المعنى الشعري التراث النقدي ص 183- 190.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 155.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 161 .

* يقول امرؤ القيس: **وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل.**

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157 وانظر جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية قي التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني ط 1، 1424 هـ - 2033 م، ص 352 - 380.

وعلي الجندي، فن التشبيه، نهضة مصر، القاهرة، 1952م، ج، ص 223.

للشعر لا تكمن في مادة المعاني أو الأفكار ولا تتصل بقيمة هذه المادة في ذاتها، من حيث جلالها وهوانها أو صدقها أو كذبها، إنما تكمن في الشكل الذي تتخذه هذه المعاني، وطريقة الصياغة التي تخيل للمتلقي أمرا من الأمور، يفضي به إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، تتجلى في فعل أو انفعال."[1]

ولما كانت الاستجابة الفنية والإقبال على العمل الأدبي في رغبة، أساسا في جودة العمل الأدبي وفي حظوته وإيثاره لدى سامعيه، فإن الخطاب النقدي لهذا القرن يركز على ضرورة الإحساس بماء الطبع يجري في النص لما له من آثار إيجابية فكلما كان الأديب أكثر مجاراة لطبعه غرست في النص مؤشرات جمالية تؤهله لإثارة طرب المتلقي وأنسه لأن النفس عادة تأنس بالكلام السمح المنقاد الذي يقال عفو الخاطر بلا كد أو جهد، وها هو القاضي الجرجاني يحتكم إلى هذا الأثر النفسي في التفريق بين الكلام المطبوع والكلام المتكلف. ومن الكلام الذي تأنس له النفس وترتاح له، يختار الجرجاني أبياتا للبحتري قالها عفو خاطره وأول فكرته وهي من السمح المنقاد، لا العصي المستكره يقول البحتري:

ألام على هواك وليس عدلا ... إذا أحببت مثلك أن ألاما
أعيدي في نظرة مستثيب ... توخى الأجر أو كره الملاما
ترى كبدا محرقة، وعينا ... مؤرقة وقلبا مستهاما
تناءت دار علوة بعد قرب ... فهل ركب يبلغها السلاما
وجدد طيفها عتبا علينا ... فما يعتادنا إلا لماما [2]

ويحاول الجرجاني أن يلفت انتباهنا إلى مواضع الحسن والجمال في هذا الشعر فيقول: "ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا، أو لفظا مشتهرا مستعملا، وهل ترى صنعة أو إبداعا، أو تدقيقا أو إغرابا، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومصورة تلقاء ناظرك."[3]

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 316. وانظر بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق القيرواني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص68 – 69.

[2] البحتري، ديوانه، شرحه وعلق عليه، د محمد التونجي، دار الكتاب العربي، ج 2، ص 1053.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 37.

فالارتياح والطرب والمشاركة الوجدانية* بين القارئ والأديب وتذكر التجارب الماضية، كل ذلك إنما جاء من تأثر النفس بهذا الشعر السمح المطبوع.

وهو نفس المقياس الذي يرتكز عليه القاضي الجرجاني فيستنكر ويمج ظاهرة التكلف والتصنع فيقول: "ومع التكلف المقت وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام فإنه حاول من بين المحدثين الإقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ وتبجح في غير موضع من شعره."[1]

فبالإضافة إلى الاقتداء بالأوائل في وعورة الألفاظ وصعوبتها، تكلف البديع واجتلب المعاني الغامضة، والأغراض الخفية "فصار هذا الجنس من الشعر إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاذ بمستظرف وهذه جريرة التكلف."[2]

وهكذا تكون غاية الشعر عند القاضي الجرجاني هي إمتاع النفس وإخصاب الروح عن طريق المتعة بشكله الفني فإذا ما فارق الشاعر طبعه وتكلف فيما لا تؤهله له أدواته الفنية واستعداده الفطري، اختلت صنعته وتعقدت عباراته وتغلقت بستار كثيف من الغموض مما يؤدي إلى تشتيت الفكر وإتعاب الخاطر بحثا عن فكرته لا طريقا إلى إذكاء الشعور وإمتاع النفس بصورته.

"والرجوع إلى النفس وتأملها في حال القراءة وبعدها وتأمل ما يعروها من الهزة والارتياح، والطرب والاستحسان، ثم محاولة التفكير في مصادر هذا الإحساس يعد من أهم الاتجاهات المعاصرة في تذوق الأدب ونقده وهذه طريقه هي التي يسميها المحدثون الفحص الباطني."[3]

---

* وجعل صاحب العمدة هذا المقياس أساسا في استجادة أبيات جليلة بنت مرة ترثي زوجها عندما قتله أخوها جساس فقال: "ما أشجن لفظها، وأظهر الفجيعة فيه، وكيف يثير كوامن الأشجان، ويقدح شرر النيران." ابن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة – بيروت 1407 هـ -1981م، ج1، ص123.

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 30.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص31.

[3] محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط2، 1970م، ص 135. وانظر روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الحديث، ص 137 – 138.

وتأكيد الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري على الأساس النفسي يدل دلالة قاطعة على إيمان هؤلاء بفعالية اللغة الشعرية وتمايزها عن غيرها من وسائل الخطاب الأخرى، فقد فصلوا بين الأدب والعلم والحكمة، وأدركوا بالبديهة أن الفن لم يوجد للوعظ ولا للتعليم بصورة مباشرة وإنما هو عمل الإلهام والأحاسيس المؤثرة لما له من خصائص فنية وقدرات تعبيرية التي يستطيع بها الشاعر أن ينقل تجاربه إلى الآخرين فيؤثر في وجدانهم ويثير أحاسيسهم يقول صاحب أبي تمام في الموازنة "فقد أقررتم لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، فقد كان الخليل بن أحمد عالما شاعرا وكان الأصمعي شاعرا عالما، وكان الكسائي كذلك وكان خلف بن حيان الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، فقد كان التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم، فقد سقط فضل أبي تمام من هذا الوجه على البحتري وصار هذا أفضل وأولى بالسبق إذ كان معلوما شائعا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء."[1] وهذا ما تؤكده روز غريب قائلة: "لقد أرادوا أن يكون الشعر حرا طليقا من تعنت العلماء وتحرج الفقهاء وشعروا بالفرق بين العلم والفن في المذهب والأسلوب. وكأن ألان نطق بلسانهم حين أنكر الشعر التعليمي وعد المثل الشعري من فنون النثر."[2].

ولنفس السبب نجد المعاني كثيرا ما توصف بالبرودة إذا لم تستطع أن تحرك مشاعر القارئ، ومثل ابن طباطبا للشعر البارد المعنى بقصيدة الأعشى التي مطلعها:

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعـا ... واحتلت الغمر فالجدين فالفرعـا
بانت وقد أسأرت* في النفس حاجتها ... بعد ائتلاف وخير الـود ما نفعـا
تعصى الوشاة وكان الـحب آونـة ... مـما يزين للمشعوف* ما صنعـا
وكان شـيء على شـــيء فـغيـــره ... دهـر يعود على تشتيت ما جـمعا

---

[1] الآمدي، الموازنة بن أبي تمام والبحتري، ج1، ص 11.

[2] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 183. انظر في ذلك جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، الدار البيضاء، 1986 م ص 238 – 242 وبناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش، دار الزهراء، القاهرة 1985م، ص203 – 208. وصلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع 1992 م، ص 356 - 360.

* أسأرت: أبقت

* المشعوف: من غشي الحب قلبه وغلبه.

وأنكرتني وما كـان الذي نكـرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا [1]

فالذي حال بين لطف مدخل هذا الشعر إلى النفس، وعدم حسن وقعه في القلب، ربما يرجع إلى انعدام قوة التأثير في الوجدان، وهذا ما يؤكده أحمد أحمد بدوي قائلا: "ولعل برودة المعنى ناشئة عن أن الشعر لا يبين عن عاطفة متأججة، فالشاعر لا يعلق على أن سعاد قد بانت، وانقطع حبل ودها ..... لا يعلق على ذلك كله إلا بأن خير الود ما نفعا، وهو تعليق فاتر لا يبين على أسى عميق، أو حزن دفين."[2]

وقد لا نجاني الحقيقة إذا قلنا أن أحسن المعاني هزا للنفوس هي تلك التي تتجاوب معها الإنسانية، وهو مقياس اعتمده الآمدي في كثير من محطات الموازنة، إذ كثيرا ما يرجع إلى نفسه فيستجلي حقائقها فيتخذها حينئذ سبيلا للحكم على إصابة الشاعر أو عدم إصابته. "وهنا تحديدا يظهر الآمدي فطنة صادقة ومعرفة بالنفوس تستحق الإعجاب ....وإن الكثير من نقده يقوم على معان إنسانية وذوق دقيق، وإدراك لنزعات النفوس."[3]

انظر إلى نقده لقول أبي تمام:

لما استحر الوداع المحض وانصرمت أواخر الصبر إلا كاظمـا وجمـا

رأيت أحسن مـرئـي وأقبـحـه مستجمعين لي: التوديع والعنما [4]

إذ يقول: "كأنه استحسن إصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى. أتراه ما سمع قول جرير:

أتنسى إذ تودعنا سليـمـى بفرع بشامة، سقـى البـشـام

فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها، وأبوتمام استحسن إصبعها واستقبح إشارتها. ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح. ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحه إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعا وأبعدهم فهما."[5]

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص67.

[2] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص413.

[3] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004 م، ص125

[4] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ - 1994م، ج 3، ص 167.

[5] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 1، ص230. انظر محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص125، وأحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص140 - 184.

ومن خلال هذا النقد يبدو الآمدي خبيرا بنفوس البشر، لأنه لا يكتفي بوصف الخطأ فقط بل سرعان ما يعود إلى نفسه فيتخذها مقياسا للحكم على جودة الشعر وإصابته أو العكس. لأنه فعلا من من البشر لا يتألم لمنظر الفراق؟ ومن من البشر لا يستلطف إشارة المحبوب ساعة الوداع؟ إلا فاقد الأحاسيس وميت القلب.

فكما استقبحوا المعاني الباردة التي لا تحرك الوجدان أو تهزه، بالمقابل استجادوا النسيب الذي يدل على التهالك في الصبابة وإفراط الوجد واللوعة، وشدة الخشوع والبقاء على الحب مهما كانت الأحوال، والرضا بهذه العاطفة مهما قاسى صاحبها من ضنى أو وجد لأنه أكثر الأشعار إثارة للنفس البشرية وتوليدا للمشاركة الوجدانية وهذا ما يؤكده قدامة بن جعفر قائلا: "يجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هوما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون فيه من التخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه الإباء والعز، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحفظ والعزيمة، ووافق الانحلال والرخاوة، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض."[1]

وجرى على هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ يقول: "وينبغي أن يكون النسيب دالا على شدة الصبابة، وإفراط الوجد والتهالك في الصبوة، ويكون بريئا من دلائل الخشونة والجلادة، وأمارات الإباء والعزة."[2]

ومن أمثلة ذلك قول أبي الشيص*:

وقف الهوى بي حيث أنت، فليس لي متأخر عنه ولا متقدم
أجد الملامة في هواك لذيذة حبا لذكرك فليلمني اللوم
أشبهت أعدائي فصرت أحبهم إذ كان حظي منك حظي منهم
وأهنتني فأهنت نفسي صاغرا ما من يهون عليك ممن أكرم

"فهذا غاية التهالك في الحب. ونهاية الطاعة للمحبوب."[3]

وما يزال هذا المقياس أي الرجوع إلى النفس وتأمل ما يعروها من الهزة والارتياح -في حال القراءة وبعدها– ركيزة يرتكز عليها كثيرا من نقاد الجمالية الغربية يقول جيروم ستولنيتز: "ونحن عادة نمتدح عملا فنيا بقولنا إنه "مؤثر"

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 123- 124.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 145.
* هو محمد بن عبد الله بن رزين، شاعر مطبوع معاصر لمسلم بن الوليد وأبي نواس عاش زمن الرشيد ومات سنة 196 هـ. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م، ص820.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، 146.

أو "معبر" ومن جهة أخرى نرفض عملا آخر بالقول إنه عمل "بلا إحساس" أو أنه يتركنا دون أن ننفعل"[1] ومحمد مندور أيضا يرى في الشعر المهموس سبيلا لتحريك النفوس وهزها وشفائها مما تجد فيقول: "الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات هازة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب، الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد."[2]

وهو نفس ما ذهب إليه العقاد عندما يقول: "إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا، ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفخات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع والحقيقة الجوهرية."[3]

ومن خلال هذه النصوص توضحت لنا صور من الأحكام القائمة على الأساس النفسي حيث يعود الناقد إلى نفسه ليتأملها ويتأمل ما يعروها من الهزة والارتياح فيكون طربه هو المحك الرئيسي على جودة النص الأدبي، وبدونه يفقد النص حضوره مهما تهيأ له من براعة الوصف والتمكن، وهذا طبعا لا يتأتى إلا بما تحمله تلك اللغة من تميز وتفرد حيث يجسد الأديب من خلالها انفعالاته نحو الفكرة في صورة فنية موحية تمتع المتلقي فتنقله إلى تلك التجربة الروحية المتفردة أين ترسم أمام خياله نماذج يتعرف من خلالها على سر من أسرار حياته أو اتجاه من اتجاهات نفسه، أو موضع من مواضع ضعفه وقوته وهذا الذي جعل ألدوكس هكسلي يقول: "إن أحد الردود الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنها بالمسألة الآتية: ها هو ما كنت أشعر به، وأفكر فيه دائما لكنني لم أكن قادرا على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي."[4]

---

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص 223.
[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص48.
[3] عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في النقد والأدب، دار الشعب، القاهرة، ط3، ص21.
[4] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص17.

ألم يعتبر كانط- وهو أبرز من نسج خيوط النقد الجمالي- "أن الجميل هو ما بعث في نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة"[1] فعلا إن أجمل الشعر هو ما ترك أثره في نفس الإنسان بأنغامه العذبة عند سماعه أو قراءته قراءة واعية وصدق محمد مندور عندما يقول: "فالشاعر العظيم هو من ينجح في أن يهزك، وهو قد يستطيع ذلك بضخامة موسيقاه، كما يستطيع برقتها، وأما أولئك الذين نقرأ لهم فلا ينبض منك حس، ولا يهتز قلب، فلست أدري من أين يأتيه الشعر."[2] كما يؤكد ذلك الدكتور عبد الرحمان عثمان قائلا: "فالاستمتاع بالقراءة وما تحققه من مشاركة وجدانية بين القارئ والأديب هي أسمى ضروب النقد."[3] ونؤكد نحن بدورنا على ضرورة عنصر الانفعال والقبول النفسي لتمييز جيد الأدب من رديئه وصحيحه من فاسده فتكون قاعدة الشعر الجيد هي التأثير، وميزان جودته هو مدى ما يتركه في النفس من أثر وأروع ما يكون الشعر إذا استوفت المشاركة الوجدانية فإن لم يستطعها نزل الشعر في الدرجة والرتبة.

---

[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 40.
[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 70.
[3] عبد الرحمان عثمان، مذاهب النقد وقضاياه، مطابع الإعلانات الشرقية، ط 1، 1975م، ص80.

4- الأساس الموروثي أو احتذاء التقاليد:

إذا كان الإعجاب بالقديم، والإفادة منه والحرص على تقاليده سمات بارزة في تاريخ الآداب الإنسانية بوجه عام، فإنه قد مثل مقياسا مهما في تمثل جماليات النص الأدبي في نقد القرن الرابع الهجري، فقد آثر القديم وتمسك به، وحرص عليه، معتقدا أنه المثل الكامل والصورة الصحيحة للأدب لذلك يرجع إليه عند الحكم ويجعله المعيار والمقياس "فإذا حدث وخرج الشاعر عن ذلك فإنه يحدث إخلالا بتلك التقاليد وإضرارا بقضية الفن"[1]

ولعل الثراء الكامن في تلك الأشعار هو ما أشار إليه ابن الأعرابي قائلا: "أشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا "[2]

ولا يمكن أن نرى في هذه المقولة تعصبا بقدر ما نرى فيها نظرة واعية تتمثل فيما في القديم من خصب، وتكشف عما فيه من رموز ثرية يتذوق ثراءها الناقد، ويستثمرها الشاعر ويفيد منها، مما حدا بابن طباطبا -وهو الناقد الشاعر- إلى رؤية أن نضج الشاعرية وامتلاك زمامها واكتمال أدوات الشاعر لا يتم إلا بالوقوف: "على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ولباسة ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي، وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة ، حتى لا يكون ملفقا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، ويكون ما قبلها مسبوقا إليها ولا تكون مسبوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له، غير مستكرهة، ولا عسرة الفهم، بل لطيفة المولج سهلة المخارج"[3]

---

[1] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 21.
[2] المرزباني، الموشح، جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، 1343هـ، ص246.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص42 ، 43.

ففي هذا النص الطويل يحاول ابن طباطبا أن يقدم لنا الخصائص الفنية للقصيدة النموذج والتي ترجع في بنائها إلى ما تواضعه العرب الأولون في بنية القصيدة متناولا اللغة وما يجب أن يتوفر فيها من عذوبة ورقة وبعدها عن السخافة والابتذال، أما الصورة فجمالها مرهون بصدقها التصويري الذي يعكس بوضوح العلاقة بين طرفيها (أي المشبه والمشبه به) كما أشار إلى موسيقى النص الخارجية من وزن يسلس له القول عليه وقافية توافقه وهذا ما يؤكده محمد مصطفى أبو شوارب عندما يرى : "أن ابن طباطبا واع إلى حد ما بتفعيل الشعرية داخل النص وخارجه فجودة الشعر ترجع نصيا إلى لطف المعنى وحلاوة اللفظ وتمام البيان واعتدال الوزن وترجع سياقيا إلى صدق العبارة بموافقة المعاني الحالات المختلفة التي يعد الشعر لها"[1].

وارتكازا على هذا الأساس أي "شعرية النموذج" يأوي الآمدي إلى هذا الركن الأصيل فيجعله ركيزة أساسية في تفضيل البحتري على أبي تمام باعتبار أن البحتري أشد محافظة على الروح العربية الأصيلة في حين يعد أبو تمام خرقا لها وخارجا عن حدود الجماعي المألوف يقول الآمدي "إن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، ..... ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة"[2]

ففي هذا النص طرح عميق للأساس الجمالي الذي يقوم عليه العمل الأدبي والذي لم يخرج في مجمله عن تلك التقاليد المتوارثة التي سبق بها الشعراء الأولون والتي يحاول الشاعر الالتزام بها قدر الإمكان ليفوز بقصب السبق وذلك لا يأتي إلا بتجنب تعقيد المعاني والبعد عن التكلف في التشبيه وتحاشي الإبعاد في الاستعارة.

---

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م، ص73. وانظر هذه العبارة "ضد ما أنطقت به العرب" التي تؤكد تمسك هذا الخطاب بهذا الأساس (أي احتذاء التقاليد) الآمدي، الموازنة، ج1، ص 127- 137- 157. والقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 78، وأبو هلال العسكري الصناعتين، ص126.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 4.

ولعل من أهم الأسباب الفنية التي دفعت كثيرا من النقاد المحافظين كما يرى عثمان موافي إلى تفضيل الشعر القديم على الشعر المحدث "هو اعتقادهم بأن هذا النوع من الشعر يتسم بالطبع، أما النوع الآخر، فإنه يتسم بالتكلف"[1]

إن كثير من النقاد المحدثين يدعمون هذا الأساس "شعرية النموذج" ويرون أن الرؤية الفنية الخاصة لا تكون فعالة إلا إذا عملت ضمن سياق خاص يعطيها معناها وقيمتها وهذا ما يؤكده محمود الربيعي قائلا: "إن النقد العربي القديم يتسم في عمومه بروح عميقة من المحافظة، فثمة حرص شديد على أن يستند على أسس ثابتة في الماضي، وذلك حتى لا يعمل هذا الحاضر في الفراغ، أو يصوغ على غير مثال. وينبغي أن نفهم روح المحافظة العميقة هذا في سياقها الصحيح"[2].

وإذا عدنا إلى خطابنا النقدي لهذا القرن تحديدا في جانبه التطبيقي فإننا نرى صورا كثيرة ترتكز على هذا الأساس أي الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقون والنقاد إلى ما تعارفته العرب وأقرته وأثر عنها، ولا يقف هذا عند حدود اللفظ وما يجوز في الاستعمال ومالا يجوز، بل يتجاوزه إلى دقائق المعاني، والصور، والأخلية، فإذا قال أبو تمام مصورا الدمع يزيد من فورة لوعته واشتعالها :

أجدر بجمره لوعة إطفاؤهـا بالدمع أن تزداد طول وقود[3]

"قيل له: هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى"[4].

فالآمدي هنا يرتكز على الأصول القديمة على أساس "أنها الفطرية الصائبة التي لا يجوز الانحراف عنها"[5] فتصوير الدمع مخففا للحزن مطفئا للغليل هو الأصل يقول الآمدي : "فلو اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة

---

[1] عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ط3، 1998، ص177.

[2] محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، ص22. وانظر أيضا طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة بيروت، لبنان، (د.ت) ص66 ومحمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص45.

[3] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، ج1، ص208.

[4] الآمدي، الموازنة بين الشعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص209.

[5] طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص166.

به في وصف الدمع، لكان المذهب الصحيح المستقيم*. ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم"[1].

فخروج الشاعر عن هذه الصورة المألوفة كما فعل أبو تمام حيث صور الدمع مقويا للألم ومشعلا للأسى، فهو بذلك لم يحقق الرونق والجمال في أشعاره.

ويرد القاضي الجرجاني ارتكازا على طريقة العرب في المعاني على العائبين على المتنبي قوله في المديح:

تخَط فيها العوالي ليس تنفذهـا كأن كل سنان فوقها قلـم [2]

"فزعم أنه أخطأ في وصف عدوه بالحصانة، وأسنة أصحابه بالكلال، ومن كان هذا قدر معرفته، ونهاية علمه، فمناظرته في تصحيح المعاني، وإقامة الأغراض، عناء لا يجدي، وتعب لا ينفع، كأنه لم يسمع ما شحنت به العرب أشعارها من وصف ركض المنهزم، وإسراع الهارب، وتقصير الطالب، وقولهم أن الذي نجىَ فلانا كرم فرسه، والذي ثبطني عنه سرعة طرفه، ولم يعلم أن مذاهب العرب المحمودة عندهم، الممدوح بها شجعانهم، التفضل عند اللقاء، وترك التحصن في الحرب، وأنهم يرون الاستظهار بالجنن ضربا من الجبن وكثرة الاحتفال والتأهب دليلا على الوهن، ولم يسمع قول الأعشى"[3].

وإذا تكـون كتيبـة ملمومـــة خرساء يخشى الدارعون نزالهـا
كنت المقدم غير لابس جنـــة بالسيف تضرب معلما أبطالهـا[4]

كذلك يمتد هذا الأساس ليطول هذه المرة الصورة والأخيلة بوصفها جوهر فن الشعر، فهو مع التزام معيار العرف الشعري واحتذاء التقاليد لا يطلب منها سوى أن تكون منتظمة واضحة، لذلك احتل التشبيه مكانة مرموقة في الخطاب النقدي لطبيعته الخاصة التي تتميز بالوضوح.

ولن تتحقق صفة الجودة في التشبيه إلا بالانتقال من الأغمض إلى الأوضح أو من الأدنى إلى الأعلى، كذلك ينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث يتم الانتقال من المعنوي إلى الحسي، أما الانتقال من الحسي إلى المعنوي

---

* قال امرؤ القيس : **وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول**
ديوانه، ص18. وانظر أيضا الآمدي الموازنة، ج1، ص 143 - 153.

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص210.

[2] المتنبي، ديوانه، دون تحقيق، الزهراء للإعلام العربي، د.ت، ص 320.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص332.

[4] الأعشى، ديوانه، د. تحقيق، طبعة أوروبا 1927م، ص27.

فهو مرفوض مطروح لأنه يخل بالمبدأ الأصلي الكامن وراء فكرة التشبيه، وتأكيد على ذلك حصر أبو هلال العسكري جودة التشبيه في أمور عدة:

"إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة.

إخراج مالا قوة له في القوة في الصفة على ماله قوة فيها"[1].

وإيمانا بقدسية الموروث يبدي الخطاب النقدي تحيزا واضحا للتشبيهات الموروثة والمتداولة في الشعر القديم* وعلى هذا الأساس استجيد تشبيه امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي[2]

على قول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فينتهي أبو هلال العسكري إلى أن بيت امرئ القيس: "أجود لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب."[3]

وليس من مزية في مثل هذه التشبيهات سوى أنها تقوم وفق مفهوم هؤلاء النقاد على علاقات واضحة، تأكيدا على حسية الصورة، أي إن امرأ القيس كان أكثر احتراما للحقيقة الخارجية التي ألفها الذوق العربي والتي نقلتها إليه حواسه من بشار بن برد.

وبنفس المقياس ينظر الخطاب النقدي إلى الاستعارة على أنها مجاز يقوم على أساس من المشابهة وهذا ما يؤكده الآمدي قائلا: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس 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، وملاءمته لمعناه"[4]

ولا عجب في ذلك، فالشعر الجيد عنده "ليس إلا قرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات لائقة بما استعيرت له غير منافرة، فإن الكلام لا يكتسي البهاء

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين ص 262- 264، وانظر ابن طبطبا عيار الشعر، ص56 -67.

* وللتوسع في هذه الفكرة انظر الآمدي، الموازنة، ج1، ص 141- 142.

[2] امرؤ القيس، ديوانه، شرح محمد الإسكندراني ونهاد رزوق، ص52.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين ص272.

[4] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص266.

والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك هي طريقة الأوائل"[1]

فاكتساء الشعر بالبهاء والرونق لا يكون في نظر هؤلاء النقاد إلا باحتذاء الشعراء طريقة الأوائل، وعدم الخروج عن حدود الجماعي المألوف.

وفي ضوء هذه الرؤية وارتكازا على هذا الأساس تطرح كثير من استعارات أبي تمام التي خرقت هذا المألوف وخرجت عن هذا الاعتياد الشعري الذي ألفت العرب استعماله فأدى إلى خفائها واضطرابها على الرغم من بساطتها الشديدة على مستوى البنية التركيبية الظاهرة للنص يقول الآمدي :"فجعل كما ترى – مع غثاثة هذه الألفاظ– للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند. وكأنه يصرَع وجعله يشرف بالكرام، ويفكر ويبتسم وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يدا، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزَمر، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى... وجعل للأيام ظهرا يركب والليالي كأنها عوارك والزمان صب عليه الماء. والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب"[2].

وهكذا يتجلى لنا كيف تطرح هذه الاستعارات من قاموس الجودة إلا لأن شعره "لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة"[3] وهم يذهبون إلى هذه الأحكام المدعمة بقائمة طويلة من الاستعارات الشعرية الموروثة التي تكرس الذوق المحافظ والتي ترفض وبشكل قطعي خروج الشاعر عن حدود الجماعي المألوف ليقدم لنا الفردي المدهش الذي قد يعبر ومن خلاله عن أحاسيسه وأعماق شعوره وخبايا نفسه، ويبقى سموق النماذج الشعرية القديمة واتخاذها قبلة للجميل أساسا يرتكز عليه في هذا القرن، وهذا ما يؤكده محمد مصطفى أبو شوارب قائلا: "وجميع المعايير النقدية التي توسل بها نقد القرن الرابع الهجري في تقويم النصوص الشعرية ترتد إلى مقياس رئيس، يرتبط بجماليات النموذج الشعري القديم"[4] ولعل إلحاح ت.س إليوت. فيما يتصل بالثقافة الأوروبية على قضية التقاليد، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي وعلى قضية التقاليد وصلة الكاتب بالتراث الأدبي الإنساني،

---

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1،ص266 وانظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص295.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص265. وفي ذلك انظر ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات، ص 261-265.

[3] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص4.

[4] محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، ص 118.

وضرورة الإفادة منه في أصالة يلقي كثيرا من الضوء على هذه النقطة. يقول ت. س. إليوت "فخير إنتاج الكاتب هو ما يظهر فيه –في جلاء- أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا. وعلى الكاتب أن يكون على وعي بأن الآداب الأوربية –منذ هوميروس، بما فيها من أدب بلد الكاتب- تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضي، ويقاس كل نتاج بنسبته إلى ذلك التراث"[1]

وبناء على ما تقدم من نصوص يتضح لنا أن إلحاح الخطاب النقدي لهذا القرن على هذا الأساس فيما يرى محمود الربيعي يرجع إلى "إحساس هؤلاء النقاد بالمسؤولية الملقاة على عاتقهم، فالرؤية الفنية الخاصة لا تكون فعالة إلا إذا عملت ضمن سياق خاص يعطيها معناها وقيمها، ويبرزها حلقة في تطور تقاليد بعينها"[2].

وعليه نخلص، إلى أن مبدأ الاحتكام إلى القديم، والاستناد إلى أسسه وضرورة الوعي بالتقاليد الأدبية السابقة، أو المعاصرة، أمر ضروري في تقويم العمل الفني، وأن الناقد البصير، هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ، ومتى لا يستفيد منه، "لأن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا مبدأ نافع، إذا لم نسرف في تطبيقه إلى درجة التي قد تحول بين الفنان وبين التطور الذي ينشده"[3]. مقابل ألا يحول هذا القديم بيننا وبين التطور الذي تخضع له الحياة.

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 324.
[2] محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، ص22.
[3] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص415.

الفصل الثالث:

الأسس الجمالية الموضوعية في نقد القرن الرابع الهجري

1- الألفاظ

2- العلاقات والتراكيب

3- الموسيقى وعناصر الإيقاع

1- الألفاظ:

حاول الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري الوقوف على جماليات النص الأدبي سعيا إلى تحديد القول الشعري "بوصفه قولا غير عادي"[1] لاستنطاق خصائصه "تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة النص الأدبي"[2]، فكانت أولى العناصر الإبداعية التي توقف عندها هذا الخطاب طويلا لغة النص الشعري، سواء في بنائها المفرد أو في بنائها الملتحم في السياق، كما حاول التعليل لما يستعمله الشعراء من الألفاظ الحلوة العذبة، التي ترجع في مجملها إلى الذوق الفني السليم، حيث لم يقبل من الألفاظ إلا الحسنة الوقع ،اللذيذة المسمع، كما طرح من قاموسه الغليظ المستعصي الذي مجه ورفضه حتى وإن ساير اللغة.

كان من أولى اهتمامات هذا الخطاب الحرص الشديد على تحقيق الجمال في الكلمة المفردة على أساس أنها اللبنة الأساسية في بناء النص العام، فألح النقاد على تميز اللغة الشعرية عن غيرها، فهي لغة تجمع بين العذوبة والسهولة وترتفع عن الابتذال والإغراب، وهذا ما أكد عليه الخطاب النقدي عندما نبه إلى تطور المعجم الشعري وتأثره بالبيئة الحضارية التي انتقل إليها المجتمع العربي في العصر العباسي، "فترتب على ذلك رقة طباع الناس، وقد حملهم هذا على ترقيق ألفاظهم"[3]لذلك استنكر النقاد استعمال المحدثين للغريب الجافي، يقول القاضي الجرجاني: "فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلوب موقعا، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها .... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل ،حتى تسمحوا ببعض اللحن ،وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق ،فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت السنة واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، دار البيضاء، 1988م، ص77.

[2] تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، دار البيضاء، ط1، 1987م، ص23.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1944م، ص 132.

الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا وصار ما تخيلته ضعفا، رشاقة ولطفا."[1]

ومعنى ذلك أن أهم ما يميز لغة الفن القولي هو الوضوح والسلاسة* ولكن أي درجة من السهولة ارتضاها واستساغها؟ يقول القاضي الجرجاني موضحا ذلك: "ومتى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على التطبع وأحسن له التسهيل فلا تظن أنني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث بل أريد النمط الأوسط ما ارتفع عن الساقط السوقي وانحط عن البدوي الوحشي وما جاوز سفسفة نصر ونظرائه ولم يبلغ تعجرف هميان بن قحافه وأضرابه."[2]

ويبدو أن الذي دعا إليه الجرجاني فيما يخص مميزات اللغة الفنية أو ما عرف عنده ب"النمط الأوسط" لم يخرج كثيرا عن تأصيل ما وضعه قديما أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث يقول: "إن الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أو تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة ...وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظ غريبة عن الاستعمال الدارج.

وأقصد بذلك الكلمات الغريبة –الأعجمية– والمجاز والأسماء المحدودة – المطولة-وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج، لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع لجاء إما ألغازا أو أعجميا، ألغازا إذا تركب من مجازات، وأعجميا إذا تألف من كلمات غريبة دخيلة ...وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة، ولهذا يجب أن تكون اللغة مزيجا من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات ...بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة"[3]

وتدعيما لما سبق نجد الدكتور إحسان عباس يصف ذوق أحد أعمدة النقد لهذا القرن ألا وهو الآمدي فيقول: "فهو لا يستطيع أن يتقبل ذوقيا إلا المعنى القريب الذي يسلم للقارئ نفسه في صياغة جميلة إسلاما مباشرا دون إعمال

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص29، 30.

* وكان الجاحظ قبل هذا القرن قد أصل سمات هذا الفن قائلا: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا ساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام، يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي "البيان والتبيين، ج1، ص 110.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 34-35.

[3] أرسطو، فن الشعر، ص61-62.

خيال أو إجهاد فكر ولا يجد لذة في التعمية والإبهام وما يمكن أن يجيء في شكل أحجية"[1]

كما يواصل الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري تأكيده على تميز النص الشعري وأنه غير الفلسفة، فتحذلق الشاعر بألفاظ يوردها في شعره وهي من مصطلحات علوم أخرى فذلك مجرد لعب بالألفاظ وتظاهر ممقوت بالمعرفة، لأنه خروج عن مبدأ الأدب الراقي المعبر عن الوجدان الذي تكون غايته الإثارة والإطراب، وهذا ما يؤكده الآمدي قائلا: "قالوا إذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عباراته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لما يعتمده دقيق المعاني من فلسفة اليونان وحكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليمه قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء والمحسنين الفصحاء"[2]

إن الذي يمكن أن نستشفه من خلال هذا النص هو تفطن الآمدي إلى أن الشعر غير الفلسفة، وأن الذي يرفع الفلسفة إلى مستوى الشعر هو جمال الصياغة وإلا فقائلها لا يعتبر شاعرا، بل إن شئت حكيما أو فيلسوفا. وهذا ما يعززه النقد الحديث على لسان حسن طبل يقول: "الأدب غير المنطق، وللغة الفنية في الأدب منطقها الخاص، ومعانيها الخاصة التي لا تدرك إلا في إطارها ولا تتذوق في غير قوالبها التعبيرية ،ولذا يكون من العبث أن نتناول الأدب تناولا منطقيا بل إن سلطان المنطق على اللغة بوجه عام إنما هو سلطان غير مشروع، لأن لكل لغة طرائقها الخاصة، ونظمها المتفردة في التعبير عن المعاني."[3]

فيبدو أن الربط بين مشاعر الإنسان وعواطفه ومعاني الكلمات الاصطلاحية بألفاظ جامدة جافة يعد خرقا لما عرف عن جمال لغة الشعر وعذوبتها. فلغة الشعر أو النثر الفني يجب أن تبقى مصونة عن التحذلق إذا

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص160.

[2] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص 424 -425. انظر جابر العصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 211-218. وطه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 168.

[3] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص 175.

أردناها أن تخاطب مشاعرنا وعواطفنا وتغذي قلوبنا وأرواحنا لذلك استقبح القاضي الجرجاني قول أبي تمام:

جهمية الأوصاف إلا أنهـم قد لقبوها جوهر الأشيـــاء[1]

"فهو شعر أقل ماء وأبعد أن يرف عليه ريحان القلوب"[2]

إن الأدب يختلف عن العلم من جهة استخدامه للغة "وذلك ما يذهب إليه أيضا رواد الجمالية الغربية رتشاردز و إليوت وديفيد ديتش"[3] فإذا رجعنا إلى رتشاردز نجده يفرق بين وظيفتين للغة: الوظيفة الرمزية (الإشارية)حيث تحتفظ الألفاظ فيها بدلالات ثابتة هي دلالتها المعجمية، ويقتصر دورها على الإشارة والكشف عنها، والوظيفة الانفعالية حيث تستخدم الألفاظ استخداما فنيا تكون فيه إلى جانب دلالتها على الفكرة منبعا من الانفعالات وعديد من الصور والمشاعر الإيحائية. بناؤء على ذلك نحاول في العلم والفلسفة أن نقترب من الاستعمال الأول، لأننا حينئذ نكون في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة، أما في الشعر فالاستعمال الانفعالي هو السائد*.

تأكيدا على الصياغة الجميلة التي تتبدى من خلال هذه الأقوال يؤكد الخطاب النقدي على ما يتصل بالجمال الحسي للكلمة، وذلك بأن تكون فصيحة مألوفة يسهل النطق بها، خفيفة على اللسان، حلوة في الآذان فلا تكون غريبة وحشية ينفر منها السمع ويستثقلها اللسان ويأباها الذوق السليم. وبناء عليه يتوجب على الشاعر أن يتخير ألفاظه ويحسن انتقاءها لأن الكلام إذا ساد فيه الغريب طرح وأصبح معيبا مرذولا، لأنه ينم عن التكلف، ولا يجري مع الطبع لذلك نجد أن معظم نقاد هذا القرن يستنكرون طريقة أبي تمام الذي رام الإغراب فجاء بالمحال وبالتالي صدم السمع وأذى الذوق العربي في معظم شعره مقابل استحسانهم لطريقة البحتري الذي ساير طبعه فأطرب الذوق العربي لتجنبه التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام يقول الآمدي: "ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ وجودة الرصف وحسن الديباجة وكثرة الماء وأنه أقرب مأخذا وأسلم طريقا من أبي تمام"[4]

---

[1] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج1، ص 28.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 31. وانظر أيضا ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط الخانجي 1350هـ -1932م ص 159، وابن الرشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص128.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م، ص114.

* وللتوسع في هذه الفكرة، انظر إ.أ رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ص 321 -328.

[4] الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص 423.

أما عن أبي تمام فيقول القاضي الجرجاني: "فبينما هو مسترسل في طريقه وجار على عادته يختلجه الطبع الحضري ...حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق، ويتعسف أخشن مركب، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قدم"[1]

ويضرب لنا القاضي الجرجاني نموذجا تطبيقيا من قصيدة واحدة لأبي تمام جمع فيها إلى جانب السلس المطرد، العويص المعقد، مما كان يطعن عاطفته ويغمز مصداقيته، يقول أبو تمام:

قالوا الرحيل فما شككت بأنها نفسي من الدنيا تـريد الرحيـلا
الصبر أجمل غيـر أن تلـــذذا في الحب أحرى أن يكون جميـلا
أتظنني أجد السبيل إلى العـزا وجد الحمــام إذا إلى سبيــلا[2]

يقول القاضي الجرجاني معلقا:
"فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني والوشي المنمنم"[3] حتى يقول:

لله درك أي مـعبـــر قفـــرة لا يوحش ابن البيضة الإجفيلا *
أو مـا تـــراهـا هـــزة تشأى العيون وأولقا وذميــلا [4]

"فنغص عليك تلك اللذة، وأحدث في نشاطك فترة"[5]

ولا شك أن النفس تشعر بنفرة من هذا التحذلق الذي سلك لغير ضرورة تقتضيها الصياغة إلا ليقال أنه عارف بمفردات اللغة، فتعسف الشاعر وتكلفه لهذه المفردات الصعبة الغريبة جرده من السلاسة والعذوبة التي هي أساس الجمال والإبداع.

وتأكيدا على هذه الفكرة يتعجب أبو هلال العسكري ممن يروم الجمال في الغرابة والوحشية ويستجيد الكلام إذا لم يوقف على معناه إلا بكد، ويستفصحه إذا كانت ألفاظه جاسية غريبة يقول: "وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 31.
[2] أبو تمام، ديوانه، مراجعة محمد عزت نصر الله، دار الفكر للجميع، بيروت، د.ت، ص 154.
[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 33.
* الإجفيل: ذكر النعام، تشأى: تسبق، الأولق والذميل: الإسراع .
[4] أبو تمام ،ديوانه ، ص 154.
[5] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 34.

كزة غليظة وجاسية غريبة ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا ،وسهلا حلوا ..ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا وأعز مطلبا"[1]

وهكذا نلاحظ كيف أن الخطاب النقدي ينفي أن يكون التعقيد والتعمية مما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله، كما يتوهم البعض أن الكلام يستحسن إذا لم يكن قريب المنال في الفهم، فشتان بين عمق في المعنى يحتاج إلى فكر صاف يقدر على إدراكه وبين تعقيد وتعمية تضلل الفكر. وتبقى المناسبة وحدها كما يقول الدكتور طه مصطفى أبو كريشة "هي التي تحدد إيراد الكلمة الغريبة متى اقتضتها، وفي غير ذلك فإن المألوف هو الأصل وهو الذي يجب أن يتجه إليه الأديب، على شريطة أن تعطيه الصياغة مذاقا جديدا، فيظن أنه ليس مما في أيدي الناس، وهو مما في أيديهم."[2]

وإذا كان الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري قد أقر بالسهولة والعذوبة فقد أجمع أيضا على رفض الليونة المبتذلة حيث تصبح اللفظة قد استهلكت واخلولقت من كثرة الاستعمال وبالتالي تفقد حيويتها في النص. وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري قائلا: "فأحسن الشعر ما لم تستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفا بغيضا ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا"[3]

كما يأخذ الآمدي على أبي تمام استعماله للغة المبتذلة حتى وإن كانت تمثل جانبا من حياة المجتمع في هذا العصر إلا أنها تنال من وجهة نظره من رقي الأسلوب الشعري وسموه فيعلق على قول أبي تمام:

جليت والموت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل[4]

قائلا: "وقوله: "وقد تفرعن في أفعاله الأجل" معنى في غاية الركاكة والسخافة وهو من ألفاظ العامة ومازال الناس يعيبونه به ويقولون: اشتق للأجل الذي هو مطل على كل النفوس فعلا من اسم فرعون، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان في الدنيا"[5]

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 75 وانظر أيضا، ص 152.
[2] طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، ص 312.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 74.
[4] أبو تمام ،ديوانه ،شرح التبريزي ،تح محمد عبده عزام ،دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م ،ج3، ص 239.
[5] الآمدي ،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،ج 1 ،ص 239.

غير أن هناك من النقاد المحدثين من يرى أن مثل هذا النقد الذي يحجر على الشاعر استعمال ما يشيع في لغة الحياة اليومية من ألفاظ العوام "يحد من حيوية الشعر وفاعليته، ويحرمه من كثير من الطاقات الدافعة"[1]

وبناء عليه يصبح مفهوم الابتذال إشارة إلى تميز لغة النص الشعري من لغة الخطاب العادي، بمعنى أنه ليس كل ما يوجد في اللغة يصلح أن يدخل في المعجم اللغوي الذي يجب أن يتعامل معه المبدع لأن عناصرها متفاوتة من حيث قيمتها الذاتية بصرف النظر عن موقعها من النص، فعلى الأديب كما يرى الخطاب النقدي أن يتخير من الألفاظ ما يناسب صنعته، فمن تمام آلات البلاغة كما يقول أبو هلال العسكري: "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها والعلم بمفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها"[2].

وهكذا يتبدى لنا كيف اهتم الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري بجزيئات العمل الأدبي، لأنه من خلال الاهتمام والعناية بهذه الجزيئات سوف ينمو ويتقدم جزءا جزءا مستوفيا ما يقتضيه من العناية حتى يكون الكل عملا سويا كاملا بريئا من العيوب الداخلية وهذا ما أكده ريتشاردز عندما قال: "إن الناقد لا ينظر إلى العمل الأدبي في صورته العامة نظرا سطحيا ليقرر له وزنا وإنما ينظر إلى الأجزاء جزءا جزءا لينتقل من جمال الأجزاء إلى جمال الصورة العامة وجودتها ثم يلجأ إلى الاستدلال على صحة الحكم إلى تلك الأجزاء يعددها ويبرز جمالها المنبث في الصورة العامة"[3] والتأكيد على أن الكل مطوي في أجزائه تكون العناية بالأجزاء نشدان الكمال في الصورة العامة "وهذا أمر يعرفه أرباب الصناعات الجمالية فهم يهتمون بالوحدات الصغرى في صناعاتهم حتى إذا سلمت لهم في الجودة والإتقان كانت عملية التركيب والملاءمة بين تلك الوحدات أمرا سهلا لا مشقة فيه فإن جمال الصورة العامة يقوم على جمال تلك الوحدات"[4]. فالاختيار الجمالي للفظ يعد إذن من أهم الشروط التي تحقق للعمل الأدبي أدبيته وتميزه.

---

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الإسكندرية (د.ت) ص 129.

[2] أبو هلال العسكري ،الصناعتين ،ص 31

[3] إ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص190.

[4] محمد نايل، نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث، دار الطباعة المحمدية، 1964م، ص45.

2- العلاقات والتراكيب:

عرفنا كيف وقف الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري عند جماليات اللغة الشعرية في جانبها الإفرادي وذلك بتحديد العناصر الدلالية الصغرى لشعرية النص، ثم تعقب مرحلة أخرى يكون فيها السياق هو الموجه الرئيسي في اختيار الألفاظ التي تقتضيها البنية الدلالية والإيقاعية للنص. معنى ذلك أن الخطاب النقدي أكد على الخصائص الذاتية للكلمة المفردة خارج النسيج اللغوي، وولع أيضا بتلاؤمها مع أخواتها في السياق إدراكا منه أن العملية التبليغية لا تتم بطريقة عشوائية، وإنما مدار ذلك على كسب مودة القارئ وتحريكه، ليتجاوب مع النص، وهذا لا يتأتى طبعا إلا بالتركيز على التأليف بين العناصر المشكلة للعمل الأدبي تأليفا جماليا ومؤثرا على أساس"أن الجزء لا يكفي وحده لتكوين الجميل، ولكنه يشترك مع غيره في تكوينه فالجميل، يتركز في علاقة الأجزاء ببعضها البعض وعلاقة كل جزء بالكل."[1]

وإذا كنا قد عرفنا من قبل أن المضمون في غالبية الخطاب النقدي لهذا القرن لم يعد أساسا للتمييز بين المبدعين ولا ركيزة للتفاضل فيما بينهم، وإنما مدار ذلك كله على الصياغة والنظم والتأليف. فلا عجب بعد ذلك أن نجد الخطاب النقدي يكثر من استخدام هذه المصطلحات، التي تخدم هذه الغاية كحسن السبك، وجودة الرصف، وجمال الديباجة وإلى هذا يذهب ابن طباطبا مؤكدا على ضرورة الائتلاف بين الألفاظ وأن توضع مواضعها تأكيدا على القيمة الجمالية لها، وذلك بأن تكون لغة النص الأدبي من نمط واحد وعدم الخلط بين مستوياتها، لأن اللفظة السهلة اللينة إذا لم توضع مع أخواتها تجد نفسها غريبة مستوحشة يقول: "إن الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط فيه الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الوحشية النافرة الصعبة القياد ويقف على مراتب القول"[2].ومعنى ذلك أن الكلمة تزداد جمالا من واقع ارتباطها بما قبلها وبعدها وهذا ما يؤيده أبو هلال العسكري عندما يقول: "فإن اللفظة إذا لم تقع موقعها، ولم تصل إلى مركزها ولم تتصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تغصبها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[3].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، ص198.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

[3] أبو هلال العسكري ، الصناعيتين، ص 152-153.

فأساس كل جميل هو ذلك التناسب والتلاؤم الذي يحدث بين العناصر المشكلة له "لأن العناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها."[1]

وهذا ما يؤكده أيضا أحد رواد النقد الجمالي الغربي رتشاردز عندما يقول : "إن النغمة الواحدة في أي قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وأن اللون الذي نراه في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وكذلك الحال في الألفاظ فإن معنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ."[2]

ويذهب الآمدي إلى أن دقيق المعاني موجود في كل أمة، وإنما الفضل والمزية في كيفية صياغة هذه المعاني وطريقة تقديمها، لأنها محك الشاعرية ومنبع القيمة والتميز يقول: "وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وديباجة لم تعهد، وكذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام.

وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة سبك جيد ولا لفظ حسن، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه."[3]

وهو نفس المقياس الذي يرتكز عليه أبو هلال العسكري حيث يؤكد ذلك في غير موضع من الصناعتين فيقول: "أجناس الكلام المنظوم الثلاثة: الرسائل، والخطب والشعر وجميعها يحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب.... وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية، فإذا كان المعنى سبيا، ورصف الكلام رديا لم يوجد له قبول ولم تظهر عليه طلاوة، وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيدا كان أحسن موقعا وأطيب مستمعا. فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليه بها كان رائعا في المرأى وإن لم يكن مرتفعا جليلا، وإن اختلّ نظمه فضم الحبة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين وإن كان فايقا ثمينا."[4]

---

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، ص339.
[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص293.
[3] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص425.
[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص179.

ومن هنا يتأكد لدينا الأساس الذي ارتكز عليه هذان الناقدان وهو إبرازهما ما للصياغة الجيدة من فضيلة ومزية، وإليها يرجع الشأن، فحتى المعاني المكشوفة أو المتداولة إذا صيغت صياغة جيدة فإنها دون شك تكتسب قيمة بصياغتها هذه، وإخراجها الفني الرائع، الذي يبتعد بها عن صورتها المجردة إلى الصورة الجديدة موضع الإبداع والإغراب ومكمن الإثارة والإعجاب.

وشبيه ما دعا إليه خطابنا النقدي لهذا القرن من حسن الرصف وجودة التأليف ما دعا إليه رواد الجمالية الغربية الحديثة الذين يرون في طريقة صياغة الأفكار سر الفن ويجعلون قيمة الكاتب في أسلوبه وطريقة عرض أفكاره وهذا ما يؤكده ألان ALAIN عندما يقول: "الفنان لا يسعى وراء فكرة نادرة أو غريبة بل وراء طريقة جديدة يصور بها فكرة مألوفة..... فالربيع لهوراس وفاليري فكرة عادية وموضوع مبتذل لكن الفنان صورها بطريقة جديدة غريبة."[1] وهو نفس ما يؤكده جون كوين قائلا: "إن الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي.....وقصيدة "البحيرة" للامرتين و"حزن ألامبو" لفيكتور هيكو و"الذكرى لموسي" تقول شيئا واحدا، غير أن كل واحدة تقوله بطريقة جديدة، في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد لأن الجمال يكمن فيها"[2]

وفي هذا الصدد نستطيع أن نستحضر مقولة "ملارمي الشهيرة" "إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات."[3]

وبناء على ما تقدم يصبح مجال صنعة الشاعر وتفرده هو ذلك النظم المخصوص للكلمات حيث تحتل فيه الكلمة موضعها الأخص بها فيكتسب النظم بذلك قيمة خاصة ودلالات متميزة، من خلال تلك العلاقات الجديدة والنسب المبتكرة التي يهتدي إليها الأديب بذوقه المتفرد ويكتشفها المتلقي بالتأمل الدقيق ولأجل ذلك نجد أن أبا تمام وهو مصطنع البداوة سيجد نفسه دائما موضع لوم لأنه يخدش الآذان بأجراسه المتنافرة مقابل استحسانهم لطريقة البحتري التي تعتمد على حسن الرصف وجودة التأليف.

ومعنى ذلك أنه إذا كانت الصياغة الجميلة هي موضع الفضل والمزية فقد أكد الخطاب النقدي على تجنب سوء الرصف ورداءة التأليف لما لها من

---

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي الحديث، ص83.

[2] جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء 1986م، ص40-41. وانظر أيضا ترجمة أحمد درويش "بناء لغة الشعر"دار الزهراء، القاهرة، 1985م، ص55.

[3] جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ص41.

انعكاسات سلبية في عملية التلقي يقول الآمدي: "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره."[1]

ولأجل ذلك استنكر ما يعيق تناسق الكلام فيقضي على جماله ورونقه كاستنكارهم للمعاظلة والتي هي: "شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال."[2]وذلك كقول أبي تمام:

خان الصفاء أخ خان الزمان أخـا عنه فلم يتخون جسمه الكمـــد[3]

"فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله: "عنه"

ما أشد تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها، وهي قوله "خان" و"يتخون" وقوله " أخ" و"أخا"، فإذا تأملت المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة لأنه يريد خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله لم يتخون جسمه الكمد."[4]

ولنفس السبب قبح قول المتنبي:

غثاثة عيشي أن تغث كرامـــتي وليس بغث أن تغث المآكـل
فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشى قلائل عيش كأنهن قـلائـل[5]

ويبدو أن استنكار النقاد لمثل هذا النوع من الصياغة المعقدة مرجعه إصرار الشاعرين على تكرار فعل واحد بصيغة زمنية مع تغير الإسناد فقط، مما أدى إلى اهتزاز الصياغة اللغوية وانحلال العلاقات التي تربط بين الأشكال الذهنية للألفاظ فالاستنكار ناتج عن المداخلة التي يركب فيها الكلام بعضه بعضا حيث يصل الارتباط والتعلق بين المفردات إلى درجة التصادم المعنوي وهذا ما يؤكده طه مصطفى أبو كريشة قائلا: "وهذا التصادم المعنوي يحسه القارئ حين يفقد الاستراحة الذهنية بين معنى وآخر، وهي شيء مطلوب في فهم الكلام ليحس أنه يفهم ما يسمع، فإذا توالت الكلمات دون هذا الفاصل الرقيق الذي لا يكاد يحس، أحس الذهن بإجهاد فكري يفقده القدرة على الفهم، ويجبره على التوقف، ليعيد الكلام مرات ومرات ويقلبه ظهرا لبطن، ويقدم فيه ويؤخر حتى

---

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص425.
[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص294.
[3] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج4، ص74.
[4] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، 294-295. وانظر أيضا أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 180-181.
[5] المتنبي، ديوانه، د.تح، الزهراء للإعلام العربي، د.ت، ص 22-23.

يعثر على هذه الفواصل الرقيقة التي تعطي المعاني على دفعات، يقبلها الذهن، ويستريح إليها الفكر."[1]

صحيح أنه يجب أن يكون هناك تلاحم وتآزر بين الكلمات، ولكن شتان بين ارتباط يؤدي إلى وضوح في المعنى، ورصف يحقق الهدف المنشود وبين ارتباط تتوه فيه الكلمات، ويضل القارئ في سبيل الوصول إليها، حتى يحتاج إلى من يدله عليها، فالذين دعوا إلى هذا التآزر والتلاحم، "لم يريدوا هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة التي تقتضي أن تجاورها لمعناها... وأكثر الشعر الجيد هذا سبيله."[2] نحو قول زهير:

سئمت تكاليف الحياة، ومن يعش ثمانين حولا لا أبالـــــك يسـأم [3]

لما قال: "ومن يعش ثمانين حولا" وقدم في أول البيت سئمت اقتضى أن يكون آخره يسأم.

فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه، فالشعر الجيد –أو أكثره- على هذا مبني."[4] وإلى هذا يذهب جابر عصفور عندما يرى "أن التناسب (وهو حالة من التناغم بين العناصر) مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما."[5]

ويواصل الخطاب النقدي سعيه لتحقيق التناسب والتلاؤم فيستنكر الكثير من الظواهر اللغوية، كما استنكر من قبل التداخل والتعاظل، لأن اللغة الشعرية بهذا التموضع قصرت في تأدية معناها بفقدها كثيرا من خصائصها الجمالية، فسدت حينئذ الطريق أمام التذوق والاستمتاع وهو ما عبر عنه الخطاب النقدي "بالإطناب الممل والإيجاز المخل"، فعلى الأديب أن يعمل على نفي الفضول عن العبارات كما يجنبها التقصير الذي يقف دون وفائها بما تحمل من معان وهذا ما يظهر في مأخذ الآمدي على قول أبي تمام:

يدى لمن شاء رهن لم يذق جرعا من راحتيك درى ما الصاب والعسـل[6]

---

[1] طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، ص 300.
[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج1، ص 299.
[3] زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص30.
[4] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج 1، ص 190-192.
[5] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 273.
[6] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج3، ص 11.

ومرجع الخلل في هذا البيت هو "كثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله يدي لمن شاء رهن" أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرعا من راحتيك درى ما الصاب والعسل. ومثل هذا لا يسوغ، لأنه حذف "إن" التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "من" وهي الاسم الذي صلته "لم يذق" فاختل البيت وأشكل معناه."[1]

ورغم إقرار الآمدي بأن الحذف كثير في كلام العرب وجائز، وأنه كثير في القرآن الكريم* إلا أنه يراه مستكرها مردودا في هذا البيت لما أشاعه فيه من غموض حيث أربك صياغته اللغوية وأخل بتناسقه.

وبالمقابل فقد استنكروا أن يحشى البيت بما لا يحتاج إليه "لأنه مسترذل مردود إذا كانت العبارة عن المعنى بكلام طويل لا فائدة منه في طوله. ويمكن أن يعبر عنه بأقصر منه..."[2] مثل قول النابغة:

بنيت آيات لها فعـــــــرفتها لستة أعوام وذا العام السابـع[3]

"كان ينبغي أن يقول لسبعة أعوام ويتم البيت بكلام آخر تكون فيه فائدة فعجز عن ذلك فحشا البيت بما لا وجه له."[4]

وعيار ذلك كله أن يوضع كل منهما موضعه اللائق به فلا يطيل الأديب في موضع الإيجاز، ولا يوجز في موضع الإطالة، وهذا لا يأتي طبعا إلا بقدر وضوح المعاني في ذهنه، حيث يحدد ما في عبارته من إخلال أو إطالة وإلا تعثرت العبارة بين النقص والزيادة. يقول أبو هلال العسكري: "والقول الصدق أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه، ولكل واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة للإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطباب في موضع الإيجاز واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ."[5]

وهنا فقط تظهر أهمية اللغة بالنسبة للأديب وتتأكد معضلته مع التعامل مع كلماتها حتى يكتمل المعنى بين يديه فيتكشف لدينا الأديب الموهوب الذي يعنى بما يقول، وأديب آخر لا يعنيه إن أخّل أو أطال وهذا ما يؤكده جابر عصفور قائلا: "و ليس البحث عن الكلمة الملائمة ميسورا للشاعر في كل الأحوال، إنّ

---

[1] الآمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص190.

* راجع القرآن الكريم، سورة آل عمران آية: 31، سورة إبراهيم آية: 44، وسورة العنكبوت آية: 56.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص60، وانظر أيضا ص 209-214.

[3] النابغة الذبياني، ديوانه، ص49.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 60.

[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص209.

مثل هذا البحث أقرب إلى السعي المضني الذي ينقب فيه الشاعر عن الكلمة الملائمة بين ركام التراكيب الجاهزة، وأكوام الألفاظ المتقاربة في الظاهر، حتى يصل إلى كلمة بعينها يشعر أنه تحقق له ما يريد بالضبط، وعناد الكلمة وتأبيها وتمردها أمر يعرفه كل من مارس الكتابة الأدبية."[1]

كذلك من مظاهر تناسق الكلام الذي يولد القيمة الجمالية في النص، والذي حرص الخطاب النقدي على تمثله، هو مشاكلة اللفظ للمعنى، حيث تكون اللفظة أكثر ملاءمة من غيرها للمعنى، وهذا ما عبروا عنه بقوله في غير موضع" بوضع الألفاظ في موضعها" يقول ابن طباطبا: "ويعد لكل معنى ما يليق به من الألفاظ، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه."[2] ويقول في موضع آخر من "عياره": "وللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه."[3]

ومعنى ذلك أن من الألفاظ ما يؤدي معناه في موضع لا يؤديه في موضع آخر، فيصّر الخطاب النقدي على ضرورة الملاءمة بين اللفظ والمعنى فيتوجب حينئذ على الشاعر مراعاة التناسب بين صفات المعنى الذي يود القول فيه، وصفات الألفاظ التي ينتقيها لأدائه، لأنه ترسخ في أذهانهم أن المعاني الكريمة تستوجب ألفاظا كريمة، كما يتطلب المعنى الشريف، اللفظ الشريف. وبناء عليه يبرع ابن طباطبا -وهو مخلص لذوقه- في تلك المختارات الشعرية بمستوياتها المختلفة يبرع في الجمع بين المعنى الصحيح البارع المكسو بألفاظ عذبة رائقة حسنة الرصف، جيدة السبك كقول الفرزدق في الرثاء:

لو كان البكاء يرد شـــــــيئا ... على الباكـي، بكيت صقــوري
بني أصابهم قدر المنـــــــايا ... ومـا منهـن أحد مجـــــيـري
ولو كانوا بني جبـل فماتـــوا ... لأمسى وهو مـختشع الصخــور
وإذا حنت نوار تهيـج مـــنـى ... حرارة مثل ملتهـب السعـــير

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 279.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص44.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 46.

حنين الوالـهين إذا ذكرنـــــــا فؤادينا الذين في القبـــــــور[1]

وإلى هذا يذهب القاضي الجرجاني عندما يدعو إلى ضرورة المشاكلة بين كل غرض وطرائقه التعبيرية* قائلا: "ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطاؤك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلام ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه."[2]

وهكذا نلاحظ كيف ينبه القاضي الجرجاني الشاعر إلى حشد كل الطاقات الذهنية والقدرات التعبيرية حتى تخرج القصيدة وقد أبدعت إبداعا يلائم غرضها.

ومن أروع ما قيل في هذا الصدد كما جاء على لسان أبي تمام (كشاعر له خبرته الطويلة فى ميدان الشعر، ووعيه العميق بقيمه وتقاليده) وهو يوصي البحتري: "فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكِآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه...وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام."[3] ولأجل ذلك كثيرا ما يعيب الخطاب النقدي أبياتا من الشعر مع اعترافه بجودتها بأنها لم توضع في الغرض الأكثر مناسبة لها فهم يقولون مثلا:

"لو قال كثيرا بيته:

فقلت لها يا عز كل مصيبـــة إذا وطنت يوما لها النفس ذلـــت

---

[1] الفرزدق، ديوانه، قدم له و شرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ج1، ص 245.

* ويتخذ حازم القرطاجني هذا الأساس ركيزة للحكم على جودة الشعر، لأنه بهذا الاتصال بين المعنى والمبنى يحدث الأثر التخييلي المطلوب فيقول: "إنما الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك. والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والمعاني والأغراض، من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام، متعلقا ومقترنا بما يناقضه ويدافعه وينافره. "منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 153.وانظر أيضا ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص 119، وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 154.

[2] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص 35 .

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقده، ج2، ص 114-115.

في وصف الحرب لكان أشعر الناس، ويقولون في قول القطامي في وصف النوق:

يمشين رهوا فلا الأعجاز خاذلـة ولا الصدور على الأعجاز تتـكـل

لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق لكان أحسن، ويقولون في قول كثير:

أسيئي بنا أو أحسني لا ملومـة لدينا ولا مقلية إن تقلـــــــت

لو قال هذا البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس."[1]

كما كان الخطاب النقدي لهذا القرن واعيا وعيا عميقا بإخراج البناء الشعري وهو مكسو بكثير من أسرار الجمال التي تشيع في النص قدرا كبيرا من الأنس والإطراب، فرأى بضرورة اتصال أجزاء القصيدة، وألا ينفصل جزء منها عن جزء، فيجيد الشاعر تجاور مواضعها في جو من التآلف النفسي حتى تخرج وقد أحكم نسجها وتلاحمت أجزاؤها فتلف القصيدة بجمال سحري يأخذ بلب القارئ، لأن تفكك الأجزاء تنفر منه النفس وتستوحشه، وقد برع ابن طباطبا في تفصيل ذلك قائلا: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه: فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو وليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجر بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل منهما في موضع الآخر فلا ينتبه على ذلك إلا من دقّ نظره ولطف فهمه."[2] ويضيف مؤكدا مفصلا: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا، وحسنا، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا...حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا...لا تناقض

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص85 وانظر أيضا أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 110، وابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص 114-115 والمرزباني، الموشح، ص 308.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 165.

في معانيها ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها."[1]

وهكذا يتبدى كيف يحرص ابن طباطبا على ضرورة اهتمام المبدع بإحكام الصلة بين الأقسام وتحاشي الاختلال في النسق، لا في الشعر فحسب، بل في النثر أيضا، وهذا لا يتأتى في نظره إلا بإحكام نسج القصيدة والتوفيق بين معانيها وألفاظها وقوافيها والتلطف في التخلص من معنى لآخر يلائمه حتى تخرج القصيدة كالكلمة الواحدة. فوقوف الشاعر فيما يرى عبد القادر هني: "على طبيعة العلاقات بين الوحدات الدالة في العمل الأدبي هي التي تجعل من النص نصا أدبيا أو تقف به عند حدود الكلام العادي، فكلما كان المبدع أعمق نظرا في إدراك العلاقات ...كان نصه أكثر أدبية من سواه."[2] وإلى هذا يذهب رائد النقد الجمالي جيروم ستولنيتز عندما يؤكد على أن قيمة العمل الفني وجماله لن تكون إلا بالوقوف على طبيعة العلاقات القائمة بين عناصره المشكلة له يقول: "فلن تكون مناقشا لأي عنصر من عناصر الفن مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الدوام طريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى. بل إن المناقشة ذاتها ستذكرنا على الدوام بهذه العلاقات المتبادلة في مواضع متعددة، إذ نجد أننا لا نستطيع حتى أن نتكلم على أي عنصر واحد كلاما ذا معنى إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل."[3]

ويتوافق هذا التصور مع ما ذهب إليه بعض النقاد التطبيقيين حيث استنكروا كل ضعف أو خلل يؤدي إلى بتر هذه العلاقة أو قطع الصلة بين التحام العناصر بعضها البعض، وإلى هذا يذهب القاضي الجرجاني عندما ينتقد أبا تمام من هذه الجهة فيقول: "ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه، أن أحدهم بينما هو مسترسل في طريقته وجار على عادته حتى يختلجه الطبع الحضري فيعدل به متسهلا، يرمي بالبيت الخنث فإذا أنشد من خلال القصيدة وجد قلقا بينها نافرا عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته فصارت ركاكة."[4]

وهكذا يصبح بناء القصيدة عبارة عن عمل فني متقن يظهر فيه جمال التصميم وبراعة التفنن بانتظام عناصره انتظاما محكما لا وهي فيه ولا خلل.

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 167.
[2] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 208.
[3] جيروم ستولينتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ص 324.
[4] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 33.

وحرصا على امتلاك المتلقي منذ اللحظة الأولى حيث يستعد نفسيا ويتطلع فكريا، توجب على الشاعر ضرورة امتلاك الكثير من الطاقات الجمالية التي تستحوذ على يقظة المتلقي لذلك حرص الخطاب النقدي على تبيين عناصر البناء الفني للقصيدة المتمثلة في "المطلع، التخلص والمقطع" فتكثف الحديث على براعة الاستهلال وحسن المطلع ملاحظا فيه نفسية المتلقي ومراعى فيه عدم اصطدامهما بما يخدش الذوق ويؤلم النفس لذلك كان أجود المطالع ما جمع بين إرضاء العقل والذوق وحاسة الجمال، وفي هذا يقول القاضي الجرجاني: "والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستمليهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصمها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب، واهتما به كل اهتمام."[1]

وإلى هذا يذهب أبو هلال العسكري حيث يحرص على سلامة الابتداء وبيانه إذ كلما "كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام."[2]

لذلك استجادوا هذه المطالع كقول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصـــــب وليـل أقاسيه بطيء الكواكـــب[3]

وقول أوس بن جعفر:

أيتها النفس أجملي جزعـــــا إن الذي تحذرين قد وقعـــــا

وقول أبي تمام:

أصم بك الناعي وإن كان أسمعـا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعـا[4]

ويبدو أن استجادة النقاد لهذه المطالع لمدى تمكن الشعراء في الربط بين المطلع وموضوع القصيدة ربطا عضويا وبراعتهم في تكثيف الشعور بينهما ففي مطلع النابغة

الذبياني السابق قيل: "إنه أحسن ابتداءات الجاهلية"[5].

---

[1] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص5.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص491. وانظر أيضا ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن النثر ونقده، ج1، ص 297-308.

[3] النابغة الذبياني، ديوانه، ص2.

[4] أبو تمام، ديوانه، شرح التريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ج4، ص99.

[5] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 491.

ولعلهم رفعوه إلى هذه المكانة لأنه يكشف عما عاناه الشاعر من جراء غضب النعمان، وتوعده له، وصور ما يعتلج في قلبه من هم أعياه، وأقضى مضجعه، وحرمه النوم الهنيء، فأصيب بأرق جعل ليله طويلا، بالإضافة إلى وضوح الأسلوب وبيانه وقوة الارتباط بين شطري المطلع وتناسبها في القوة والجزالة. "كما قالوا:إن أحسن مرثية جاهلية ابتداء قول أوس بن حجر"[1] "ولعل حسن هذا المطلع يعود إلى تعبيره عما يضمره الشاعر لهذا الميت من حب وإعزاز، وما كان يخشى عليه من عدوان الموت، وأما وقد نزل هذا المحذور فإن نفسه قد مضت في الحزن إلى أبعد الغايات واستسلمت إلى البكاء والنحيب والجزع، وهو بذلك يطلب إليها أن تتحمل المصاب في صبر، وألا تسترسل في آلامها، برغم أن ما تحذره من مكروه قد نزل بساحتها، وألمّ بها."[2]

أما عن استجادهم لمطلع أبي تمام فإنه يكشف وبقوة عن شدة وقع النبأ على النفوس والآذان حتى لقد أصابها الصمم بعد أن سمعته من فم الناعي، وكيف لا يحزن الشاعر على فقده، وقد مات بموته الجود والكرم.

ومراعاة للذوق في الخطاب، وتجنبا لجفاء الحديث وغلظة الأسلوب، فقد حذر كثير من النقاد أن يصدم الشاعر في أول ما يلقى به سامعه مما يدعو إلى التطير والتشاؤم وذلك "كذ كر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني."[3]

ومعنى ذلك أن قصائد المدح و التهنئة وما شاكلها، ليس من المناسب فيها أن يذكر ما لا تشيع أنسا في النفس ولا طربا في القلب، والشاعر الذي يقع في هذا المحظور يعتبر خارجا عن أدب الحديث وما يقتضيه مقتضى الحال، ومن هنا سمع جريرا ردا موجعا من عبد الملك بن مروان حين افتتح قصيدته التي أنشده إياها بقوله:

أتصحو أم فؤادك غير صـــــاح عشية هّم صحبك بالـــرواح

كما سمعه ذو الرمة منه و هو يبدأ قصيدته بقوله:

ما بال عينيك منها الماء ينسكـب كأنـه من كلى مفرية ســـرب[4]

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 491.
[2] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 298.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 55.
[4] ذو الرمة، ديوانه، القصيدة الأولى والبيت الأول طبعة بيروت، سنة 1353هـ.

و كانت كاف الخطاب في البيتين السابقين كافية لتنغيص عبد الملك بن مروان وتقريعه للشاعرين، مع ما هما عليه من الموهبة والطبع في الشعر.

وتجنبا لهذا الحرج يرى ابن طباطبا أن الشاعر"إذا مر له معنى يستبشع اللفظ به لطف في الكناية عنه، وأجلّ المخاطب عن استقباله بما يتكرهه منه، وعدل اللفظ عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه إن لم ينكر الشعر، أو احتال في ذلك بما يحترز به مما ذممناه، ويوقف به على أرب نفسه ولطف فهمه"[1] كقول القائل:

ولا تحسبن الموت يبقى فإنـــه شهاب حريق واقد ثم خـــــامد
سآلف فقدان الذي فقـــدته كإلفك وجدان الذي أنت واجـد

وهكذا نلاحظ كيف يحرص ابن طباطبا على عدم صدم المخاطب بما يظنه موجه إليه من منكر القول، خاصة إذا كان في مطلع القصيدة، ويرى أن هذا الشاعر قد برع لأنه "لطف في إضافة ذكر المفقود الذي يتطير منه إلى نفسه، وما يتفاءل به إليه من الوجدان إلى المخاطب فجعل المألوف الموجود للمعزى، والمفقود لنفسه."[2] وخدمة منهم لركائز هذا البناء الفني، فقد ولع النقاد بدراسة "التخلص أو الانتقال" بوصفه تجليا لقدرة الشاعر على ربط أجزاء النص الشعري والتحام عناصره في بناء منسجم متآلف يقول ابن طباطبا: "ومن الأبيات التي تخلص قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مدح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك ولطفوا في صلة ما بعدها بها فصارت غير منقطعة عنه، ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدموا، لأن مذهب الأوائل في ذلك مذهب واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنا تجشمنا ذلك إلى فلان، يعنون الممدوح."[3]

ومن هذه المخالص* التي استجادوها تخلص محمد بن وهيب في مديح المأمون:

ما زال يلثمني مراشـــفـه ويعلني الإبريق والقـدح
حتى استرد الليل خلـعتـه وبدا خلال سواده وضـح

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 163.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 149، وانظر أيضا العسكري، الصناعتين، ص 489-490 وابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص145-146.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 149، وانظر أيضا العسكري، الصناعتين، ص476 وابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص 308-312.

* وللتوسع في هذه الفكرة انظر ابن طباطبا، عيار الشعر، ص150-157. والآمدي، الموازنة، ج2، ص 291 وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 516-520

وبدا الصباح كأن غرتـــــه وجه الخليفة حين يمتدح[1]

واستنادا إلى ما تقدم نستطيع أن نؤكد على أن الخطاب النقدي لهذا القرن، قد وعى إلى حد بعيد قيمة لغة الشعر، فألح على ضرورة تجويد الصورة والاهتمام بالسطح الجمالي عن طريق تجويد الألفاظ وتحسينها ووضعها في موضعها الأخص بها في تصميم العبارة، حتى تكتسب طابعها المتفرد، كما ألح على تلاحم الأجزاء وتماسك العناصر في الشعر لأنه بفقدان هذا التلاحم والتماسك يفقد الكلام الكثير من قيمه الجمالية وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل قائلا: "فنحن حينما نفهم الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل، فإذا فسدت هذه العلاقات فسد كل شيء وضاع كل جميل."[2]

إن هذا الذي دعا إليه خطابنا النقدي في القرن الرابع الهجري لا يبتعد كثيرا عما دعا إليه رواد النقد الجمالي في العصر الحديث حيث كانوا لا يقيمون وزنا لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية، إذ لا قبح في الفن إلا لنقص وحدته وانفصام أجزائه بعضها عن بعض، بحيث لا تجري الحياة في أجزاء العمل الفني، إن الجمال عندهم لا يكون إلا بإدراك العلاقات بين الأجزاء وهذا ما يؤكده أحد رواد النقد الجمالي الفرنسي ديدرو (1713-1784) فعنده الجميل "هو الذي يحتوي في نفسه -وفي خارج نطاق الذات- على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات" [3].

وهكذا يكون أحسن الشعر في خطابنا النقدي لهذا القرن، هو الذي يوفق كل عنصر من عناصره بدوره المنوط به في التلاحم مع العناصر الأخرى، بحيث تبقى قيمة كل عنصر نسبية دائما لأنها تتحد وفقا لموقعها في شبكة العلاقات التي يقوم بها النص والذي يؤدي أي اختلال في ارتباطها إلى فقدانها الكثير من قيمها الجمالية، فالتناسب أساس كل فن رفيع لما يولده في النفس من خفة وإيناس وبهجة، والجمال مرهون بمدى إدراكنا لهذا التناسب لأن أي تشويش مزعج تستثقله النفس وأي خلل في التنسيق متعب.

---

[1] محمد بن وهيب، شعره، تحقيق يونس أحمد السامرائي، ضمن شعراء عباسيون، طبعة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت 1986م، ص 68.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 201.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 295.

3- الموسيقى وعناصر الإيقاع:

- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي:

تلعب الموسيقى دورا أساسيا في العمل الأدبي، وذلك لما لها من أهمية في خلق أدبيته، سواء بالنسبة للنثر أو الشعر، غير أنها في الشعر أكثر كثافة. فالموسيقى بالنسبة للشعر كما يقول محمد مندور: "من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لابد هو الآخر أن تكون له موسيقاه وأن يكون له إيقاعه النفسي، لكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكثر اختلافا عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد."[1]

ولما كانت الموسيقى هي إحدى المكونات الجمالية للتجربة الشعرية استحالت دراستها "منفصلة عن كيان هذه التجربة، وإلا أصبحت قواعد جافة أشبه بالزهور "البلاستيكية" الملونة التي تخدعك ببريقها ومنظرها، ولكن عطرها ميت، ولا تبعث في النفس نشوة الإحساس بالحياة ولا السكينة المتفاعلة مع إيقاع الحياة الساحر."[2]

وبما أن الموسيقى هي جوهر الشعر، وأقوى عناصر الإيحاء فيه، فقد أكد عليها الخطاب النقدي لهذا القرن، فانطلق غالبا في تحديده لمفهوم الشعر في تمييزه بينه وبين النثر من الخصائص الصوتية للكلام، فقدامة بن جعفر يحدد الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى."[3] في حين يرتكز تعريف ابن طباطبا للشعر على الانتظام الإيقاعي للعناصر اللغوية فهو: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود."[4]

إن الشيء الذي يمكن أن نستخلصه من هذين التعريفين اللذين وضعا للشعر، هو التركيز على انتظام العناصر اللغوية فيه انتظاما إيقاعيا، واعتبار الوزن والقافية عنصرين رئيسيين في الشعر، دون سائر أضرب الكلام الأخرى، وذلك لما يضفيانه من صفات إيقاعية غير متوفرة في النثر كما أشار إلى ذلك ابن طباطبا في نصه المتقدم.

---

[1] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر القاهرة، د.ت.ص40

[2] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي القاهرة، 3ط، 1413هـ-1993م، ص7.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

ومعنى ذلك أن الشعر أكثر اشتمالا للنغمة الموسيقية لتفرده بالوزن والقافية اللذين يجلبان إليه إيقاعا* مكثفا على الإيقاع الناجم عن أساليب انتظام الألفاظ في العبارة النثرية، الأمر الذي يجعله أكثر قدرة على إطراب المتلقى، وبعث اللذة لديه.

ولم تقف عناية الخطاب النقدي بالموسيقى عند حدود الوزن والقافية، بل اهتم أيضا بالبنية الإيقاعية الممتدة عبر نسيج النص، وذلك من خلال البنى الموسيقية المتصلة بالإيقاع اللفظي كالتصريع، الموازنة، الجناس والسجع، أو الإيقاع المعنوي* كالتقسيم، الطباق، المقابلة والالتفات وغيرها من عناصر تحسين الإيقاع، مما يؤكد حرص هؤلاء النقاد على توفير العنصر الإيقاعي الجمالي في النص النثري حتى بلغت أحيانا درجة تقربه من المنظوم، إدراكا منهم للوظيفة الجمالية التي تقوم بها المحسنات البديعية، فهي تكمل جمال الصورة في القصيدة الشعرية، أو النص النثري، لما لها من تأثير في تحريك النفوس والتأثير فيها. "وهكذا يصبح الجمال الأدبي عناصر محققة يمكن البحث عنها وكشفها والوقوف عليها"[1] وهذا ما يقربهم من النقاد الجماليين الغربيين الذين يعزون علة الجمال إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء وهذا ما يؤكده راي REY أحد رواد النقد الجمالي عندما يحدثنا عن أصحاب مدرسة الفن للفن وعنايتهم بالشكل فيقول: "إن الصورة وحدها تكسب العمل جمالا، والقصيدة تؤثر، لا بالفكر الذي يوحي بها، ولا بالموضوع الذي تعالجه، ولكن بكمال تنسيقها وانسجام إيقاعها وبقوة التعبير وغناه."[2] وهذا ما سيحاول البحث الوقوف عنده من خلال:

---

* يفرق محمد غنيمي هلال بين الإيقاع والموسيقى فيقول: " وينبغي أن نفرق هنا بين أمرين يكثر الخلط بينهما: أولهما الإيقاع، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلا فيما سماه قدامة "الترصيع"...أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي...فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت". محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث ص462.

* "هو ضرب من التوازي بين المعاني المتقابلة، ويرافق هذا التوازن حركة انتقال من المعنى إلى ضده يشبه الانتقال من إيقاع يضاده تماما، غير أن تضاد المعنيين لا يلحق خللا بالغرض المقصود، بل له وظائف دلالية في النص، إذ يسهم في إيضاح المعنى وإثارة انتباه المتلقي" عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 254، وانظر أيضا محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية لونجمان، 1994م، ص 291- 290.

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص193.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص327.

ـ عناصر الإيقاع الداخلي:

حاول الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري الوقوف على جماليات الموسيقى الداخلية وذلك لما تحققه من سمات إيقاعية تزيد من جمال النص وروائه، فيطلبها المبدعون نشدانا للكمال، فهي ليست كما اعتقد غرانباوم في النظرية الأدبية عند العرب "حلية يصفها من يعالج دواعي القول حين يشاء."[1] "ولا هي وسيلة تأنق وزينة زائدة يمكن الاستغناء عنها."[2] وإنما هي جماليات تستدعى عن طريق تشوف المعنى إليها، وهي عنصر مكمل للعملية الفنية. "تساعد على عملية التوصيل والتأثير والتخييل ومن ثم تحريك النفوس للإقبال على فعل ما أو قبضها لتمتنع على فعل مكروه."[3]

وهكذا تتضافر في تشكيل الإيقاع الداخلي جملة من العناصر يشترك فيها الشعر والنثر وأول هذه العناصر:

الألفاظ: وقد وضح البحث في موضع سابق كيف حرص الخطاب النقدي على قيمتها الصوتية سواء على مستوى البنى الإفرادية أو البنى التركيبية، ويكفي أن نشير هنا إلى إلحاح النقاد على تجنب التنافر واختيار الألفاظ السهلة العذبة والملاءمة بينها في النص على نحو يضفي عليها رونقا وسلاسة وطلاوة لأن الكلام على حد تعبير أبي هلال العسكري: "يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه وإصابة معناه وجودة مطالعه ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه وتعادل أطرافه وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه مع قلة ضروراته بل عدمها أصلا حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه."[4]

إن تأكيد أبي هلال العسكري على مثل هذه المصطلحات كالرونق والطلاوة والنصاعة والسلاسة يكشف إلى حد كبير على حرصه على توفير أكبر قدر من العناصر الإيقاعية سواء في المنثور أو المنظوم.

معنى ذلك أن الألفاظ حين تدخل في التركيب تسهم مع جاراتها بما تتوفر عليه من قيم صوتية في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الناجم عن الوزن

---

[1] غوستاف فون غرانباون، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجي، منشورات مكتبة الحياة بيروت 1959م، ص12.

[2] عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، ط1، 1983م، ص11.

[3] أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر، 1408هـ-1987م، ص178.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص69.

والقافية في الشعر، على اعتبار أن موسيقى الكلمة كما يقول ت. س. إليوت "وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقاتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات ومن علاقاتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه...وتنشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء."[1] إن هذا الذي قاله أحد رواد الجمالية الغربية لم يكن بعيدا عما قاله نقادنا في القرن الرابع الهجري حين بين البحث في دراسة اللغة على مستوى البنى التركيبية ضرورة الملاءمة بين الألفاظ في السياق صوتيا ودلاليا، لذلك ينبغي أن تكون كما قال أبو هلال العسكري: "موضوعة مع أختها، مقرونة بلفقها فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام."[2]

وحرصا منهم على توفير أكبر قدر من الإيقاع ورغبة في تلوين النغم وتنويعه وقف الخطاب النقدي لهذا لقرن عندما يسمى بالترصيع وهو على حد تعبير الدكتور عزالدين إسماعيل: "نوع من التوازن الصوتي دون مراعاة المعاني"[3] ذهب قدامة بن جعفر إلى أن شعر الفحول من الشعراء يتوخى فيه الترصيع "الذي إن استعمل مقصود في الكلام المنثور فاستعماله في الشعر الموزون أقمن وأحسن."[4]

وهو عنده: "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم."[5]

فمفهوم الترصيع عند قدامة هو تساوى أجزاء الأبيات فتكون ذات بنية صرفية متحدة بالإضافة إلى كونها مسجعة يقول: "وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ورموا هذا المرمى، وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا في كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود.. فإن ذلك إذا كان، يدل على تعمد وأبان عن تكلف."[6]

---

[1] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص248.
[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 160.
[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص191.
[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص50. انظر أيضا أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص414- 416- 418-421.
[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص50.
[6] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص50، وانظر أيضا ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 172-173.

ومن الأمثلة التي استحسنها قدامة بن جعفر رغم موالاته في الأبيات قول أبي صخر الهذلي*:

وتلك هيكلة، خود مبتلـــة صفراء رعبلة، في منصب سنـــم*
عذب مقبلها، جذل مخلخلها كالدعص أسفلها، مخصورة القدم *

وموضع الاستحسان في هذه الأبيات ناتج عن توازي أجزائها، أضف إلى كونها مسجعة، فإذا تأملنا شطري البيت الأول وجدناه مع غيره قد تضمن وقفة إيقاعية شديدة الوضوح بسبب أن كلمات التوقف (هيكلة، مبتلة، رعبلة، سنم) تبدو في النص ذات بنية نحوية وصرفية متحدة ونهاية صوتية متجانسة باستثناء حرف الروي، حتى يبدو البيت الواحد وقد تألف من أربعة أجزاء متساوية، تنتهي ثلاثة منها بمقطع صوتي واحد، وهذا ما أكمل صورة التوازن الصوتي لأنه يتضمن بعض سمات الجمال وخصائصه من تساو وتواز.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تركيز الخطاب النقدي على أكبر قدر ممكن من الإيقاع الموسيقي وأن توفره في العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا يكون عاملا من عوامل حسنه وروائه ومن ثم يتخذونه أساسا للحكم الجمالي "مع حرصهم الشديد على أن يوضع في موضعه اللائق به وبالمقابل رأوا أن الإكثار منه مجلبة للتكلف وبطلان لرونق التوازن."[1]

كما تناول الخطاب النقدي أيضا ما يعرف **بالازدواج أو الموازنة*** وذلك لما يضفيه على النص من نغم موسيقي عذب تطرب له الأذن، ويقع في النفس موضع الاستحسان، والذي لا يأتيه من تساوي الفواصل في أحرف خواتمها، وإنما يأتيه من تساوي ألفاظها في وزنها فيكسبه هذا الاعتدال الحاصل بين ألفاظ الفواصل طلاوة ورونقا فأبو هلال العسكري يعده عنصرا إيقاعيا ملازما للنثر

---

* هو عبد الله بن سلم السهمي، شاعر إسلامي، من شعراء الدولة الأموية، كان واليا لبني مروان، متعصبا لهم، قدامة بن جعفر، نقد الشعرص47.

* الخود: الحسنة الخلق، الشابة، المبتلة: التامة الخلق. رعبلة: ذات خلقان.

* المخلخل: موضع من الساق يوضع فيه الخلخال. الدعص: كتيب الرمل المجتمع. مخصورة القدم: قدمها تمس الأرض من مقدمها وعقبها، ويخوي أخمصها مع رقة فيه.

[1] محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ص105. انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص419.

* وقد فصل ابن الأثير الكلام عن الازدواج أو الموازنة وكشف عن وظيفتها الجمالية يقول: "وهي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا، وللكلام بذلك طلاوة ورونق وسببه الاعتدال، لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان. "ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، 1959م- ص377-378.

ويرى في خلوه منه فقدانا لخاصية مهمة من خصائص الكلام الجميل يقول: "لا يحسن منثور الكلام ولا يعلو حتى يكون مزدوجا، ولا نكاد نجد لبليغ كلاما يخلو من الإزدواج، ولو استغنى كلام على الإزدواج لكان القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق وقد كثر فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عما تزاوج في الفواصل منه."[1] كقوله تعالى: "فإذا فرغت فانصب و إلى ربك فارغب."[2]

وفي قوله تعالى أيضا: "فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر."[3]

فالتوازن هنا جيد لأنه أحدث رنة صوتية في الكلمات، حين توازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ الذي يقابله، فإذا تأملنا الآيات السابقة الذكر، توضح لنا سر هذا الجمال. "فانصب" توازنت مع"فارغب" و "تقهر" توازنت مع "تنهر" ومعنى ذلك أنه كلما كانت الفواصل على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل وأجمل، لأنه يقع التعادل والتوازن. وهذا التعادل والتوازن يكسب الكلام رونقا وجمالا، وهذا ما يؤكده قول أبي هلال العسكري :"وينبغي أيضا أن تكون الفواصل على زنة واحدة وإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد فيقع التعادل والتوازن كقول بعض الكتاب: "أصبر على حر اللقاء، ومضض النزال، وشدة المصاع، ومداومة المراس." فلو قال: "على الحرب ومضض المنازلة لبطل رونق التوازن، وذهب حسن التعادل."[4]

وبنفس الولع والاهتمام وقف الخطاب النقدي عند الجناس الذي يمكن المبدع من الحصول على نغم موحد أو متقارب بفضل تكريره لبنى لفظية مختلفة متجانسة أو قريبة من التجانس صوتا.

ومن الجناس المستجاد قول أبي تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيي لدى يحيى بن عبد الله.[5]

"فجانس "بيحيى" و "يحيى" وحروف كل واحد مستوفاة في الآخر، وإنما عد في هذا الباب لاختلاف المعنيين لأن أحدهما فعل والآخر اسم ولو اتفق المعنيان لم يعد تجنيسا."[6]

وقول بعضهم:

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص285.
[2] سورة الشرح، الآية 7-8.
[3] سورة الضحى، الآية 9-10.
[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص286.
[5] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزى، تح محمد عبده عزام، دار المعارف، ج3، ط5، ص347.
[6] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص48.

وسميته يحيى ليحيى ولم يكن إلى رد أمر الله سبيل
تيممت فيه الفأل حين رزقته ولم أدر أن الفأل فيه يفيل[1]

ومثل قول مسكين الدارمي*:

وأقطع الخرق بالخرقاء لاهية إذا الكواكب كانت في الدجى سرجا

ورغم الوظيفة الجمالية التي يؤديها توفر الجناس في النص، إلا أن النقاد ألحوا على عفويته وعدم التكلف في طلبه" وهو مما جاء في أشعار الأوائل على حسب ما يتفق للشاعر ويخطر في باله دون تعمل أو تكلف."[2]

وهذا على خلاف ما فعله أبو تمام الذي اعتمده وطلبه لذاته "إذ جعله غرضه وبنى أكثر شعره عليه فوقع في المجانسة الغثة مثل:

خشنت عليه أخت بني خشين

فهذا كله تجنيس في غاية البشاعة والركاكة والهجانة"[3]. يزيد على قبح قوله:

فاسلم سلمت من الآفات ما سلمت سلام سلمى ومهما أورق السلم*

يقول الآمدي: "فإن هذا من كلام المبرسمين...والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب وجد في طلبه واستكثر منه وجعله غرضه فكانت إساءته أكثر من إحسانه، وصوابه أقل من خطئه."[4]

ويبدو أن استهجان الخطاب النقدي لهذا النوع من الجناس مرجعه "هو ذلك الترجيع الصوتي المتكلف الذي يخدش السمع ويثير النفور والسأم."[5]

وهذا الذي ذهب إليه نقادنا في القرن الرابع الهجري في إبراز الوظيفة الجمالية للمحسنات البديعية هو نفسه ما يعززه النقد الحديث على ألا يكثر منها الشاعر حتى لا يجني عليه إكثاره فهي كما يرى محمد مندور "ليست محظورة على أحد من الشعراء ولا هي غريبة عن الشعر، إلا أنها طريقة من طرق

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص311-313.

* اسمه ربيعة بن عامر بن أنيف، شاعر إسلامي، جذل الشعر مطبوعه، شجاع من أهل العراق، اتصل بمعاوية ويزيد، توفي في أواخر القرن الأول ولقب بالمسكين بقوله:**أنا مسكين لمن أنكرني ولمن يعرفني جد نطق** وبقوله: **وسميت مسكينا وكانت لحاجة وإنني لمسكين إلى الله راغب**
قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص165.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص284.

[3] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص286.

* السلام:الحجارة الصلبة، سلمى: جبل طيء، السلم :شجر له شوك يدبغ بورقه وقشره.

[4] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 286-287 وانظر أيضا أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 367- 370.

[5] محمد مصطفى أبو لشوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ص 164.

التفكير الذي يغلب عليه العقم إنها أشياء ليست من جوهر الشعر ولا هي حتمية فيه، وإنه وإن تكن هناك مجانسات ومطابقات جميلة موفقة دالة، فالذي لا ريب فيه أن الشعراء القدماء وهم أساتذة الشعر العربي، لم يقصدوا إليها ولا بحثوا عنها ولا اتخذوا منها مذهبا."[1]

كما دفعهم ولعهم بجمال موسيقى النص إلى أن يطلبوا لها في السجع مصادر أخرى غير اتفاق الفواصل على حرف واحد، فشرطوا توفر الألفاظ المسجوعة على صفات جمالية معينة كالحلاوة والطلاوة وبعدها عن الغثاثة والبرودة، وقد صنفوا السجع أصنافا شتى وفاضلوا بين هذه الأصناف بناء على كمية النغم التي يوفرها كل صنف للنص، وفي هذا السياق يقول أبو هلال العسكري: "والسجع على وجوه...فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه... وهو كقول الأعرابي: سنة جردت، وحال جهدت، وأيد جمدت، فرحم الله من رحم. فأقرض من لا يظلم. فهذه الأجزاء متساوية لا زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على حرف واحد.

ومنها أن تكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعا في سجع وهو مثل قول البصير، حتى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا...فالتعريض والتمريض سجع، والتصريح والتصحيح سجع آخر فهو سجع في سجع...وهذا الجنس إذا سلم من الاستكراه فهو أحسن وجوه السجع...

والذي هو دونهما...أن تكون الأجزاء متعادلة وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد...كقول بعض الكتاب ... إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم. وكنت لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل... فهذا الكلام جيد التوازن ولو كان بدل ـ ضعف سبب ـ كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله ـ نقص كرم ـ لكان أجود"[2].

وعليه يتضح لنا، كيف يحرص أبو هلال العسكري على توفير الكم الإيقاعي في النص ذلك من خلال تقديمه الصنف الثاني الذي يكون فيه الكلام سجعا في سجع على بقية النوعين الآخرين. فالسجع إذن صورة من صور التوازن الصوتي، قد ثبت وروده في القرآن الكريم* وكلام الرسول "صلى الله

---

[1] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ص52.

[2] أبو هلال لعسكري الصناعتين ص 287. وللتوسع في هذه الفكرة انظر أيضا، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص198-200.

* وهناك من النقاد والعلماء من ينفي وجود السجع في القرآن الكريم، وما يوجد فيه إنما هو فواصل، انظر الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط4، ص57 وما بعدها.

عليه وسلم" وهما أعلى مثالين للبلاغة والفصاحة فأبو هلال العسكري يرى "أن في القرآن سجعا مخالفا قي تمكين المعنى وصفاء اللفظ وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه في كلام الخلق ألا ترى قوله عز وجل "والعاديات ضبحا، فالموريات قدحا، فالمغيرات صبحا، فأثرن به نقعا، فوسطن به جمعا." قد بان عن جميع أقسامهم الجارية هذا المجرى من قبل قول الكاهن: "والسماء والأرض، والقرض والفرض، والغمر والبرض* ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتعسف."[1]

كما غير الرسول "صلى الله عليه وسلم" بعض كلماته من أجل السجعة حرصا منه على تحقيق التناسب اللفظي هذا ما يؤكده أيضا أبو هلال العسكري عندما يشير إلى السجع الحسن المحمود "الذي إذا أسلم من التكلف وبرىء من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه...وقد جرى عليه كثير من كلامه عليه الصلاة والسلام...وكان صلى الله عليه وسلم ربما غير الكلمة عن وجهها للموازنة بين الألفاظ واتباع الكلمة أخواتها مثل قوله صلى الله غليه وسلم.....أعيذه من الهامة والسامة، وكل عين لامة...وإنما أراد ملمة. وقوله صلى الله عليه وسلم....أرجعن مأزورات غير مأجورات وإنما أراد موزورات من الوزر فقال مأزورات لمكان مأجورات قصدا للتوازن وصحة التسجيع."[2]

وتبدو أن المزية في هذا السجع أنه لم يجلب من أجل السجع، وإنما طلبه المعنى وتشوفه لذلك كان حسنا مقبولا. فالخطاب النقدي لهذا القرن لم يخرج عن عموم التأصيل الذي وضعه ابن المعتز* فيما يخص المحسنات البديعية والذي يحذر فيه طلاب الكتابة الفنية من أن يكون هدفهم تلاعبا بالألفاظ أو غرورا بموسيقى لفظية جوفاء لا يقود إليها معنى، ولا تنطوي على فكرة سليمة، ومن ثم فهو يستقبح هذه الجماليات اللفظية التي لا توضع مواضعها فتكون متكلفة لاحظ لها من الجمال ولا نصيب لها من البلاغة وهذا ما يؤكده الدكتور عبد العاطي غريب حيث يقول: "فالعارفون بجواهر الكلام لا يعرجون على هذا الفن

---

* الغمر: الماء الكثير، البرض: القليل..

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 285- 286.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 288.

* حيث يكشف عن الوظيفة الجمالية لها وموضع الإساءة فيها فيقول: "ثم إن حبيب بن أوس الطائي شغف به (البديع) حتى غلب عليه، وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع. وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل. "عبد الله بن المعتز البديع، نشر كراتشفوفسكي 1935م، ص1-2.

(البديع) إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، لأنه من طلبه لذاته، ونصر اللفظ على المعنى كان كمن أحال الشيء عن طبيعته وأزاله عن جهته"[1].

لم تقف عناية الخطاب النقدي بالبنية الإيقاعية عند حدود اللفظ فقط، بل راح يبحث عنها فيما يمكن تسميته بإيقاع المعاني لأنها تكشف عن القدرة على التصرف في المعاني وعن تنظيمها في البيت الشعري ومن بين المحسنات المعنوية التي وقفوا عندها التقسيم، وكان أبو هلال العسكري من أوائل من عرضوا له وفسروه يقول: "والتقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية...تحتوى على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه، فمن ذلك قوله تعالى: "هو الذي يريكم البرق خوفا وطمعا" وهذا أحسن تقسيم لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع، ليس فيهم ثالث."[2]

ففي صحة هذا التقسيم يحدث نوع من التناغم يأتي من قسمة الكلام قسمة مستوية ومن تجانس الأقسام وبعدها عن التداخل لذلك استحسن قدامة بن جعفر هذا التقسيم الوارد في بيتي بشار يصف هزيمة:

بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه وتدرك من نـجى الـفرار مثالبه
فراحوا: فريق في الأستار، ومثلـــه قتيل، ومثل لاذ بالبحر هاربــه[3]

وموضع الاستحسان في هذا التقسيم أن الشاعر استوفى جميع أقسام ما ابتدأ به المعاني، فالبيت الأول قسمان لا ثالث لهما: إما موت، وإما حياة تورث عارا ومثلبة، أما البيت الثاني فثلاثة أقسام لا رابع لهما: أسير وقتيل، وهارب.

أما الاعتراض أو ما عرف عند البعض باسم "الالتفات" وهو أن يعترض كلام في كلام لم يتم، ثم الرجوع إليه لأغراض. يعرفه قدامة بن جعفر قائلا: "الالتفات أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه، بمعنى يلتفت إليه بعد فراغه، فإما أن يذكر سببه أو يجلى الشك فيه."[4]

ومن ذلك قول الرماح بن ميادة*:

---

[1] عبد العاطي غريب علي علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1413هـ -1993م ص 282.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص375. وانظر ص375- 376- 377- 378. و قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص131.

[3] بشار بن برد، ديوانه، نشره محمد الطاهر بن عاشور، تعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1955، ج1، ص 319-320.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص146- 147.

* الرماح بن أبرد بن ثوبان الغطفاني المضري، شاعر رقيق، هجاء، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، اشتهر بنسبته إلى أمة ميادة، توفي سنة 149هـ. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 147.

فلا صرمه يبدو، وفي اليأس راحة ولا وصله يصفو لنا فنكارمـه

"فكأنه بقوله: "وفي اليأس راحة: التفت إلى المعنى لتقديره أن معارضا يقول له: وما تصنع بصرمه؟ فقال: لأن في اليأس راحة."[1]

ومرجع المزية في هذا النوع من المحسن "أن الشاعر عمد إلى قطع سلسلة المعنى ومن ثم الإيقاع مثبتا معنى جديدا بإيقاع مغاير ثم يعود إلى إتمام السلسلة من جديد على نحو يحقق للنص عدولا دلاليا وعدولا إيقاعيا في ذات الوقت."[2]

كما كان **التكافؤ** أو ما يسمى بالطباق أو التضاد من أهم المحطات التي استوقفت النقاد في هذا القرن، والواقع أن التكافؤ عندهم كان الاسم الخاص بالتوازن في المعاني كما يقول قدامة بن جعفر: "والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع: متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل مثل قول أبي شعب العبسي:

حلو الشمائل، وهو مر باسـل يحمي الذمار صبيحة الإرهـاق

فقوله: حلو ومر تكافؤ."[3]

وعند العسكري وإن خالف قدامة بن جعفر في التسمية فهو لا يخرج عن مضمون ما قاله هذا الأخير. يقول أبو هلال العسكري: "إن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد .....والليل والنهار...والحر والبرد..."[4]

ويضرب لنا أبو هلال العسكري أمثلة من الطباق المستجاد بمجموعة من الآيات القرآنية كقوله تعالى: "يولج الليل في النهار ويولج النهار في الليل."[5]

وقوله تعالى: "ليخرجكم من الظلمات إلى النور."[6]

وآية هذا الطباق هو ما حققه من غاية جمالية متمثلة في ذلك التساوي والتوازن حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى، وهذا ما يؤكده الدكتور حفني شرف عندما يقول: "إننا نرى أن وجود التناقض في التركيب إنما

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 147.

[2] محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في النقد الرابع الهجري ص 109.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص143، انظر عبد العزيز عتيق، علم المعاني-البيان-البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص 494-508.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 399 وص 340-347، وانظر الآمدي، الموازنة، ص288-292.

[5] سورة الحج، الآية 61.

[6] سورة الأحزاب، الآية 43.

يحقق في النهاية نوعا من التناسب أيضا، فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي، ولهذا جعلهما قدامة من نعوت المعاني."[1]

والطباق فيما يرى قدامة بن جعفر فن عنى به المحدثون من الشعراء وذلك "لأنه بطباع أهل التحصيل والروية في الشعر، أولى منه بطباع القائلين على الهاجس."[2] كما ركز قدامة بن جعفر على الدور الذي يلعبه توفر الطباق في النص الشعري فقد علق على بيت بشار:

إذا أيقظتك حروب العـدى فنبه لـــها عمرا ثم نـــم

"فنبه" و "نم": تكافؤ، وله أثر في تجويد الشعر قوي، فإنه لو قال مثلا جرد لها عمرا لم يكن لهذه اللفظة من الموقع مع "نم" ما "لنبه."[3]

ونلاحظ أن قدامة قد استحسن هذا البيت لوقوع التكافؤ موقعا حسنا بسبب ما حققه من تضاد وتقابل في المعنى، فالتنبيه يقابله في المعنى النوم مما يؤدي إلى نوع من التناغم والتناسب وهذا سر من أسرار الجمال.

وتحقيقا لهذا التناغم والتناسب فقط طلبه النقاد أيضا في **المقابلة** والتي هي شكل من أشكال الطباق الموسع وكان قدامة بن جعفر من أوائل من تكلموا عنها وهو بصدد الحديث عن بعض الخصائص الأسلوبية التي تعلى من قيمة الشعر يقول: "والذي يسمى به الشعر فائقا، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنا صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف والمشاكلة في الطباق، وأضداد هذا كله معيبة تمجها الآذان، وتخرج عن وصف البيان."[4]

وقد عرفها قائلا: "وصحة المقابلة أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق أو المخالفة بين بعضها البعض، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطا أو يعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك."[5]

---

[1] حفني شرف، الصور البديعية، مكتبة الشباب، 1966م، ص79.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 145- 146.

[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 146.

[4] قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد عبادي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1357هـ1938م، ص 84.

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص133.

والذي نفهمه من هذا التعريف وغيره* أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب.

ويضرب لنا أبو هلال العسكري أمثلة عن المقابلة المستجادة قول بعضهم: "فإن أهل الرأي والنصح لا يساويهم ذو الإفن والغش، وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة، كمن أضاف إلى العجز الخيانة...فجعل بإزاء الرأي الإفن وبإزاء الأمانة الخيانة فهذا على وجه المخالفة."[1]

فجمال هذه المقابلات ناتج عن تعادلها وتوازيها، فقد نظمت بحيث وضع بعضها بإزاء بعض في نظام بديعي حقق الغاية الجمالية المرجوة منها.

وبناء على ما تقدم من نصوص تبين لنا كيف أن الخطاب النقدي لهذا القرن قد كان شديد الولع بكشف قوانين الإيقاع سواء في عنصرها الصوتي أو عنصرها الدلالي، أو ما عرف عندهم باسم "المحسنات البديعية" على أنها وسيلة من وسائل التأثير في العبارة الأدبية، وذلك لما تضفيه على الكلام من حسن التناسق وجمال الأداء مما يضاعف في الاستمتاع به والارتياح له، على أن تكون سهلة متيسرة بلا كلفة أو مشقة وأن توضع في الموضع الذي يليق بها وتحسن فيه، لأنها ليس في كل موضع تحسن ولا في كل موضع تليق وإلا دلت على تعمد وبانت على كلفة، وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري حيث يقول: "لأن هذا النوع من الكلام (البديع) إذا سلم من التكلف وبرئ من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة."[2] وهذا الذي ذهب إليه الخطاب النقدي في هذا القرن هو خلاصة ما توجه إمام الناقدين في القرن الخامس الهجري عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساقك نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا يجد عنه حولا." [3] ومعنى ذلك أن هذه المحسنات البديعية لا تكون عناصر جمالية في لغة الشعر إلا بما يكون لها في المضمون أو المعنى فهي "كالزهور التي تتألق ما أمدتها أغصانها الناضرة بأسباب الحياة والجمال."[4] وهذا ما يؤكده محمود الربيعي عندما يقول: "إن الشروط إنما تستوفى في الفن الجيد، حين تكون

---

* يعرف أبو هلال العسكري المقابلة قائلا: "وهي إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى اللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة"، الصناعتين، ص371.

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص372.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 294.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح السيد محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1959م، ص15. وانظر ص13-14- 19.

[4] حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، ص145.

صادرة من داخله، فتكون علامة -حينئذ- على نضجه، وهي إذا جلبت لتوهم بهذا النضج دلت على الفجاجة والزيف، ونحن مثلا نتعرف على الحمرة في التفاح على أنها دليل النضج، وعلى الصفرة في البرتقال على أنها دليل النضج، وذلك لإيماننا أن عملية النضج من داخل التفاحة ومن داخل البرتقالة هي التي جعلت هذه أو تلك تأخذ هذا اللون المتميز ونحن كذلك نعلم أن أشباه تلك الصفات، يمكن أن تجلب من الخارج للتفاحة والبرتقالة قبل النضج فتكون أصباغا، قد تفوق في حمرتها أو صفرتها لونها الطبيعي، ولكنها لا تدل في تلك الحالة إلا على الزيف الذي لا يخدع به سوى المخدوعين."[1]

كما اتضح لدينا كيف حاول الخطاب النقدي لهذا القرن الكشف عن قوانين الإيقاع كما تمثلت لهم في الأعمال الأدبية واتخذ من هذه القوانين أساسا للحكم الجمالي، إيمانا منهم بأن الجمال في العمل الأدبي عناصر محققة يمكن الوقوف عليها، لذلك حرص حرصا شديدا على لفت انتباه الشاعر والناثر إلى الصورة الجميلة الكاملة التي لا تتحقق إلا بأن توضع الكلمة في موضعها اللائق بها، وأن تنسق تنسيقا جماليا مع أخواتها، كما طالب آخرين بتعادل الأجزاء، وحاسب غيره على عدم اتباعه قواعد الصنعة، الأمر الذي خول للدكتور عز الدين إسماعيل القول: "وكل هذه الأحكام هي الأحكام الجمالية الصرفة لأنهم لم يتجاوزوا الصورة الأولى، فلم يبحثوا في المفهوم أو الهدف (الصورة الثانية) ويقفوا عند الجمال بالتبعية الذي عرفه "كانت" بل اكتفوا بمجرد الكشف عن عناصر الجمال في الجميل لأن هذا الكشف يحدث متعة"[2]

والوقوف على العناصر الموضوعية في نقد الجميل، تؤكد من قريب أو بعيد كيف كان نقادنا في هذا القرن نقادا جماليين، "يردون علة الجمال إلى ما ينطوي عليه النص من تجانس بين العناصر والأجزاء وحاولوا بالتركيز على الصياغة، تبرير قيمة الشعر التي ترتد إلى صورة القصيدة بالدرجة الأولى."[3] وهذا ليس ببعيد عما نادت به المدرسة الجمالية الغربية التي ترى: "أن العبرة من الشعر ليست في الأفكار وإنما في التعبير ومن هنا جاء تعريفهم للفن بأنه تعبير art is expression."[4] فجمال الشعر مرتبط بجمال صياغته وقوة تصويره

---

[1] محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي، ص46 - 47.
[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 187.
[3] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر-القاهرة 1982م، ص 187.
[4] حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن العشرين، ص 480.

وإيحاءاته. فللشعر سحر كما للوحة الفنية ولنغمه معنى خاص، كما للقطعة الموسيقية.

- **عناصر الإيقاع الخارجي**
- **الوزن:**

بنيت القصيدة العربية منذ القديم على توقيع موسيقي موحد، وقد تمثلت هذه الصياغة في بحوره وقوافيه، بمعنى أن الذي كان يراعى في بنائها هو مساواة الأبيات في حظها من الإيقاع والوزن "حيث تتساوى في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها، وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم، وتشابها بين الأبيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب عام وتكرار النغم تألفه الأذن لتسر به النفس."[1]

والشعر على حد تعبير الدكتور إبراهيم أنيس: "قد جاءنا منذ القديم موزونا مقفى، والشعر لا يزال في جل الأمم موزونا مقفى نرى موسيقاه في أشعار البدائيين وأهل الحضارة، يستمتع به هؤلاء وهؤلاء، ويحافظ عليه هؤلاء وهؤلاء."[2]

ولم تغب هذه الحقيقة عن الخطاب النقدي من القرن الرابع الهجري، حيث كان الوزن في تقدير النقاد ركنا أساسيا لبناء الشعر، ودعامة من دعائمه، وذلك لأن الانتقال من الشعرية إلى النثرية مشروط به، فتكون التفرقة بينهما في الأعم الأغلب، على تفرد الشعر بالوزن والقافية، وهذا ما أكده قدامة بن جعفر في تعريفه الشائع والذي سبق وأن أوردناه ولا ضرر من إعادته لأهميته في هذا الموضع "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، وقول ابن طباطبا: "الشعر- أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خصّ به من النظم، الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق." [4]

وهكذا تتجلى لنا أهمية الوزن والقافية عند هذين الناقدين وغيرهما*، لأنهما أعظم أركان حد الشعر، فإذا لم يوجدا كنا لا نزال في دائرة النثر الذي لا

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 462.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط1، 1972م، ص17.

[3] قدامة جعفر، نقد الشعر، ص17.

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص41.

* يقول ابن الرشيق القيرواني: "الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية." العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص134 وإلى هذا يذهب ابن سنان الخفاجي حيث يقول: " فالفرق بين الشعر والنثر

يلتزم بالوزن والقافية، وإن كان لا يخلو من موسيقى خاصة تأتي من جراء اهتمام الأديب بعملية اختيار الألفاظ وكيفية صياغتها وتأليفها على النحو الذي توضح من قبل عند حديثنا عن جماليات اللفظ والنظم .

كما أكد الخطاب النقدي على أثر الكلام الموزون في نفسية المتلقي، فهو يرى أن الشعر إذا اختل نظامه من حيث الوزن وعدل عن جهته "مجه الأسماع وفسد عن الذوق"[1] ومعنى ذلك أن الذوق يميل إلى كل منسق مرتب، والأذن إنما تألف النغمات المرتبة وتلذبها وإلى هذا يذهب ابن طباطبا عندما يربط بين طرب المتلقي ونشوته باعتدال الوزن وتناسبه يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لسماعه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة الوزن صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله واشتماله عليه."[2] وهذا ما يؤكده الدكتور عثمان موافي حيث يرى "أن الوزن الشعري لا يؤدي وظيفته، إلا بحدوث نوع من الانسجام الصوتي بين جميع أجزاء الإيقاع في القصيدة كلها، بحيث لو اختل جزء منه، أدى ذلك إلى اختلال الوزن وانكساره في كثير من الأحيان."[3]

كما عرض ابن وهب في كتابه "البرهان في وجوه البيان" إلى أهمية اعتدال الوزن في الكشف عن سر جمال الشعر وما يضيفه عليه من رونق وعذوبة يتولد عنهما ضرب من التنغيم* تلذ له الأذن وترتاح له النفس وتطرب، وذلك من خلال تعليقاته على أبيات للأحوص وأخرى لأمرىء القيس أجراها مجرى الموازنة يقول: "وأما اعتدال الوزن فقوله:

إنما الذلقـــــاء هـــــمى فليدعني من يـلـــــــوم
أحسن الناس جميـــــــعـا حين تـمشي أو تقـــــوم
أصل الحبـــل لترضـــــــى وهي للحبـــل صـــــروم

بالوزن على كل حال وبالتقفية إن لم يكن المنثور مسجوعا، على طريق القوافي الشعرية." سر الفصاحة، ط الخانجي 1350 هـ، 1932م، ص271.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 41.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص53 وانظر جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ص48- 49- 50.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص17.

* التنغيم: مصطلح صوتي يدل على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام، وهذا التغيير في الدرجة، يرجع إلى التغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين، وهذه الذبذبة تحدث نغمة موسيقية. عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص 87.

وهذا الشعر ليس فيه معنى فائق، ولا مثل سابق، ولا تشبيه مستحسن ولا غزل مستظرف، إلا أن الاعتدال قد كساه جمالا وصيره في القلوب جلالا."[1]

وإذا جئت إلى قول امرىء القيس:"

وتعرف فيه من أبيه شمائلا ومن حاله ومن يزيد ومن حجر[2]

سماحة ذا، وبر ذا، ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر[3]

وجدته قد أتى من الوصف بما لم يأت به أحد ومدح أربعة في بيت وجمع لواحد فضائل الأربعة في بيت آخر، وجعل ما مدحه به سجية له في صحوه وفي سكره. ففاق في هذه الأحوال كل شاعر، إلا أن اضطراب وزنه، وكثرة الزحاف فيه قد بهرجاه*، وعن القبول قد أخرجاه."[4]

ومن هنا نلاحظ أن سر الجمال في الأبيات مرجعه اعتدال الوزن، على عكس ما حصل في بيتي امرىء القيس اللذين اشتملا على كثير من الفضائل البلاغية. إلا أن اضطراب الوزن وكثرة الزحاف قد أبطلا ما في البيتين من جمال، أخرجاهما من حد القبول إلى حد الرفض. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى اهتمام ابن وهب بتحقيق عنصر التناسب الذي يعد ركيزة من ركائز تحسين الشعر وتجويده، يقول: "ومما يزيد في حسن الشعر، ويمكن له حلاوة في الصدر، حسن الإنشاء وحلاوة النغمة"[5]. وإلى هذا يذهب الدكتور صابر عبد الدايم عندما يشير إلى العلاقة العضوية بين الموسيقى والشعر، حيث يقول: "فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما آسرا مؤثرا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم، ينقطع ذلك الخيط الدقيق الذي يشد المتلقى إلى سماع الشعر."[6]

وهكذا يتبدّى لنا كيف يرتكز الخطاب النقدي لهذا القرن على أساس التناسب والتناغم والاعتدال في الحكم على جمال الشعر، حيث يتولد حسن الوقع فتلذه الأذن لنغماته المطربة وترتاح له النفس لرناته المأنوسة وإلى هذا يذهب الدكتور محمد غنيمي هلال إذ يرى "أن ترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن

---

[1] إسحاق بن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح حفني محمد شرف، مكتبة الشباب القاهرة، (د-ت)، ص 130.

[2] امرؤ القيس، ديوانه، ص130.

[3] امرؤ القيس، ديوانه، ص 130.

* بهراجه، أخرجاه عن المادة وأبطلاه.

[4] ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 141-142.

[5] ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 167.

[6] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص16.

وتلذ به، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مدعاة نفور. وما الشعر إلا ضرب من الموسيقا."[1]

وإلى هذا يذهب قدامة بن جعفر عندما عرض لمجموعة من الأشعار الجيدة المعنى، والحسنة اللفظ، إلا أن قبيح الوزن قد شانها، وأذهب رونقها وجمالها، وذلك لأن الشاعر "جعل التزحيف بنية الشعر كله، حتى ميّله إلى الانكسار، وأخرجه عن باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة، إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه، أو يعرضه على العروض فيصحّ فيه، فإنّ ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة مثل قول عبيد بن الأبرص*:

والمرء ما عاش في تكذيـــــب طول الحياة له تعذيـــــب

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنه قد شانه وقبح حسنه، وأفسد جيده"[2]

فقدامة بن جعفر ينكر الإفراط في التزحيف لأنه يخل بمبدأ التناسب الذي هو أساس كل نظم جيد "أما ما يستحب منه ما كان غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق."[3]

والفكرة نفسها يطرحها الآمدي -وبشكل موسع- عندما حاول الكشف عن اضطرابات الأوزان التي تلحقها عن الزحافات والعلل، حيث عقد بابا خاصا فيما كثر من ذلك في شعر أبي تمام والبحتري من خلال أمثلة شعرية ركز فيها على التعليل العلمي الموضوعي الذي يستند إلى المقاييس العروضية فيحلل البيت في ضوئه تحليلا علميا ليصل إلى أن البيت بهذا الوزن لا يستقيم.

يقول أبو تمام:

جلة أنماره وهمـــــــــدانه والشم من أزده ومـن أدده

فحذف الفاء من"مستفعلن" الأولى، فعادت إلى "مفتعلن"، وحذف الواو من "مفعولات" الأولى و"مفعولات" الثانية، فصارت "فاعلات" وحذف الفاء من "مستفعلن" الأخيرة فصارت "مفتعلن" وتقطيعه:

جللتأن مارهيو همدانـهـــي وشـشممن أزدهي ومن أدده

مفتعلن فاعلات مستفعلــن مستفعلن فاعلاتن مفتعلن

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 462.

* هو متمم بن نويرة بن جمرة بن شداد اليربوعي التميمي، شاعر فحل، صحابي، من أشراف قومه، أشهر شعره رثاؤه لأخيه مالك توفي سنة 30 هـ. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

وهذه زحافات جائزة في الشعر وغير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في غاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[1]

إن الآمدي لا ينكر الزحاف إذا وقع في الشعر بنسبة لا تؤدي إلى الاضطراب الشديد، أما إذا كثر فإنه يخرج بالوزن إلى وزن يكاد يكون مغايرا، فيجعل البيت بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون. وهذا الذي نستشفه في هذا البيت الشعري فعنصر التناسب الذي هو أساس الجمال يكاد يختفي، وذلك لاختلاف التفعيلة الأولى من الصدر عن التفعيلة الأولى من العجز، في حين نجد التفعيلة الأخيرة من الصدر تتساوى مع التفعيلة الأولى من العجز وتختلف عن نظيرتها فيه، وهذا يعني أن التجاوب الذي هو أساس من أسس موسيقى الشعر العربي قد اختل وحدث الاختلاف حيث يجب الاتفاق. ومن ثم اضطرب الوزن بتغيير مواضع الارتكاز* وبذلك خفتت القيمة الجمالية التي تتلألأ بواسطة الإيقاع والانسجام فلذيذ الوزن على حد تعبير شكري المبخوت "هو ما أمكن للمبدع أن يتجنب فيه الإفراط في الجوازات التي سمح له بها العلماء في باب التزحيف."[2]

إن الذي ذهب إليه الخطاب النقدي عموما في هذا القرن وهو استساغته للزحاف، لأن للزحاف جماله حين يقع في موقعه وهو ما يسميه الجرجاني "بالزحاف السائغ"[3] يؤكده النقد المعاصر. فمحمد مندور يرى أن "الزحافات والعلل لا تغير شيئا في كم التفاعيل عند النطق وهي لذلك لا تكسر الوزن."[4]

كذلك تؤكد الدكتورة ألفت كمال الروبي على الوظيفة الجمالية التي تلجىء الشاعر إلى الزحاف "مادام مؤاتيا للطبع، محققا للتنوع في الوزن مزيلا للرتابة، والشرط المناسب لذلك هو عدم المغالاة في الزحاف حتى لا يفسد الوزن لأنه بذلك يخرج عن الطبع إلى التمحل والتكلف."[5]

---

[1] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 308-309.

* الارتكاز هو ضغط وشدة يكون في آخر كل تفعيلة، وعودة هذا الارتكاز على مسافات زمنية محدودة هو الذي يولد الإيقاع. محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 178.

[2] شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، قرطاج، 1993م، ص 87.

[3] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 43.

[4] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 185.

[5] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، القاهرة، ط1، 1983، ص257-258.

كما فطن بعض نقاد القرن الرابع الهجري إلى العلاقة الوثيقة بين بنية الإيقاع وموضوع* النص إيمانا منهم أن الأوزان ما يكون أنسب لبعض الموضوعات من بعضها الآخر، وتبدو الصورة أكثر وضوحا عند ابن طباطبا الذي ينص في تصوره عملية الإبداع الشعري على ضرورة وعي الشاعر بالمواءمة بين المعنى والإطار الإيقاعي يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه نثرا وأعده له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه."[1]

وهو نفس ما ذهب إليه أبو هلال العسكري عندما اهتم بمناسبة الأوزان لأغراض الشعر ومعانيها حيث يقول: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها.....فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن في أخرى...ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء فجا ومتجعدا جلفا."[2] ولا يبتعد كثيرا الصاحب بن عباد عما طرح من قبل في قضية الربط بين الغرض الشعري والوزن حيث يروي عن أستاذه ابن العميد قوله: "وإن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر، ويبتدئ النسج. لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذي قصده، والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استقرارا، ومع أي القوافي يحصل أحمد اطرادا، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتياثه عليه."[3]

والواقع أن الوزن في الشعر لا يمس الناحية الشكلية منه فقط "فهو ليس مجرد ملبس يغلف، دون ضرورة"[4] على حد تعبير جون كوين لكنه يمس أيضا

---

* كما تناول هذا الموضوع وبشيء من التفصيل أحد نقادنا المتأخرين وهو حازم القرطاجني الذي بين أن أغراض الشعر تتباين حسب مقاصدها، فمنها ما يقصد الجد والرزانة ومنها ما يقصد الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به التعظيم والتفخيم... ولأجل ذلك توجب على الشاعر أن يختار لكل غرض ما يناسبه من الأوزان الدالة على ذلك. انظر حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 168-260

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 45.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص157.

[3] الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، تح إبراهيم الدسوقي البساطي ضمن الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969م، ص 249.

[4] جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر ، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق.أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 73.

جوهره ولبه ويرتبط بمضمونه*، كما يرتبط بشكله وإلى هذا يذهب جون كوين أيضا عندما يقول: "إن الوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين المعنى والصوت. فهو إذن بناء صوتي معنوي."[1]

وبناء على ما تقدم من نصوص، نلاحظ كيف حرص الخطاب النقدي لهذا القرن على توفير موسيقى الوزن في النصوص الشعرية وذلك بتخير لذيذ الوزن الذي لا يتأتى إلا بركوب أسهل الأعاريض وألطفها وأكثرها اعتدالا تحقيقا للتناسب الذي يمنح الوزن حلاوة الإيقاع، فلذيذ الوزن يكون له تأثير طيب تطرب له الأذن وترتاح له النفس بعكس الأوزان التي لا تتمتع بهذه الخصائص الصوتية، فالسمع يمجها والنفس تنفر منها.

- **القافية:**

وكانت القافية الركن الثاني الأصيل من أركان بناء موسيقى الشعر العربي التي وقف عندها الخطاب النقدي لهذا القرن، إيمانا منهم بأنها الحد الفاصل بين الكلام الموزون الذي لا قوافي فيه، وبين الكلام الموزون المقفى على حد تعبير قدامة بن جعفر وقولنا: "مقفى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع"[2].

فهي إذن تشترك مع الوزن في اختصاصها بالشعر، وبدونها يفقد الشعر أهم عناصره الجوهرية ومكوناته الأساسية.

ولا نبالغ إذا قلنا إن القافية قد عدت في نظر الكثير من النقاد القدماء *منهم والمحدثين من اختصاص الشعر العربي، وهذا ما أكده قديما حازم القرطاجني عندما أشار إلى تميز الشعر العربي عن غيره من أشعار الأمم الأخرى بالقافية فيعرف الشعر قائلا: "أنه كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية"[3] إلى هذا يذهب الدكتور محمد غنيمي هلال فيقول: "والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى. إذ أن بعض اللغات تخلو من القافية، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية بيت آخر،

---

* وقد يكون من المناسب أن تشير الدراسة إلى شيوع هذه الفكرة في النقد اليوناني القديم خاصة عند أرسطو إذ يربط كل فن شعري من تراجيديا أو كوميديا أو ديثرامب أو أيامبي أو ملاحم أو غيرها بوزن شعري خاص انظر أرسطو فن الشعر،ص313.

[1] جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص 74.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص17.

* يقول ابن الرشيق القيرواني: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية."، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 151.

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

فلكل بيت قافية مستقلة، كما في اليونانية، في هوميروس مثلا. وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية الذي بعده، وهي القافية المتعانقة rime embrassée ومع التالي الذي بعده، وهي القافية المتقاطعة rime croisée على حين أن القافية في الشعر العربي تسير على نمط واحد."[1]وهذا ما أكده أيضا كوترل "ويبدو أن القافية طريق طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم فهي كثيرة غالية في الشعر العربي."[2]

ولما كانت القافية بهذه المنزلة، لما لها من دور جمالي كبير في الشعر كدور السجع في النثر "وإن كانت القافية غير مستغنى عنها، والسجع مستغنى عنه"[3] فقد لقيت من اهتمام النقاد والشعراء اهتماما متزايدا، سواء على مستوى علاقاتها بالسياق الدلالي للبيت، أو على المستوى الصوتي الموسيقي، إيمانا منهم بأن توفرها قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد من وحدة النغم، ولا عجب في ذلك فهي كما يرى جابر العصفور: "مركز ثقل مهم في البيت إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[4].

فأما على مستوى علاقاتها بالسياق الدلالي للبيت، فكانت آية جمالها أن تحتل مكانها اللائق بها فلا تفرض على البيت الشعري ولا تكون نابية عنه أو قلقة في مكانها فتكره على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها وهذا ما أكده ابن طباطبا في قوله: "وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون -أي القوافي- قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها. ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها."[5] ويعمق أبو هلال العسكري هذه الفكرة مؤكدا أن أحسن القوافي وأجودها ما كانت "مستقرة في قرارها، ومتمكنة في موضعها....حتى لا يسد مسدها غيرها"[6] ومن هذه القوافي التي استجادها الخطاب النقدي لتمكنها في موضعها قول أبي عيينة:

دنيا دعوتك مسمعا فأجيبي وبما اصطفيتك للهوى فأثيبي
دومي أدم لك بالوفاء على الصفا إني بعهدك واثقا فثقي بي

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 468.
[2] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص 176.
[3] ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص165. انظر عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص98-104. ودراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 1998م، ص138. وأحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، 1983م، ص7.
[4] جابر عصفور، دراسة في التراث النقدي، مفهوم الشعر، ص262.
[5] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص42.
[6] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص508. وانظر ص512. وابن طباطبا، عيار الشعر، ص 141-148.

وقال آخر:

أتتني تؤنبني في البكاء فأهلا بها وبتأنيبها
تقول وفي قولها حشمة تراني بعين وتبكي بها
فقلت إذا استحسنت غيركم أمرت الدموع بتأديبها[1]

ويبدو أن استجادة النقاد لهذه القوافي، إدراكا منم لأهميتها، لكونها عنصرا عضويا في نسيج النص، يسهم –في تكريره المنظم- مع بقية العناصر الإيقاعية، في تحقيق لذة للسامع، كما يسهم دلاليا أيضا في عملية التبليغ، لأن المعنى الذي يصاحب القافية ليس عنصرا ثانويا بالنسبة إلى البنية الدلالية للبيت، وهذا ما يؤكده أبو هلال العسكري معلقا على قول أبي نواس:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عن العدو في ثياب صديق[2]

"الصديق –هنا جيد الموقع....لأن معنى البيت يقتضيه وهو محتاج إليه."[3]

فالملاحظ أن كلمة القافية –صديق- قد استجابت استجابة منطقية لمعنى البيت، ثم طابقت كلمة –عدو- مطابقة عفوية أضافت إلى هذا التلاحم قيمة فنية ضاعفت من جودة البيت، ودلت على دقة نظمه التي تحتل فيه القافية مكانها اللائق.

وتأكيدا على هذه الغاية، أي حتى لا تكون هذه القوافي غريبة عن المعنى، أو مجرد حلية شكلية تزين البيت، فقد أكد الخطاب النقدي لهذا القرن على ارتباطها ارتباطا عضويا في نسيج النص فاستجادوا حينئذ الإيغال والتوشيح. أما التوشيح فيقول فيه قدامة بن جعفر: "وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته، ومعناها متعلقا به. حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها، إذا سمع أول البيت عرف آخره بانت له قافيته، مثال ذلك قول الراعي:

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضريبتهم رزينا*

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت، وقد تقدمت عنده قافية القصيدة، استخرج لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله: "وزن الحصى" سيأتي بعده: "رزين" لعلتين: إحداهما أن قافية القصيدة توجبه، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه، لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين."[4]

أما الإيغال: "وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص508.
[2] أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992م، ص621.
[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص509.
* الحصى: جمع حصاة: العقل والرأي. الضريبة: الطبيعة والسجية. الرزين: أصيل الرأي.
[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص168. انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص424-428.

يكون للقافية فيها ذكره، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، في أن يكون شعرا، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت، كما قال امرؤ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائها وأرجلنا الجزع الذي لم يثقب *

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملا قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده، وهو قوله: الذي لم يثقب، فإن عيون الوحش غير مثقبة، وهي بالجزع الذي لم يثقب أجل في التشبيه"[1]

كما استقبحوا واستنكروا هذه القوافي إذ استدعيت لمحض ملء الفراغ والمشاركة مع أخواتها في إحداث الأثر الصوتي فقط، دون أن تشارك في إنجاز معنى البيت، فيقول قدامة بن جعفر في عيوب ائتلاف المعنى والقافية: "ومن عيوب هذا الجنس أن يؤتى بالقافية لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدة في معنى البيت."[2] كقول أبي تمام:

كالظبية الأدماء صافت فارتعت زهر العرار الغض والجثجاثا[3]

"فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعى الجثجاث كبير فائدة."[4] ومن هذا الجنس قول أبي عدى القرشي:

ووقيت الحتوف من وارث وا ل وأبقاك صالحا رب هود

"فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود بأجود من نسبته إلى أنه رب نوح، ولكن القافية كانت دالية، فأتى بذلك للسجع لا لإفادة معنى بما أتى به منه."[5]

وكذلك مأخذ أبي هلال العسكري على قول ابن الرومي:

وقبلت أفواها عذابا كأنها ينابيع خمر حصبت لؤلؤ البحر[6]

يقول: "فقوله لؤلؤ البحر أفسد البيت، وأطفأ نور المعنى، لأن اللؤلؤ لا يكون في غير البحر، فنسبته إلى البحر لا فائدة فيه إلا إقامة الروي."[7]

---

* الجزع: هو خرز فيه سواد وبياض واحدته: جزعة.

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص169.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص223. وعن عيوب القافية انظر محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص67-79 وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص95-97، وأبو هلال العسكري، الصناعتين، ص509.

[3] أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، تحقيق راجي الأسمر، ج1، ص312.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص223.

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص225.

[6] ابن الرومي، ديوانه، تح حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1994م، ج3، ص912.

[7] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص511.

والسبب في استنكار النقاد لهذه القوافي أنها جاءت حشوا لا معنى فيها فهي على حد تعبير صابر عبد الدايم: "جسم زائد غريب لا يجمل كيان البيت، ولا يحكم بنيانه، وإنما يكون الشاعر أسير لفظ القافية فيضطر إلى إقحام كلمة زائدة.....وهذا من عيوب الشاعرية الضعيفة....وليس للتمسك بالقافية الغنية المتمكنة صلة بذلك. فالعيب في الشاعر الذي يسلك هذا المسلك."[1]

وأما على المستوى الصوتي فقد أدرك الخطاب النقدي أن توفرها قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد من وحدة النغم.

ولما كانت كذلك فقد أخذت من اهتمام الشاعر العربي واختياره الواعي شأن ما يأخذه الوزن منه، فهي ليست عشوائية لا غاية من ورائها سوى ملء فراغ البيت، بل هي جزء لا يتجزأ من البناء العام للنص سواء في إيقاعاته أوفي دلالاته، لذلك حرص الشاعر على استيفاء شروطها حتى تحقق قيمتها الجمالية وهذا ما يؤكده الدكتور إبراهيم أنيس حيث يقول: "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بفضل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن."[2]

ويبدو أن الخطاب النقدي لهذا القرن قد كان مدركا الوظيفة الجمالية التي تحققها القافية من توليد الإيقاع وضبطه واتزانه، كما أنها تساعد الوزن في إحداث الانسجام الصوتي والتناسب النغمي الذي تطرب الأذن لسماعه وتهتز له النفس لذلك اشترطوا "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج."[3] كما تتبعوا عيوبها التي تخل بهذا الانسجام الإيقاعي والتماثل الصوتي فاستقبحوا وعابوا "الإقواء" في الشعر وهو اختلاف الحروف في الروي عند بعض العلماء على حد قول قدامة بن جعفر: "وهو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة مثلا، وأخرى مخفوضة أو منصوبة، وهذا في شعر الأعراب كثير جدا، ومن دون الفحول من الشعراء أكثر، ولا يجوز لمولد، لأنهم قد عرفوا عيبه، والبدوي لا يأبه له فهو أعذر."[4]

كما استقبحوا "السناد" وهو عند قدامة بن جعفر: "أن يختلف تصريف القافية."[5] لأن اختلاف ما قبل حرف الروي أو بعده بحركة كان أو بحرف

---

[1] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، ص195.
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعرالعربي، ص246.
[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص51.
[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص185.
[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص187.

يحدث تغييرا في الإيقاع. وذلك لما يترتب عنه من خلل إيقاعي تنفر منه الأذن وهذا ما حدا فيما بعد بحازم القرطاجني التأكيد على الوظيفة الجمالية للقافية وحرصه الشديد على توخي وقعها المنتظم لما له من تأثير عجيب على النفس فيقول: "لو أجروا أواخر الكلم كيف اتفق لم يكن ذلك ملذوذا، لأن ذلك لا يرجع إلى نظام، ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس....ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب"[1]

كما نبه الخطاب النقدي أنه مما يزيد في التماثل والتناسب وهو توافق آخر النصف الأول من البيت مع القافية في آخر النصف الثاني وسمى ذلك "تصريعا" وكأنه بذلك يهيء الأذن لسماع النغمة التي ستنتهي عندها في آخر البيت ويسأم الإخلال أو الإخلاف بذلك، ألم يعتبر قدامة بن جعفر "التصريع" في أوائل القصائد "صفة الفحول من الشعراء القدماء و المحدثين الذين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره."[2]

إن من يقرأ قصيدة امرىء القيس(المعلقة) يرى توخيه لبنية التصريع الذي يفصل بين محطة نفسية ليعلن عن تجاوزها إلى محطة أخرى تكمل تجربته، فصرع في المطلع ثم في انتقاله إلى الحديث عن حبيبته ثم في تشكيه من ثقل الليل المحمل بالهموم وذلك فعل فحول الشعراء.

يقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل[3]

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات، فيقول:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلـل إن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي[4]

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت، فقال:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلـي بصبح وما الإصباح منك بأمثـــل[5]

إن الخطاب النقدي كان يرى في التصريع قيمة جمالية كبيرة حيث اعتبر

---

1 حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص124.

2 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص51.

3 امرؤ القيس، ديوانه، ص15.

4 امرؤ القيس، ديوانه، ص23.

أزمعت: أجمعت وعزمت، الصرم: القطيعة، أجملي: أحسني ولا تفرطي.

5 امرؤ القيس، ديوانه، ص31.

الشاعر "إذا لم يصرع قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب."[1]

ومرجع المزية في استجادة الخطاب النقدي لهذا التصريع واعتباره دلائل القدرة الشعرية وجودتها فيما يرى حازم القرطاجني: "لأن له في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا يحصل له دون ذلك ... ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك فيخلف ظن النفس في القافية لذلك."[2]

وهكذا يتبدى لنا كيف يستنكر الخطاب النقدي الإخلاف، لأن الموسيقى العربية تبنى في الأصل على التكرار والتوقع وإلى هذا يذهب أحد رواد النقد الجمالي الغربي ريتشاردز عندما يرى: "أن الإيقاع في الشعر-الوزن الذي صورته الخاصة- يعتمد على التكرار والتوقع وأن آثار الإيقاع تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، و أن هذا التوقع عادة ما يكون لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية يهيء الذهن لتقبل تابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محددة من المنبهات الممكنة."[3]

وقد بلغ من إحساسهم بجمال القافية أن حاول أبو العلاء المعري في القرن الخامس الهجري أن يدخل عليها ضربا من الثراء والغناء وذلك من خلال ديوانه الضخم "اللزوميات" الذي اشترط فيه على نفسه لا أن يلتزم بالحرف الأخير فقط لأن ذلك أمر ميسور يستطيعه كل الشعراء، وإنما يلتزم حرفا آخر أو حرفين قبل حرف الروي، غير أن الشعراء أحسوا بثقل ذلك وقيده، إذ يضطر الشاعر إلى استخدام ألفاظ نابية غريبة من شأنها أن توقف التدفق الموسيقي أو تعطله تعطيلا، لذلك نفروا منه نفورا شديدا وظلوا عند صورة القصيدة القديمة فهي الصورة المثلى التي تبقي للشاعر حريته إزاء النغم والإيقاع المرسوم.

وهكذا ومن خلال ما تقدم من نصوص تبين لنا كيف كان للوزن والقافية سلطانهما الأكبر في خطاب القرن الرابع الهجري، وكيف كانت الأذواق العربية تستسيغ هذا النغم المتوازي في نظام القصيدة وتلذه وتطرب له. "فكأنما تقيسه

---

[1] ابن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص177.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص283.

[3] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، القاهرة، ط1، 1983م، ص161.

آلة من آلات الزمن الدقيقة، فكل بيت لحظة في الزمن لا تقل ولا تكثر عن لحظة البيت الذي سبقه أو يتلوه، حتى لا يحدث اختلال في انفعالات السامع، فليس هناك أي اهتزاز غريب عن النغم، و ليس هناك أي نشاز أو تشوش .... فكل إيقاع ينتظر الإيقاع الذي يليه ولا مفاجأة، إذ تتوالى الاهتزازات والانسجامات الصوتية اللاحقة كأختها السابقة، ولا يوجد بين ألفاظ وأخرى أدنى احتكاك أو أدنى اصطدام، بل تتسق وتلتئم محتفظة بنفس الرنين ..... فقد بلغت من كمال الألحان مبلغا عظيما ... ففيه تكمن القوى الخفية للشعر العربي."[1]

وإذا كنا قد عرفنا من قبل "أن النقد الجمالي يعنى بشكل العمل الأدبي بوصفه نمطا من حالات الاستقرار التوافقي والانسجام والتوازن"[2] وهذا يعني أن الخطاب النقدي لهذا القرن قد تمثل الكثير من أسس النقد الجمالي من توازن وتناغم وانسجام وذلك من خلال حرصه على توفير السطح الجمالي وتألقه بموسيقاه وإيقاعه.

وهذا ما يؤكده الدكتور عز الدين إسماعيل حيث يقول: "إن النقد العربي القديم قد كثر فيه النقد القائم على الأساس الجمالي الصرف، والأساس الذي يهتم بجمال الصورة الأولى(الشكل) والنقاد في بحثهم عن الجمال الموضوعي قد كشفوا عن الأساسين المشتركين في كل الفنون الإيقاع والعلاقات، وحاولوا تصوير قوانينهما بصورة ملموسة، ثم اتخذوا منها أساسا للنقد، للحكم بالجمال أو القبح، وهم في ذلك كانوا نقادا جماليين بالمعنى الصحيح."[3] وهكذا تجلت لنا نظرة هذا الخطاب الجمالية وحفاوته الشديدة بالشكل والصورة.

---

[1] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط6، ص101.
[2] جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ص731.
[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص248.

خاتمة

ـخاتمة:

تناولت هذه الدراسة فترة زمنية من تاريخ النقد العربي القديم، والتي عدت في نظر الكثير من النقاد من أخصب الفترات وأرقاها على امتداد هذا التاريخ. إنه القرن الرابع الهجري وما شهده من تطورات ثقافية وفكرية واجتماعية ودينية، تولدت في أحضانها مفاهيم جمالية جديدة، فكان النقد ثمرة يانعة من ثمار هذا التطور، إذ غدا واضح المعالم، متعدد الاتجاهات بعد أن تخلص من الأحكام الجزافية العامة، ومال في معظمه إلى التحليل الفني المرتكز على الذوق الأدبي السليم.

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية التي قامت بها هذه الدراسة استطاعت بعد هذا البحث الدؤوب، أن تصل إلى عدة نتائج هامة، ولكنها ليست نهائية لأنها لا تجزم الكفاية والشمولية بل تفتح الباب مشرعة البحث في هذه الفترة الخصبة والثرية من تراثنا النقدي القديم، الذي تجلت فيه:

الاحتفاء الشديد بالنزعة الجمالية، وظهور معالم كثيرة للنقد الجمالي مع مراعاة المسافة الزمانية وملاحظة التراكم الحضاري عبر التاريخ، وقد تجلت هذه النزعة الجمالية سواء على مستوى الأسس الذاتية، أو الأسس الموضوعية باعتبار أن أهم مسألة أثيرت في النقد الجمالي هي أن الحكم الجمالي يتطلب تدخلا من الذات بمشاعرها وعواطفها في عملية تامة وكاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الأثر الجميل، فتتفاعل معه وتتأثر به، كما قد ينصب هذا الحكم على الموضوع الجمالي للوقوف على خصائصه واستكناه قيمه الجمالية التي تدخل في صميم بنائه الاستطيقي. وبين تعانق الذاتية والموضوعية ينشأ الحكم الجمالي السليم. وقد تمثلت هذه النتائج المتوزعة عبر الفصول:

أـ على مستوى الأسس الذاتية فكانت أهم المسائل التي استوقفت هذا الخطاب:

- إعفاء الأدب من الالتزامات الأخلاقية، وإعلان القطيعة بين التقويم الجمالي والتقويم الأخلاقي، لأن المعول عليه في رأيهم هو ما في الأدب من فن وجمال ليس غير، فالمبدع إذا استطاع أن يمتع المتلقي، فإنه غير مسؤول بعد

ذلك عن مدى موافقة هذا العمل للأخلاق أو القيم، ومن هنا يكون الشاعر حرا في اختياره لمختلف المواضيع سواء أكانت حميدة أو ذميمة، رفيعة أو رديئة، وفي ظل هذه الحرية راجت الكثير من المواضيع المستهترة بالقيم الأخلاقية كالهجاء الفاحش أو الغزل الإباحي المكشوف، ولم يجد النقاد حرجا في استجادة ما يقوله هؤلاء الشعراء، فكان فنا للفن لأن الحكم على المعاني الشعرية عندهم لا باعتبارها معان شعرية مميزة، بل من خلال صياغتها وتشكيلها، فكم من معان سامية لا قيمة لها إذا لم تعرض في شكل فني رائع.

- فصل الشعر عن الدين: فكما فصل هذا الخطاب بين الشعر والأخلاق أعلن أيضا القطيعة بين الشعر والدين، إذ لم يتخذ من الدين أساسا يرفع به شاعرا أو يخفض به آخر، فكان لا يعنيه من النص إلا ما يلذ ويطرب ويهز الوجدان، أما الوقوف عند معتقد الشاعر أو دينه فهذا ما لم يشغلهم كثيرا، لأن التقويم منصب على العناصر الجمالية وما يتحقق فيها من شاعرية وإبداع. "فالدين إذا بمعزل عن الشعر" أساس رفعه الخطاب النقدي منذ زمن بعيد في تقويم العملية الشعرية، ولو لم يكن الأمر كذلك لسقط معظم الشعر العربي وانمحت أسماء كثيرة لمعت وعدت من الفحول كأبي نواس والمتنبي، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية الجهلاء الذين تشهد لهم الأمة بالكفر. شبيه بهذا ما نادى به رواد النقد الجمالي الذين رفضوا هيمنة العقيدة الدينية على الفن، لأن المعيار النقدي في هذه الحالة تنتفي عليه صفة الجمالية، مما يؤدي إلى خنق الأثر الفني في مهده والحكم عليه بالموت. وبذلك تؤكد الجمالية الغربية رفضها لتحديد غايات الفن لأن في ذلك تحديدا لاختيارات المبدعين وإلزامهم بمواضيع محددة مما يقيد حريتهم ويكبح عبقريتهم.
- كان الذوق الفني من أهم المحطات التي استقطبت انتباه كثير من نقده هذا القرن، بعد أن أدركوا أن الوقوف على جماليات النص وقيمه الفنية لا يكون فقط بالتحليل الموضوعي أو التطبيق الآلي لبعض الأصول والقواعد، وإنما يأتي عن طريق التذوق المباشر للنصوص، فالذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه، على أن يكون ذلك الذوق الذي تربى وقويت أسانيده بمصاحبة ومعاشرة الجيد من الآثار الفنية وأنضجته تيارات الثقافات المعاصرة. وهكذا سعى هذا الخطاب إلى ترسيخ مبدأ خفاء العلة في الوقوف على جماليات النص الأدبي، لأنها مزايا خفية يضيق فيها مجال الحجة والبرهان، فكان من الجمال الخفي ما لا تصل إليه العلل ولا يأتي عليه بيان، وأن الناقد قد يعجب ببيت أو ببيتين من الشعر دون أن يعرف لهذا الإعجاب سببا

سوى أن موقعه في القلب كان ألطف وبالنفس كان أعلق. هذه الجاذبية التي تكمن في الشعر ولا يعبر عنها، هي الوسيلة للإحسان بالجمال. وقد لا نجافي الصواب إذا قلنا إن هذه المسألة قد حظيت باهتمام كبير من رواد الجمالية الغربية التي آمنت بدورها أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره، لأن الجمال عندهم إحساس بالرضا منبعه الذات، وأن هذا الإحساس بالمتعة والرضا لا يحتاج إلى أفكار أو أقيسة نعلل بها هذا الشعور وهذا ما أكده كانط عندما حلل طبيعة الحكم الجمالي الذي يرتكز عنده على الذوق.

- أما المسألة الأخرى التي استوقفت هذا الخطاب هو نفيه وبصفة قطعية النفعية عن الشعر، باعتباره حقيقة روحية وجدانية تنأى عن تحقيق الأغراض النفعية التي تدخل في نطاق الحياة العملية كإقحام الشعر بمسائل علمية أو فلسفية أو رواية الأخبار.

فكل ذلك ليس من جوهره، ولا من مادته، ليس لشاعر كأبي تمام أو المتنبي أن يباهي بها ويعدها من حسناته، فانتفت صفة الشاعرية لمن يعتمد دقيق المعاني من فلسفة اليونان أو حكمة الهند، فالأولى له أن يسمى حكيما أو فيلسوفا لا شاعرا. ومن أفق هذا الوعي الجمالي الذي تؤكده النظرة الجمالية الحديثة تستبعد بدورها فكرة النفعية عن الأعمال الفنية، فالجمال عندهم إذا ارتبط بما هو نافع انتفت عنه صفة الجمال، فكم من أشياء كثيرة هي غاية في الجمال ومع ذلك من الصعب أن تتبين فكرة النفعية، فالجمال عندهم نعشقه ونستمتع به ولا ننتفع به في حياتنا اليومية.

ب-أما على مستوى الأساس الموضوعي حيث يتجه الخطاب النقدي في هذه الحالة إلى الموضوع وما يشتمل عليه من خصائص فنية تخلق تميزه وتفرده، فكان في مجمله خطابا جماليا خالصا، يرد فيه علة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه من صيغ فنية يكشف عنها تميز البناء الفني وتفرد الشكل اللغوي الذي يبدعه الشاعر، لا في الفكرة المجردة الماثلة، وهذه المتعة التي يستشعرها القارئ في حلاوة اللفظ وتمام البيان واعتدال الوزن هي التي تحقق لطف المدخل إلى النفس وحسن الوقع في القلب، وكل ذلك جعلهم أقرب إلى مذهب الفن للفن من سائر المذاهب الأخرى، وبناء عليه كثرت في هذا الخطاب

العبارات المحملة باليقين الجمالي وهي التي طرحت المعاني في الطريق ونفضت عنها أدنى قيمة لأنها معروفة عند العربي والعجمي، والبدوي والحضري، وإنما الشأن والمزية في الإجادة الفنية التي هي الغاية القصوى التي يتوقف عليها بناء الشعر، وهذا ما يراه الجماليون المعاصرون من أن المادة تكون في حالتها الغفل مشوهة فيأتي الفنان ليبدع تناسقا وتناسبا ويعيد الانسجام إلى تلك المادة المضطربة.

هذه الآراء كلها التي تقدم الجمال الشكلي عن المضمون، وترى أن قيمة العمل الفني ومرجع المزية فيه يرجع إليه. ولأجل ذلك كان الولع شديدا بالخصائص الذاتية للكلمة المفردة لأنها البنية الأساسية في بناء النص الأدبي، فوجب أن تجمع بين العذوبة والسهولة والبعد عن الابتذال والإغراب، مادام الكل مطويا في أجزائه لذلك كانت العناية بالأجزاء نشدانا للكمال، وهذا أمر يعرفه أرباب الصناعات الجمالية فهم يهتمون بالوحدات الصغرى في صناعتهم، حتى إذا ما سلمت لهم في الجودة والإتقان، كانت عملية التركيب والمواءمة بين تلك الوحدات أمرا سهلا لا مشقة فيه. فإن جمال الصورة العامة يقوم على جمال تلك الوحدات.

وبنفس الولع والاهتمام بالسطح الجمالي الذي لا يتم إلا بتجويد العبارة وتحسينها حتى تكتسب طابعها المتفرد، كان الإلحاح أيضا قائما على تلاحم الأجزاء وتماسك العناصر في الشعر، لأنه بفقدان هذا التلاؤم والتماسك يفقد الكلام الكثير من قيمه الجمالية وهذا لا يتأتى إلا بحسن الرصف وجودة التأليف واعتبارها محك الشاعرية ومنبع القيمة والتميز، فأكدوا على وضع الكلمة موضعها الأخص بها ليكتسب النظم بذلك قيمة، واستنكروا وعابوا سوء التأليف لما له من انعكاسات سلبية في عملية التلقي كالمعاظلة وما ينتج عنها من تداخل يركب فيه الكلام بعضه بعضا فيصل الارتباط والتعلق بين المفردات إلى درجة التصادم المعنوي الذي يجهد الفكر حيث تقصر اللغة الشعرية في هذه الحالة على تأدية معناها بفقدها الكثير من خصائصها الجمالية فتسد حينئذ الطريق أمام التذوق والإمتاع.

كما كان هذا الخطاب واعيا وعيا عميقا بإخراج هذا البناء الشعري وهو مكسو بكثير من أسرار الجمال التي تشيع في النص قدرا كبيرا من الأنس والإطراب، فرأى بضرورة اتصال أجزاء القصيدة وتجاور مواضعها في جو من التآلف النفسي حتى تخرج وقد أحكم نسجها وتلاحمت أجزاؤها، وهذا عموما لا يبتعد كثيرا عما دعا إليه النقد الجمالي حيث كان لا يقيم وزنا لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية، إذ لا قبح إلا لنقص وحدته وانفصال أجزائه بعضها عن بعض.

أما آخر محطة استوقفت هذا الخطاب فقد تمثلت في الموسيقى باعتبارها إحدى المكونات الأساسية للعمل الأدبي، وخاصية من خصائصه الكبرى التي تخلق أدبيته، فكانت أولى اهتماماته الوقوف على جماليات الموسيقى الداخلية الممتدة عبر نسيج النص، فأكد على ضرورة اختيار الألفاظ السهلة العذبة والملاءمة بينهما في النص، على نحو يضفي عليها رونقا وسلاسة وطلاوة، كما توقف هذا الخطاب أمام بعض البنى الموسيقية المتصلة بالإيقاع اللفظي: كالتصريع، والترصيع والجناس والسجع..... أو المتصلة بما يمكن تسميته بإيقاع المعاني: كالتقسيم والطباق والمقابلة، وغيرها من المحسنات اللفظية والمعنوية التي تشع في النص قدرا كبيرا من الإيقاع الموسيقي اتخذها النقاد أساسا للحكم الجمالي، إيمانا منهم بأن الجمال في العمل الأدبي عناصر محققة يمكن الوقوف عليها، لذلك حرص على لفت انتباه الشاعر والناثر إلى الصورة الجمالية التي تلذ وتطرب. كما ألح أيضا على موسيقى الوزن في النصوص الشعرية مؤكدا على انتظام العناصر اللغوية في الشعر انتظاما إيقاعيا يفرقه عن النثر، وذلك لأن الشعر أكثر اشتمالا للنغمة الموسيقية لتفرده بالوزن والقافية اللذين يجلبان إليه إيقاعا مكثفا على الإيقاع الناجم عن أساليب انتظام الألفاظ في العبارة النثرية، الأمر الذي يجعله أكثر إطرابا ولذة لدى المتلقي، وهذا لا يأتي في نظر هؤلاء النقاد إلا بتخير لذيذ الوزن وركوب أسهل الأعاريض وألطفها، منوها بالعلاقة الوطيدة بين الإيقاع والموضوع إدراكا منهم أن من الأوزان ما يكون أنسبا لبعض الموضوعات من بعضها الآخر. وبالولع نفسه كان الاهتمام بالقافية التي عدت في نظر الكثير من النقاد ذات سلطان كبير في الشعر العربي

يفوق ما لنظرائها في اللغات الأخرى، لأن توفرها قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد من وحدة النغم، وذلك سواء على مستوى علاقاتها بالسياق الدلالي، أو على المستوى الصوتي لها. أما على مستوى علاقاتها بالسياق الدلالي فكانت آية جمالها أن تحتل مكانها اللائق بها وأن تكون مرتبطة ارتباطا عضويا بنسيج النص فاستجيد لذلك الإيغال والتوشيح كما استقبحت تلك القوافي التي يؤتى بها فقط لملء الفراغ والمشاركة مع أخواتها في السجع دون أن تشارك في إنجاز المعنى. أما على المستوى الصوتي فقد أدرك هذا الخطاب الوظيفة الجمالية التي تحققها القافية من توليد الإيقاع وضبطه وتحقيق التناسب النغمي الذي تطرب له الأذن وتهتز له النفس، لذلك عيب الإقواء والإكفاء والسناد وما يصحب ذلك من إخلال بتناسب القصيدة، كما استجيد التصريع واعتبر دلائل القدرة الشعرية لما له من طلاوة وموقع من النفس لاستدلالها به على القافية.

نستطيع أن نؤكد في النهاية –بناء على ما تقدم من نصوص- بأن الخطاب النقدي للقرن الرابع الهجري قد انبنى في جملته على الأساس الجمالي الصرف، وهو الأساس الذي يهتم بالصورة والشكل، ويحاول الوقوف على المقومات الفنية التي تخلق أدبية النص. كما آمن بأن الشعر صناعة فنية تتمثل قيمتها في البناء الفني أو الشكل اللغوي الذي يبدعه الشاعر، لا في الفكرة المجردة الماثلة، فكم من أفكار سامية لا قيمة لها ما لم تعرض في شكل فني جميل، لذلك اعتنى بتجويد الحلية والاحتفاء بالشكل وتنميق الصورة والاعتناء عموما بالمظهر الجمالي. فكان نقدا جماليا تمثل الكثير من أسس النقد الجمالي، كما كان نقاده نقادا جماليين بالمعنى الصحيح.

قائمة المصادر والمراجع

المصـادر و المراجـع

المصحف الشريف برواية ورش عن نافع

أولاً: المصادر

أ- مصادر المادة النقدية:

1- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر(ت.371هـ)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف.، القاهرة، ط5، 2006م.

2- ابن طباطبا، محمد بن أحمد (ت.322هـ)، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، جلال حزى وشركاه، ط3، د.ت.

3- القاضي الجرجاني،علي بن عبد العزيز(ت.366هـ) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس،1992م.

4- قدامة بن جعفر(ت.337هـ) ، نقد الشعر، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطبع و النشر و التوزيع ، القاهرة، 1978م .

5- أبو هلال العسكري(ت395 هـ) ، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1409هـ- 1989م.

ب – **مصادر عامة:**

1- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، 1959م.

2- أرسطو Aristotle ، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، نهضة مصر بالفجالة، 1953م.

3- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح. عبد السلام هارون ، طبعة الحلبي، القاهرة، 1984م.

4- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1949م.

5- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح.محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، 1966م.

6- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة – بيروت 1407 هـ -1981م.

7- ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ط المعارف، 1952م.
8- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، طبعة الخانجي، 1350هـ -1932م.
9- الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، تح. إبراهيم الدسوقي البساطي ضمن الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969م.
10- الصولي، أبوبكر بن يحيى، أخبار أبي تمام، تح. خليل عساكر ومحمد عبده عزام نظير الإسلام الهندي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937م.
11- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1959م.
12- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م.
13- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد عبادي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1357هـ-1938 م.
14- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، 1343 هـ.
15- ابن المعتز، عبد الله، البديع، نشر كراتشقوفسكي ، 1935م.
16- ابن وهب، إسحاق ، البرهان في وجوه البيان، تح. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب القاهرة، د.ت.

ثانيا: المراجع

أ- **المراجع العربية:**

1- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2004م.

2- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.
3- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، ط 6، 1966م.
4- **أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري،القاهرة، 1983م.**
5- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1997م.

6- أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب – بيروت، ط2، 1989م.
7- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مكتبة الأسرة، 2003م.
8- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، القاهرة، ط1، 1983م.
9- إ. أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة أحمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، 1963م .
10- إ. أ. رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005م.
11- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م.
12- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط2، 1993م.
13- إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم، دار الأندلس. بيروت- نيويورك 1961م.
14- الأعشى، ديوانه، د. تحقيق، طبعة أوروبا 1927م.
15- امرؤ القيس، ديوانه، شرح محمد الإسكندراني ونهاد رزوق ، دار الكتاب العربي، **ط1**، 2002م .
16- البحتري، ديوانه، شرحه وعلق عليه د. محمد التونجي ، دار الكتاب العربي، 1963م.
17- بشار بن برد، ديوانه، نشره محمد الطاهر بن عاشور، تعليق محمد رفعت فتح الله ومحمد شوقي أمين، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ج1، 1955م.
18- بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق القيرواني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

19- بندته كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، 1947م.
20- أبو تمام، ديوانه، مراجعة محمد عزت نصر الله، دار الفكر للجميع، بيروت، د.ت.
21- أبو تمام ،ديوانه ،شرح التبريزي ،تح. محمد عبده عزام ،دار المعارف، القاهرة، ط5،،ج3 1987م.
22- أبو تمام، ديوانه، شرح التبريزي، قدم له و وضع فهارسه راجي الأسمر، ط2، 1994 م.
23- تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، دار البيضاء، ط1، 1987م.
24- جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية قي التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني ط 1، 1424 هـ - 2003م.
25- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط 3،بيروت-لبنان، 1983م.
26- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973م.
27- جون كوين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.
28- جون كوين، بناء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش، دار الزهراء، القاهرة 1985 م.
29- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981م.
30- حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي ط2، 1418هـ - 1998م.
31- حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار الرفاعي، دار القلم العربي، سوريا، حلب، ط 1، 2002م.
32- حفني شرف، الصور البديعية، مكتبة الشباب، 1966م.
33- حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت، 1983م.

34- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987م
35- رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة ط1، 1960م.
36- ذو الرمة، ديوانه، طبعة بيروت، سنة 1353هـ
37- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، دار البيضاء، 1988م.
38- ابن الرومي، ديوانه، تح. حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1994م.
39- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي ، بيروت، 1993م
40- زكريا إبراهيم ، كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت
41- زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
42- زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن، مكتبة مصر، 1959م.
43- زكريا فؤاد، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.
44- زكي نجيب محفوظ، مع الشعراء، دار الشروق، ط4، القاهرة، 1988م.
45- زهير بن أبي سلمى، ديوانه، دون تحقيق، طبع بيروت، 1968م.
46- سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة النقد الأدبي(الأنجلو مصرية)، القاهرة، د. ت.
47- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 1421هـ- 2001م.
48- شكري المبخوث، جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، قرطاج، 1993م.
49- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف، 2004 م.

50- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي القاهرة، 3ط، 1413هـ-1993م.

51- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992م.

52- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة بيروت، لبنان، د.ت.

53- طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996م.

54- عباس محمود العقاد، مراجعات في الفنون و الآداب، المطبعة العصرية، مصر، د.ت.

55- عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في النقد والأدب، دار الشعب، القاهرة، ط3، **د.ت.**

56- عبد الرحمن بدوي، إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1979م.

57- عبد الرحمان عثمان، مذاهب النقد وقضاياه، مطابع الإعلانات الشرقية، ط1، 1975م.

58- عبد الرؤوس برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1981م.

59- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982م.

60- عبد العزيز عتيق، علم المعاني-البيان-البديع، دار النهضة العربية، بيروت **د.ت.**

61- عبد العاطي غريب علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني و ابن سنان الخفاجي، دار الجيل،بيروت، ط1، 1993م.

62- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972م.

63- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.

64- عثمان موافي، الخصومة بين القد،ماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ط3، 1998م.
65- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م.
66- عثمان موافي، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999م.
67- غوستاف فون غرانباون، دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال اليازجي، منشورات مكتبة الحياة بيروت 1959م.
68- الفرزدق، ديوانه، قدم له و شرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.
69- قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر-القاهرة 1982م.
70- المتنبي، ديوانه، دون تحقيق، الزهراء للإعلام العربي، د.ت.
71- محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية، في دراسة الأدب ونقده، لجنة التأليف والترجمة والنشر،ط2، 1970م.
72- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، 1979م.
73- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1404 هـ - 1983م.
74- محمد طه عصر، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، نشر وتوزيع وطباعة عالم الكتب القاهرة، ط1 ،2000م.
75- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2004م.
76- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م.
77- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 5، د ت.
78- محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002م.

79- محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط 1، 1944م.
80- محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
81- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة،نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع،2004 م.
82- محمد مندور، النقد و النقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،د.ت.
83- محمد مندور، الأدب و فنونه، دار نهضة، مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
84-
85- محمد نايل، نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث، دار الطباعة، المحمدية، 1964م.
86- محمد بن وهيب، شعره، تحقيق يونس أحمد السامرائي، ضمن شعراء عباسيون، طبعة عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت 1986م.
87- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د.ت.
88- محمود الربيعي، نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
89- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، الفصل الثالث (العقل الإبداعي)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م.
90- مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس بيروت، ط3، 1983م.
91- النابغة الذبياني ديوانه ، طبعة بيروت، سنة 1347 هـ.
92- أبو نواس، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992م.
93- وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ت.

94- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م.
95- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2007م.

ب- المراجع الأجنبية:

1- E . Kant : critique du jugement. Trad.j. Gibelin. Paris. Vrin 1928 .p.21

جـ- الرسائل الجامعية:

1- أحمد رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، الجزائر ، 1987م.

فهرس

فهرس

-مقدمة ..... أ
-مدخل: الفلسفة الجمالية المثالية في العصر الحديث 01
-الفصل الأول: مفهوم النقد الجمالي ومبادئه
1-علامات الجمال 17
2-مقولات القيمة الجمالية 22
3-مفهوم النقد الجمالي 27
4-مبادئ النقد الجمالي 34
-الفصل الثاني: الأسس الجمالية الذاتية في نقد القرن الرابع الهجري
1-الأساس الأخلاقي والديني 43
2-الأساس الذوقي والحكم الجمالي 61
3-الأساس النفسي 70
4-الأساس الموروثي أو احتذاء التقاليد 85
-الفصل الثالث: الأسس الجمالية الموضوعية في نقد القرن الرابع الهجري
-الألفاظ 93
1-العلاقات والتراكيب 102
2-الموسيقى وعناصر الإيقاع 120
-أهمية الموسيقى في العمل الأدبي 120
-عناصر الإيقاع الداخلي 122
-عناصر الإيقاع الخارجي 137
-خاتمة 155
-قائمة المصادر والمراجع 162
-فهرس 173

تمت بحمد الله وعونه

الملخص- تحاول هذه المقاربة أن تناقش مختلف الأفكار والآراء التي طرحها الخطاب النقدي في القرن الرابع الهجري، مركزة على الأسس الجمالية باعتبارها أهم الركائز التي انبنى عليها هذا الخطاب. فقد كان خطابا جماليا صرفا، تجلت فيه معالم كثيرة للنقد الجمالي سواء على مستوى الأسس الجمالية الذاتية أو الأسس الجمالية الموضوعية، أما على المستوى الذاتي فكانت أهم المسائل التي استوقفت هذا الخطاب هي:

- إعفاء الأدب (أو الشعر) من الالتزامات الأخلاقية
- فصل الشعر عن الدين، و فصله عن صاحبه (أي الشاعر) و توجيه الجهد النقدي مباشرة إلى الشعر، لا إلى الشخص الذي أبدعه.
- إبراز أهمية الذوق الفني في مجال الحكم على الآثار الفنية
- نفيه و بصفة قطعية النفعية عن الشعر باعتباره حقيقة روحية و وجدانية.

و أما على المستوى الموضوعي، فقد كان هذا الخطاب النقدي، خطابا جماليا صرفا اهتم بالصورة و الشكل و آمن بأن الشعر صناعة فنية ، تتمثل قيمتها في البناء الفني و الشكل اللغوي الذي يبدعه الشاعر ، لا في الفكرة المجردة ، و هذا عموما لا يبتعد كثيرا عمّا دعا إليه رواد النقد الجمالي الغربي الذين لا يقيمون وزنا لغير القيم الجمالية .

Résumé- Cette approche tente d'examiner les différentes idées et avis exposées par le discours de la critique au cours du quatrième siècle de l'an hégirien, en axant la recherche sur les fondements esthétiques considérés comme assises importantes sur lesquelles a été établi ce discours. C'était un discours purement esthétique dont une multitude de principes de la critique esthétique s'est révélée soit sur le plan subjectif, soit sur le plan objectif (expressif) parmi les idées retenues sur le plan subjectif de ce discours:

- exonérer la littérature ou la poésie des observances morales
- séparer la poésie de la religion, dissocier le poète de son œuvre et déployer directement l'effort de toute critique autour de la poésie et non pas vers la personne qu'il l'a créé.
- La mise en exergue du gout esthétique, en termes d'appréciation des œuvres. Littéraires.
- le rejet catégorique de l'utilitarisme de la poésie, en ce sens qu'elle n'est que vérité spirituelle.

Par contre sur le plan objectif, on peut dire que ce discours critique a toujours été un pure discoure esthétique qui a pris en charge l'image et la forme, et qui a eu un intérêt constant pour la poésie en ce qu'elle est réalisation basée sue la structuration esthétique et sur la formulation linguistique propres au poète et non aux idées abstraites.

D'une manière général cela reflète les choix des tenants de la critique esthétique occidentaux qui, par ailleurs, ne croient qu'aux valeurs esthétiques.