

الخطاب النفسي
في النقد العربي القديم

عنوان الكتاب: الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم

المؤلف: د. حسنه البندارى

الطبعة الرابعة: ٢٠١٨

تصميم الغلاف: أحمد على بدوى

الناشر: مكتبة بورصة الكتب



مكتبة

بورصة الكتب للنشر والتوزيع

٢٥ شارع شريف - القاهرة

٠٢/٢٣٩٢٠٣٦٩ - ٠١٢٨٧٩٧٢٧٩٧ - ٠١٠٠١٨٨٩٣٦٣

رقم الإيداع:

الترقيم الدولي:

صدرت من هذا الكتاب ثلاث طبعات:

- الطبعة الأولى عن مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٣ م.
- الطبعة الثانية عن مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- الطبعة الثالثة عن مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٣ م.

الطبعة الرابعة: ٢٠١٨

حقوق الطبع محفوظة

د. حسنه البنداري

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
بكلية البنات - جامعة عين شمس

الخطاب النفسي في النقد العربي القديم

الطبعة الرابعة: ٢٠١٨

الناشر

بورصة الكتب



مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع

٢٥ شارع شريف - القاهرة

٠٢/٢٣٩٢٠٣٦٩ - ٠١٢٨٧٩٧٢٧٩٧ - ٠١٠٠١٨٨٩٣٦٣

إهداء

إلى الصديق الأستاذ الدكتور/ السعيد بدوي
تقديرًا لفكرك الحرّ السّمح المضيء، وقلبك الأمين الصادق
النبيل، ورؤاك الحكيمة الكاشفة المكثرثة.. فى زمن تهدّده
-يا سيدى- قوى التناقض والقسوة والظلام، ويوشك أن
يخلو منه النُّبل، ويغيب عنه الصدق، ويفارقه الاكتراث..

حسب البنداري

ἄλλο

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة:

يمكن لفاحص التراث النقدي العربي أن يلاحظ عدداً من الأفكار النقدية، التي أثمرتها جهودُ النقاد العرب القدامى، في مدى تسعة قرون على وجه التقريب، وذلك من خلال نصوصهم المبنوثة في المصادر الأدبية والبلاغية والنقدية، كما يمكنه أن يرى تلك الأفكار متميزة تمايزاً ظاهراً، جعل كل فكرة تتسم بصوت خاص، أو تبدو كخطاب منفرد، يوجهه ناقد أو عدد من النقاد إلى المتلقى قارئاً كان أو سامعاً، بغرض الكشف عن طبيعته وملامحه.

والواقع أن تاريخ "حركة النص النقدي العربي"، ابتداءً من عصر الازدهار الأدبي في القرون الهجرية (الثالث، والرابع، والخامس)، وحتى فترة التراجع عن ذلك الازدهار، التي بدأت من القرن التاسع الهجري واستمرت إلى مطلع القرن الرابع عشر، الذي وافق منتصف القرن التاسع عشر الميلادي - حيث جرت محاولات إحياء الأدب العربي - الواقع أن تاريخ هذه الحركة قد شهد في ذلك العصر بذور هذه الأفكار، واستتباتها، ونموها، وتكاملها، واستقرارها بنظرات الرواة واللغويين والبلاغيين والنقاد.

وقد حظيت كل فكرة منها بتلك النظرات التي نجدها في كتبهم ورسائلهم العديدة، وفي المؤلفات الموسوعية لغيرهم، التي

اتسمت بسمات الجمع والتصنيف - غالبا - والتحليل المحدود
لمسألة ما فى هذا الموضوع أو ذاك من تلك المؤلفات.

والمؤكد أن هذه الأفكار قد دعمت تاريخ النص النقدى بما
تشتمل عليه من أصوات جادة، تمثل "خطابات قصدية"، أراد لها
أصحابها النموّ والانتساع والاطراد؛ ثم الثبات فى أذهان الأجيال
الأدبية المتعاقبة، ومن ثمّ أمكن لنا أن نقف على اتجاهات ثلاثة
ارتكزت على هذه الأفكار فى رسم الحدود الفاصلة بينها. الأول:
نقدى لغوى يعرض للتعبير من ناحيتى صحة البناء النحوى،
وصحة الصيغ من حيث تقيدها بالوضع أو التقليد المتفق عليه، أفاد
فيه أصحابه من الدرس النحوى واللغوى، الذى نهض به علماء
النحو واللغة. والثانى: نقدى بيانى، عمد فيه أصحابه البلاغيون
والنقاد والمتأدبون - إلى دراسة النص الأدبى، على أساس من
العناصر الفنية، اللفظية والمعنوية. والثالث: نقدى متفلسف نحا فيه
نقاده المتفلسفون بالنص الأدبى منحى أدبيا متفلسفا؛ نتيجة تأثرهم
العميق بالفكر الفلسفى اليونانى، فدرسوه فى ضوء قوى العقل
والنفس والإلهام والخيال، ووظائفها فى صياغة الفن الشعرى.

ويلاحظ أن هذه الاتجاهات الثلاثة تتضمن فكرة نقدية تعنى
بدراسة النص الأدبى بوجهه النفسى، وذلك بنصوص غير قليلة
تندرج تحت كل اتجاه، بحيث بدت هذه الفكرة "خطابا" نفسيا، متميز

الصوت، يخاطب به نقادُه المتلقى، إلى جانب أوجه الخطاب الأخرى الموجهة إليه بتلك الاتجاهات.

حقاً إن عدداً من النقاد العرب المعاصرين قد بحثوا "النزعة النفسية" في بعض نصوص النقد العربي القديم بنهج نظري وتطبيقي، يمثل إضاءات باهرة مؤثرة يسترشد بها - دون شك - الباحث عن الطاقات النفسية الكائنة في نصوص هذا النقد، ولكن بحثهم في هذه النزعة كان -وما زال- فتحاً جديداً احتاج دائماً إلى تعزيز ودعم وتطوير وتنمية. ومن الضروري أن ينهض بها من أتى بعهدهم من الباحثين، خاصة بعد أن تم اكتشاف نصوص جديدة، فتتوعدت بسبب ذلك الرؤى في هذا النوع من النقد، وتعددت النظرات إليه.

ومن هنا جاز لنا أن نقول: إن بحوث هؤلاء الرواد تتطوى على ثلاثة أهداف ليست إلا "دعوة" متصلة لاستمرار البحث والفحص والتقصي، و "حافزا" إلى بذل الجهود وتقديم الإضافات بقراءات متعددة في نصوص النقد العربي، و"حثاً" على طرح رؤى أخرى ينبغي أن تكون مقتحمة لمجاهل جديدة، تهدف إلى تطوير هذا النوع من الدرس النقدي.

ولا شك أن هذه الأهداف الثلاثة كانت قريبة منا ملتصقة بنا نستهديتها ونتذكرها حين اتجهنا في بحثنا هذا اتجاهاً نرجو أن يعين

فى تحديد تصور جديد لآراء نقادنا القدامى فى جوانب العمل الإبداعى أو مشكلاته التى تتعلق بكل من الشاعر والمتلقى. وهى جوانب دعت إلى تقسيم هذا الكتاب إلى خمسة فصول.

أما الفصل الأول: وهو "فاعلية الحافز" فإنه يدرس نوعين من القوى، أولهما: القوى القصدية الإرادية التى تختص بمتابعة المعنى الطائر المحلّق المتأبى، وترجيعة فى النفس بعد التمكن منه والسيطرة عليه، وثانيهما: القوى التسلّطية المتمثلة فى الرغبة والغضب والطرب والإلهام، كما يعنى هذا الفصل بفحص قوى الموهبة النفسية التى تنحصر فى الطبع الصافى المزودّ بقوى الرواية والذكاء والدربة.

ويتصدى الفصل الثانى: لدراسة طائفة من العوامل المؤدية إلى اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة، والتنوّع البيئى والزمنى، والتحول الحضارى، وخصوصية الهيئة الجسمية.

وأما الفصل الثالث: فإنه ينصرف إلى فحص نفسية متلقّى النص الأدبى، من جهة إثارته "التأمل الباطنى"، ورصد "انفعاله" بالعنصر الفنى الفعّال، واستبطان "استغراقه" فى هذا النص المُلقى إليه نتيجة المشاركة الوجدانية، والاندماج الفنى.

ويتناول الفصل الرابع: لغة العمل الأدبى الشعرى، من حيث تأثيرها فى نفس المتلقى، وذلك فى ضوء الوظيفة النفسية لكل من

"الصوت" "اللفظ" منفردًا، ومتجاوزاً مع غيره، و"الصورة الجزئية"، بوجوهها المتضادة، والمنفردة، والغريبة، و"الثنائية اللغوية"، القائمة على إشكالية الصراع بين الجذب العاطفي، والتحكم العقلي.

ويعد الفصل الخامس والأخير: إلى دراسة فكرة القدماء عن "الإيقاع الشعري" بوجهيه: "الخارجي"، المائل في عنصرى الوزن والقافية، من حيث اشتمالهما على طاقات نفسية مؤثرة، و"الداخلي" المتعين في "التنغيم" اللغوي، الذى يحتوى على عدد من الوجوه الصوتية المتوافقة والمتخالفة فى النص الشعري.

وقد حرصنا فى هذه الفصول الخمسة على "التقيد بنظرة متوازية"، إلى النصوص النقدية موضع النظر والفحص، دون خضوع لإعجاب متطرف أو تحمس مبالغ فيه لأصحاب هذه النصوص، وعلى "الارتباط الوثيق بأفكارها"، بغرض إشراك القارئ المكثرت فى تأملها، وتكوين فكرة منصفة عن الرؤى المستخلصة منها.

وأسأل الله التأييد والصواب،،،

د. حسنه البندارى

الفصل الأول
فاعلية الحافز

الفصل الأول فاعلية الحافظ

من المحقق أنّ أرسطو هو المؤسس الأول للنقد الأدبي في الآداب الأوروبية، والأدب العربي على السواء. وذلك بنظراته في الفنين الشعري والنثري التي أودعها كتابيه "الخطابة: Rhetoric والشعر Poetry حيث فتح بها للنقد "ميادين فسيحة كانت أخلد أثرا وأوسع مدى من فتوحات تلميذه الإسكندر الأكبر^(١) كما سجل ذلك الناقد الفرنسي جى سانت برى G,Saintsbury.

ويجمع الباحثون المعاصرون على أن العرب قد عرفوا هذين الكتابين قبل أن تعرفهما البيئات الأوربية المختلفة بزمن طويل، حيث تمت ترجمتهما في القرن الثالث الهجري من السورانية بواسطة مترجمين لم يتوخوا الدقة، كما يشير إلى ذلك الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥هـ) في كتابه الحيوان^(٢)، ومترجمين شهروا بالدقة إلى حد كبير مثل إسحاق بن حنين (-٢٥٢هـ)، كما ترجمه في القرن الرابع الهجري كل من متى بن يونس (-٣٣٠هـ) ويحيى ابن عدى (-٣٦٤هـ) وغيرهما، وفسره الفارابي وابن سينا

(١) د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث دار النهضة العربية ط (٤) ١٩٦٩ ص ١٥٤.

(٢) الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ١٩٤٨ ص ٧٥-٧٦.

وابن رشد^(١). وهذا يعنى أن النقاد العرب القدامى قد سبقوا الأوربيين إلى الإفادة من هذين الكتابين؛ لأن الثابت أن البيئات الأوربية لم تعرفهما إلا ابتداء من القرن السادس عشر، حيث تمت ترجمتهما عن الأصل اليونانى. وإن كان بعض الباحثين يرى أن الثقافة الأوربية الوسيطة والحديثة قد عرفت الترجمات العربية لهما، وتأثرت بأفكار أرسطو النقدية فيهما عن طريق هذه الترجمات، على نحو ما تبين من عناية "مرجليوث بالترجمة العربية التى نشرها فى إنجلترا وعلق عليها عام ١٨٨٧م"^٢.

ومن المحقق أيضا أن أرسطو كان أول ناقد فى العصور القديمة يهتم بدراسة النفس الإنسانية، وذلك فى مؤلفاته فى "النفس و"الطبيعات الصغرى و"الشعر و"الخطابة و"السياسة و"فى رسائله القصيرة الطبيعية عن: الذاكرة، والتذكر، والرؤيا، والتنبؤ. ومن ثم جاء اتفاق الباحثين المحدثين على أنه "المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسى للأدب"^(٣). وتتمثل نظراته النفسية فى مظاهر عدة احتوت عليها مؤلفاته.

(١) السابق ص ١٥٣، ومحمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية ط(٢) ١٩٧٠ ص ١٥٤، و د/عبد الرحمن بدوى: مقدمة كتاب فن الشعر لأرسطو النهضة المصرية ١٩٥٣ ص ٥٠ ٥٦.

(٢) من الوجهة النفسية ص ١٥٤.

(٣) ستانلى هيمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ترجمة د/ إحسان عباس، ود/ محمد يوسف نجم دار الفكر العربى القاهرة (د ت) ٢٥٩/١.

المظهر الأول: نظرية التطهير: Catharsis التى تعنى تحرر نفس المتلقى من الانفعالات الحادة مثل: الرحمة والخوف؛ نتيجة مشاهدة عمل فنى كالمأساة، التى عرفها بأنها: "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة متبلة بمُح من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف؛ فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات^(١). فمن رأيه كما يفسره بعض الباحثين الأوربيين أن الشعر "يستثير عاطفتى الشفقة والخوف على نحو رمزى يمكن ضبطه، ثم يطهرهما، وما "البويطيقا(إلا نص فى سيكلوجية الفن، وما مبادئ (hamartia) أى الخطأ التراجمى الناشئ عن قصر نظر البطل فى موقفه، و(peripateia) أى هزّة التغير والانقلاب فى مقدرات البطل، وتفضيل المستحيل المحتمل على الممكن غير المحتمل، وغير هذه من مبادئ - إلا الدعائم الأولى للحقائق النفسية^(٢).

المظهر الثانى: الوظائف الأساسية لكل من المأساة، والملهامة والملحمة، فقد تناول هذه الوظائف من منظور نفسى؛ حيث بين أن جوهر المأساة هو: الإثارة النفسية للمشاهدين - كما سبق - ولذلك

(١) فن الشعر: ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى النهضة المصرية ١٩٥٣ ص ٦٥ والنقد الأدبى الحديث ص ٥٨، ٧٥.

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢٥٩/١.

"يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة"^(١)، وأن حوادث الملهاة يجب أن تثير في نفس المرء السرور والضحك؛ لتحقيق هدوئها واستسلامها، وأن هدف الملحمة هو إثارة مشاعر الإعجاب بالأعمال البطولية التي قامت بها شخصيات الإلياذة والأوديسا.

والمظهر الثالث: وظيفة الأغاني والموسيقى المصاحبة لها في المسرحية، المأسوية أو الملهاوية. فقد رأى أن هذه الأغاني والموسيقى تؤثر بشدة في النفس المتلقية، وهي ذات طابع عملي أو حماسي هدفها إثارة النفوس وتطهيرها، ذلك أن النفوس "لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني إلا لتهدأ في عاقبة الأمر، كأنها صادفت طبا وتطهيراً"^(٢). ورأى أن الإنسان يحتاج إلى معاناة مشاعر الخوف والرحمة والحماسة التي تثيرها هذه الأغاني، لكي يكتسب دربة وصلابة واعتدالا، ويتزود بذلك للحياة الواقعية، فيقوم عواطفه ويعتدل فيها^(٣).

والمظهر الرابع: نوعية الإلهام المساعد على صياغة فنون المأساة والملهاة والملحمة. فهل هو قوة غامضة أشبه بالجنون؟ أم أنه قوة داخلية مرتبطة بنفس الشاعر؟ وهل هو قوة مصدرها إلهي محض؟ أم أنه قوة نفسية لها علاقة بالواقع التجريبي وتستظل

(١) السابق ٢٥٩/١.

(٢) السابق ص ٧٨.

(٣) السابق ص ٧٨.

بمظلة العقل؟ فبينما يرى أفلاطون أن إلهام الشاعر مرتبط بالنفس؛ لأن مصدره إلهي. يرى أرسطو أن الإلهام ما هو إلا إجراء نفسى أو سيكولوجى، فالشاعر على هذا "سيكولوجى ملهم".^(١)

والمظهر الخامس: "دراسته الأسس النفسية للخطابة"^(٢) من ناحيتين: الأولى تختص بالمستمعين، فقد نص على أن يقف الخطيب على ما لدى المستمعين من عواطف وانفعالات، ورأى أن "العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة ويحمل تغييرها على تغيير الناس فى أحكامهم كالغضب والرحمة والخوف وكل الانفعالات من هذا النوع، وكذلك ما يضادها من انفعالات"^(٣). وقد أضاء أرسطو هذه العواطف والانفعالات ببيان أن الخطيب يجب عليه أن يستند إلى ثلاثة مبادئ لفهم عواطف المستمعين وانفعالاتهم، فعليه أن يعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب أو الخوف أو الرحمة، وأن يعد الأشخاص الذين يشعر عادة بالغضب نحوهم، وأن يعد الأشياء التى تثير عادة فيه وفيها هذا الشعور، "ويجب أن يحيط بهذه المبادئ الثلاثة مجتمعة، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب فى نفوس السامعين"^(٤). والناحية الثانية: تتعلق بالصفات

(١) السابق ص ٧٩.

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢٥٩/١.

(٣) النقد الأدبى الحديث ص ١٠٠.

(٤) النقد الأدبى الحديث ص ١٠١.

النفسية التي يجب أن تتوافر في الخطيب وهي "الفطنة والفضيلة والتلطف للسامعين، فهي صفات تلازمه لأنها توحى بالثقة إلى من يستمع إليه؛ لأن "الفطنة أساس الصواب في المشورة، والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها.. وأما التلطف للسامعين أو الشعور بالصدقة نحوهم فهو من العواطف التي توحد بين الخطيب وجمهوره وتربطه وإياهم برباط وثيق^(١).

إن هذه المظاهر وغيرها كثير مما تحفل به مؤلفاته التفت إليها النقاد العرب، واهتدوا بها عند دراسة الجانب النفسى للنص الأدبى، بل وأحسنوا الإفادة منه، وأجادوا تمثيلها واستيعابها، بحيث ظهرت خصوصيتهم النقدية، فى تناولهم الأدبين الشعرى والنثرى، باستثناء النظر النقدى لكل من قدامة بن جعفر (-٣٣٧هـ) وحازم القرطاجنى(-٦٨٤هـ) والنقاد المتفلسفين مثل الفارابى (-٣٣٧هـ) والحاتمى (-٣٨٣هـ) وأبى حيان التوحيدى (توفى فى بدايات القرن الخامس) ومسكويه (-٤٢١هـ) وابن سينا (-٤٢٨هـ) وغيرهم^(٢)؛ فقدامة طبق فهمه لكتاب الخطابة تطبيقا يكاد يكون تاماً على الشعر العربى وهو يقعد له فى كتابه نقد الشعر، وحازم

(١) النقد الأدبى ص ١٠١ ٢٠١.

(٢) د/ طه حسين مقدمة كتاب نقد النثر (المنسوب لقدامة بن جعفر) [البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر] الطبعة الأولى ١٩٣٧ ص ومحمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ص ١٥٥ ود/ إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب من القرن الثانى إلى القرن الثامن الهجرى دار الثقافة/ بيروت طبعة ١٩٧٤ ص ١٨٩-٢٥٠.

القرطاجنى لم يتخلص فى أحيان كثيرة من سلطة الأسلوب الأرسطى وهو يدرس قضايا الشعر ومشكلاته^(١) على حين جاءت تحليلات النقاد المتفلسفين وأفكارهم النقدية - فى الغالب - شديدة القرب من النقد الأرسطى فى كتابى الخطابية والشعر.

وسواء أكانت الإفادة من النقد النفسى لدى أرسطو - ظاهرة أم كانت خفية مستوعبة، فإن بعض النقاد العرب ابتداء من نهايات القرن الثانى الهجرى قد عمدوا إلى النظر النقدى النفسى فى العديد من قضايا الشعر والنثر، بالاعتماد على الوعى بنوعين من القوى الفعالة فى نفس الأديب، اجتهدوا فى تحديد معالمهما، باعتبار أن الأول محور تشكيل الخطاب الأدبى النفسى، وأن الثانى مستقبل مستجيب لهذا الخطاب. ويمكن لنا أن نمضى فى بناء تصور لبحثهم هذين النوعين من القوى على هذا النحو:

أولاً: قوى الإعداد والتحضير النفسى:

فقد رأوا أن هذه القوى تتعلق "بالاعتبارات النفسية) الخاصة بطرفى العمل الأدبى، وهما الأديب الذى أنشأه والمتلقى الذى يتلقاه ويستقبله بعقله ونفسه، أو تختص "بمجموعة الخصال النفسية التى تهيئ كل إنسان إلى مزاولة عمل ما فى الحياة بإحسان وإتقان... وتيسر لمن وجدت فيه السبيل الذى تهيئه له طبيعته^(٢).

(١) منهاج البلغاء وسراج الأديباء. تحقيق/ محمد بن خوجه المكتب الإسلامى بيروت ١٩٨١.

(٢) د/ إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان الأنجلو المصرية ١٩٥٨ ص ٣٢٧.

ولعل أول من بحث هذا الجانب في الفكر النقدي العربي هو المتكلم المعتزلي الكبير بشر بن المعتمر (-٢١٠هـ) وذلك في صحيفته النقدية التي شهرت باسم "صحيفة بشر بن المعتمر"^(١)، والتي يقول فيها مخاطباً الأديب الناشئ: "خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك؛ فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرق نفسًا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل غرة من لفظ كريم، ومعنى بديع"^(٢). فهذا القول يعنى أن ثمة "إجراء" (عملياً يجب أن يؤديه الأديب قبل الشروع في بناء العمل الأدبي، وهو أن "يراقب" (الأديب حالته النفسية مراقبة حذرة ويقظة، فإذا أدرك ميل نفسه إلى المعنى الذى اختاره لعمله اغتتم فرصة هذا الميل، وبدأ سريعاً في بنائه؛ لأن نفسه حينئذ تكون أشد قرباً من المعنى المختار وأكثر التصاقاً به، وهذا يعنى أن جودة الشعر أو النثر رهن بتهيئة النفس وإعدادها وتحضيرها للعمل، وبدون ذلك يدور الأديب في دائرة المجاهدة والتكلف والافتعال: "واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك

(١) انظر نص الصحيفة في كتاب البيان التبيين للجاحظ، بتحقيق/ عبد السلام هارون، على محمد الجاوى الطبعة الثانية. دار الفكر العربى ص ١٣٥، وكتاب العمدة لابن رشيق بتحقيق/ محمد محيى الدين عبد الحميد طبعة دار الجيل بيروت ١٩٧٤. ١/١٨٦، وقد حلل د/شوق ضيف هذه الصحيفة تحليلاً ضافياً في كتابه "البلاغة تطور وتاريخ" طبعة دار المعارف (١٩٧٤) ص ١٩ وما بعدها.

(٢) البيان والتبيين ١/١٣٨.

الأطول بالكّد والمطالبة والمجاهدة، والتكلف والمعاودة^(١)، أى أن هذه التهيئة المتصلة بالنفس: توفر جهد الأديب وتختصر وقته حال تشكيل الإبداع، فيمضى فيها بغير إكراه نفسه واضطرارها على تنفيذ هذا التشكيل.

وقد أكد أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ) هذا الاتجاه المهيئ للعمل الإبداعي، بعبارة قريبة من عبارة بشر بن المعتمر حيث قال: "إذا أردت أن تصنع كلاماً فاخطر معانيه ببالك، واعمله ما دمت فى شباب نشاطك: فإذا غشيك الفتور وتخونك الملل فأمسك؛ فإن الكثير مع الملل قليل والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرى وتتال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقلّ عنك غناؤها"^(٢). فهو ينبه الأديب إلى أهمية استغلال (العنصر النفسى) وهو: الاستعداد أو التحضير قبل الشروع فى العمل. حيث ينبغى عليه أن يعمد إلى تقليب المعنى وتحريكه فى ذهنه وإدامة التفكير فيه فترة زمنية قد تطول وقد تقصر، وعليه أن يقبض على لحظة النشاط التى تنتاب نفسه وجسمه فيشرع فى عمله؛ لأن هذه اللحظة هى السبيل الوحيدة إلى إنتاج عمل أدبى جيد ومتكامل، ولذلك يجب

(١) السابق ١/١٣٨.

(٢) كتاب الصناعتين ١٣٩.

التوقف عن العمل إذا انعدمت هذه اللحظة أو ضعفت؛ لأن انعدامها أو ضعفها يسبب الشعور بالفتور والإحساس بالملل، وكلاهما يؤدي إلى عمل متواضع غير جيد، مهما كبر حجمه وزادت كميته، ورغم قيمة معناه وموضوعه؛ لأن الثابت في الضمير الأدبي أن الفتور والملل إحساسان نفسيان يمتلكان قوة قادرة على إضعاف العمل الأدبي والتقليل منه، في مقابل الإحساس بالنشاط والرغبة اللتين تزودان العمل بالقوى وترفعان من شأنه. كما يجب كذلك تجنب إرهاق النفس والإلحاح عليها بكثرة القول وبالتوسع فيه مع تمكن هذين الإحساسين منها؛ لأن هذا لا يؤدي إلى تحقيق أى تقدم لعمله المحكوم عليه بالتواضع والفضل قبل تنفيذه.

ولم يكن إبراهيم بن المدبر (- ٢٧٠هـ) بعيداً عن هذا الاتجاه المهيئ الذي ابتدأه بشر بن المعتمر - كما تقدم - وأكد أبو هلال كما رأينا - حيث اقتربت عبارته من عبارة بشر وتوافقت معها عبارة أبي هلال، وذلك بقوله "ارتصد لكتابك^(١) فراغ قلبك وساعة نشاطك، فتجد ما يمتنع عليك بالكد والتكلف^(٢) مشيراً بذلك إلى أهمية التهيؤ النفسى، ولكنه ما لبث أن أضاف إلى ذلك "فكرة القوى النفسية

(١) يقصد العمل الأدبي.

(٢) الرسالة العذراء ص ٢٤٠ ضمن مجموعة رسائل البلغاء تحقيق محمد كرد على الحينة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٦.

النشطة (التي تعزز هذا التهيؤ، وهي قوى "الرغبة الملحة" فى الإبداع و"الغضب المحرض عليه" والطلاب الدافع إليه، فرحا كان أو حزنا، سعادة كان أو تعاسة، وذلك بقوله: "إن سماحة النفس بمكنونها وجود الأذهان بمخزونها إنما هو مع الشهوة المفرطة فى الشعر، والمحبة الغالية فيه أو الغضب الباعث منه على ذلك وقيل لبعضهم: لم لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب!^(١). فمن البين أن هذا النوع من الاستعداد أو التهيؤ النفسى يتمثل فى فراغ قلب الأديب، وفى تحرره مما يشغله من شواغل لا تتصل بالمعنى المراد التعبير عنه، وفى ضرورة الترقب النفسى الذاتى لهذه القوى وترويضها على القول واستنهاضها.

ويمكن أن نلاحظ الشبه بين كلام ابن المدبر وكلام الجاحظ الذى تحدث عن الاستعداد النفسى بما سماه هو "صرف الوهم" أو تركيز الشعور النفسى فى المعنى المختار، قبل الشروع فى تنفيذه وصياغته فى القالب الشعرى، فقد قال: "وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة وإجالة فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة، والمناقلة، أو عند صراخ فى حرب. فما هو إلا أن

(١) البيان والتبيين ٢٨/٣.

يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذى إليه يقصد، فتأتيه المعانى أرسالا وتنتال الألفاظ انثيالاً^(١). فالجاحظ يقصد أن الشاعر العربى القديم والمعاصر له - رغم وصف شعره بأنه "شعر بديهية وارتجال" - يتعرض لحالة نفسية تأملية تتمثل فى صرف وهمه أو تركيز ذهنه وتوجيه نفسه إلى المعنى المراد تناوله عن إرادة وتحكم وقصد، فينتج عن ذلك استحضار المعانى وتولدها وانثيال الألفاظ وتواليها فى سهولة ويسر.

وينضاف إلى هذه القوى النشطة قوة شديدة الفاعلية والتأثير، هى نتيجة طبيعية لهذه القوى مجتمعة أو منفردة، وهى قوة تتصل دون شك بنفس الأديب، عرض لها النقاد العرب القدامى ووقفوا عندها بالدراسة والفحص بنظرات ليست بعيدة كثيراً عن الدراسات النفسية والنقدية الحديثة لعنصر نفسى يتدخل فى تنفيذ الإبداع الأدبى والفنى هو عنصر الإلهام^(٢): *Insipration*.

والحق أن هذه التسمية ظهرت أول ما ظهرت على يد الفيلسوف اليونانى سقراط: *Socrates* عندما عرض للإلهام فى موضع الإشادة بالقدرة الفنية المؤثرة التى تمتع بها المنشد اليونانى أيون: *Ion* فقد كان هذا المنشد بارعاً فى إنشاد قصائد الشاعر اليونانى هو *Homerous* ولم تكن براعته نتيجة تعليم أو

(١) البيان والتبيين ٢٨/٣.

(٢) الإلهام: بمعنى تنفس فى *Insipration* أو هو النفخ على: *Affutus*.

اكتساب أو بسبب تدريب وغير ذلك - بل هى نتيجة "موهبة مصدرها الإلهام"^(١). يقول سقراط واصفا حالة أيون ومحددا سببها: "إنى أرى ذلك يا أيون وسوف أمضى لأفسر لك ما أتصور أنه علة ذلك، فالموهبة التى تملكها - موهبة الحديث عن هوميروس بطريقة بارعة - ليست فنا ولكنها - كما قلت منذ هنيهة - من الإلهام فهناك قوة إلهية تحركك"^(٢).

ويعزز ظهوره هذه التسمية (إلهام) أيضا على يده حديثه عن طبيعة الشعراء الذين يصدرون شعرهم عن غيبوبة أو إلهام، ف"كل الشعراء المجيدين، سواء أكانوا من شعراء الملاحم أم من الشعراء الغنائيين لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ولكن يؤلفونها لأنهم ملهمون مجذوبون"^(٣). كما يعززها مقارنة الشعراء الغنائيين براقصات "كوريبانث على أساس غياب كل منهما عن وعيه أثناء العمل. "وكما أن راقصات كوريبانث حين يرقصن وهن فى غير وعيهن، كذلك الشعراء الغنائيون لا يملكون وعيهم وهم ينشئون أغانيهم الجميلة، بل تسيطر عليهم الموسيقى والوزن، فيوحى إليهم وينجدون. فالشاعر كائن لطيف مجنح مقدس. وهو لا يقدر على

(١) ك.ك. روثن: قضايا النقد الأدبي ترجمة د. عبد الجبار المطلبي / بغداد، ط(١)، ١٩٨٩، ص ١٢٢.

(٢) د/ لويس عوض: نصوص النقد الأدبي اليونان دار المعارف القاهرة ١٩٦٥ ص ١٨.

(٣) السابق ص ١٩.

الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه، ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة فهو بغير حول وهو عاجز عن التفوه بتنبؤاته^(١).

وإذا كان سقراط - كما سبق - لم يوضح طبيعة الإلهام بالشكل الكافي، فإن تلميذه أفلاطون Platon تولى ذلك على لسان أستاذه أيضاً ولكن في محاوره Phaedrus التي عالج فيها موضوع الحب، وأشاد بالشعر وعواطف الإنسان العليا، التي "تقترن كلها بنوع من النشوة التي تطغى على العقل nania. وفي هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف إلهي^(٢).

فهى إذن نشوة إلهية يصدر عنها "الإلهام الشعري" يقول: "حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها.. أما ذلك الذى حُرِمَ النشوة الصادرة عن آلهة الفنون، ثم يجترئ على الاقتراب من أبواب الشعر؛ واهماً أن الصنعة تكفى لخلق الشعر - فإنه لن يكون سوى شاعر ناقص؛ لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا ما قورن بشعر الملهم^(٣). ومعنى هذا أن الإبداع الأدبي ليس مستقلاً عن هذه القوة المنشطة، فهو مظهر لها ومسبب عنها، فهو إذن "لا يخرج عن كونه ثمرة من الإلهام، أو الجنون الإلهي، وأن الفنان بالتالى إنما هو ذلك الشخص

(١) السابق ص ١٩.

(٢) النقد الأدبي الحديث ص ٢٢.

(٣) السابق ص ٢٢، ٢٣ ومحاوره فيدروس ص ٣٤٨.

الموهوب، الذى اختصته الآلهة بنعمة الوحي والإلهام^(١). ويؤيد ذلك قول أفلاطون إن "الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر دون أن يلهم فيفقد صوابه وعقله، وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب.. إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم^(٢)."

وقد أيدت الأفلطونية الجديدة Platonism أفكار أفلاطون عن وظيفة الإلهام تأييدا جعل فكرة تسود بين الناس هي أن "الفنان موجود غير عادى، قد حباه الله ملكة الإبداع الفنى، التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز^(٣) وأن الأعمال الفنية ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس^(٤)."

وقد أسهم الرومانتيكيون فى استمرار هذه الفكرة وتواصلها، بأن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم، الذى يتمتع بعاطفة مشبوبة، وحس مرهف، وحس لامح، وبصيرة حادة، وإدراك نفاذ

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن. مكتبة مصر ص ١١٧. وقد زعم أفلاطون فى محاوره أيون: أن شاعرًا حامل الذكر يستطيع أن ينشئ شعرا ممتازا إذا ألهم، وأن الشاعر المبدع لا يستطيع أن ينظم شعرا له قيمة إذا خانه الإلهام، د/ مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ ص ٢٣٥.

(٢) مشكلة الفن ص ١٣٧.

(٣) مشكلة الفن ص ١١٧.

(٤) السابق ص ١١٧.

وقدرة هائلة على الابتكار^(١)، وصَوَّرَ بسبب ذلك- الفنان الرومانتيكى الإبداع الفنى بصورة "الإلهام المفاجئ أو الانجذاب الدينى أو الوجد الصوفى أو الوحي الإلهي، فيذكر لنا الشاعر الفرنسى لامارتين Lamarten "إننى لا أفكر على الإطلاق، وإنما أفكارى هى التى تفكر لى"^(٢). ويقول الشاعر الفرنسى شاتو بريان Satoperian: "إننى لأستلقى على سريرى وأغمض عيني تماما ولا أقوم بأى مجهود، بل أدع التأثيرات تتتابع فوق شاشة عقلى دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق، وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى، إنه الحلم أو قل إنه اللاشعور^٣. وفى هذا المجرى قيل إن الفيلسوف الألمانى جوته Goethe كتب قصة "آلام فرتز (بغير أن يبذل أى جهد شعورى، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية، وروى عن الشاعر الإنجليزى كولردج Coleridge أنه كتب قصيدته الشهيرة "كوبلاخان (Khubla Khan) أثناء نومه كما لو كان مسحورا.

ونخلص من جميع هذه الأفكار -وغيرها- إلى حقيقة يعتد بها فى مجال النقد الأدبى والفنى، وهى: أنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام مفاجئ، وأن الفنان حينما يهبط عليه الوحي أو الإلهام

(١) السابق ص ١١٨.

(٢) السابق ص ١٢٠.

(٣) السابق ص ١٢٣.

المفاجئ يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة، على نحو ما يوضح ذلك كل من جوته: Goethe ومنتشه، netche في كتابه ها هو ذا الإنسان^(١): Ecce homo.

ويعزز هذه التفسيرات أقوال أحد الباحثين المعاصرين مؤخرا "حقا إن الإلهام تعبير عن وجود شيء خارج الأديب ينفخ حيث يشاء، ويعتقد أن كل أديب نفخ عليه بهذه الطريقة. وإن الإلهام أيضا تعبير عن قوى شديدة خارج سلطان الأديب^(٢) وهذه القوى "إما موغلة في أغوار عقله، أو في عقل كائن من الكائنات الخارقة للطبيعة^(٣)". ونخلص من هذه الأقوال إلى أن الإلهام في اعتقاده ذو طبيعة ثنائية، من حيث كونه أمرا داخليا تتولى تشكيله نفس المبدع، إلى جانب كونه أمرا خارجيا تثيره وسائل خارجية من صوتية وبصرية وشمية ولمسية وغير ذلك.

وعلى الرغم من معقولية "الطبيعة الثنائية) للإلهام وقبول باحثين كثيرين لهذه الثنائية، لكن باحثي علم النفس الأدبي والفني ركزوا على أحادية الإلهام، موضحين أنه "رسائل من اللاوعي إلى العقل الواعي^(٤)"، مستندين في ذلك إلى فكرة فرويد Freud عن

(١) مشكلة الفن ص ١١٨.

(٢) ك. ك. روثفن: K. K. Ruthven قضايا في النقد الأدبي Critical Assuimptions، ترجمة

د/ عبد الجبار المطلبي بغداد ط١، ١٩٧٩.

(٣) السابق ص ١٢.

(٤) السابق ص ١٢.

العقل البشرى الذى "يرمز به إلى الوعى بأنه مكان نظيف مضاء
إضاءة حسنة ومبنى على سرداب مظلم، حيث يسكن اللاوعى،
وتحدث لحظات الإلهام حينما تطلق من اللاوعى"^(١).

ومعنى هذا أن التجارب الأدبية التى فسرها نقاد الأدب بأنها
إملاء من قوى خارجية خارقة، صارت تُفسَّر الآن على أيدى
باحثى علم النفس بأنها "دقائق من اللاوعى فى الوعى". ولكنهم من
جهة أخرى رأوا أن الإلهام يمد الأديب بالموضوع أو المضمون،
وهو أمر أفاد منه الشعراء النقاد، إذ بيّنوا أن الإلهام يمد الشاعر
"بايقاعات لا لفظ لها (فى رأى الناقد الشاعر الفرنسى بول فاليري)^(٢)
Valery، وعلى نحو ما قرر الناقد الشاعر الأنجليزى توماس
إليوت T.S. Eliot "إن إيقاعا قد يحدث ولادة الفكر والصورة"^(٣)
فالإلهام بناء على كل ما تقدم: قوة خارقة خارجية داخلية، وهو
إرادة عليا أسمى من إرادة الإنسان^(٤)، كان يبتهل إليه الشعراء قديما
بشكل سلبى، فما الشعر الصادر عن هذا الشاعر أو ذاك إلا من
"إبداع ربّة الشعر"^(٥). كما اعتقدوا فى العصر اليونانى برأى

(١) السابق ص ١٣٦، ١٣٧.

(٢) السابق ص ١٣٧.

(٣) السابق ص ١٣٧.

(٤) معجم مصطلحات الأدب ص ٢٥٣.

(٥) الابتهاال إلى القوة الخارقة أو الإلهام من مواضع الشعر الملحى منذ أقدم العصور، ولذلك
كان هوميروس يناشد ربّة الشعر أن تلهمه (المرجع السابق ص ٢٥٣)، وكان الشاعر الإغريقى
بندار Pindar يقول: تنبئى يا ربّة الشعر وسأكون مترجمك (ص ٢٢ من قضايا النقد الأدبى
لروثفن).

أفلاطون، وفي عصر النهضة على نحو ما يظهر فى "فردوس دانتي فقد تضرّع دانتي إلى الإله الإغريقى "أبوللون" أن يلهمه برغم إيمانه بالمسيحية"^(١).

وقد بحث النقاد العرب القدامى "حالة الشاعر قبل صوغ الشعر" بنظرات تقترب بشدة من نظرات اليونانيين فى قوة الإلهام القادرة على تشكيل الشعر، ذلك أنهم - النقاد العرب - تناولوا قوة نشطة تفجر طاقة "الإبداع" (عند الشاعر بعد أن تتم تهيئة نفسه بالإعداد أو التحضير - كما سبق^(٢)) - لتكون نفسه أكثر قابلية للإنتاج، وأشد رغبة فى الإبداع.

وقد أطلقوا على هذه القوة أوصاف "الشيطان و"الوحي" و"الإلهام"؛ لأنها تمكن الشاعر من أن يأتى بالقول الجميل المعجز الذى لا يستطيعه كل أحد، وتبصره بأمر لا يقدر عليها إلا الشياطين والجن. ومن هنا ربط العرب - كما يقول الجاحظ - بين لفظ "الشياطين أو الجن والقوة الخفية الخارقة التى تفجر طاقة الإبداع، فنحن كما زعموا - "دون الشيطان والجن فى صدق الحس ونفوذ البصر"^(٣). ولذلك فإن أى تأثير يحدثه الشعر فى نفس المتلقى - يكون مرجعه لا إلى الشاعر بل إلى الجنى أو الشيطان الملازم

(١) معجم مصطلحات الأدب ص ٢٥٣.

(٢) انظر ص ٢٢ وما بعدها من هذا الفصل.

(٣) الحيوان تحقيق عبد السلام هارون طبعة الحلبي ١٩٣٨ ٩١/٤.

له الموحى إليه، الذى يقول الشعر أولاً ثم يلقيه إلى الشاعر فيصدره إلى الناس. وهذه الفكرة يسجلها لنا الجاحظ بقوله: "إنهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر"^(١). ويؤكدها الثعالبي (-٤٢٩هـ) بقوله: "وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر، وتلقنها إياه، وتعينها عليه، وتدعى أن مع كل فحل منهم شيطاناً يقول الشعر على لسانه"^(٢). كما يؤكد تلك الفكرة مرة أخرى - تحديد أسماء شياطين الشعراء، فاسم شيطان الأعشى "مسعل"، واسم شيطان الفرزدق "عمرو"، واسم شيطان بشار "شبنقناق"، وشيطان امرئ القيس اسمه "لافظ بن لاحظ"^(٣)، واسم شيطان النابغة "هادر"^(٤)، وشيطان عبيد بن الأبرص "هبيد"^(٥). وتفيد هذه الأقوال - وغيرها كثير - أن جودة الشعر وإبداعه وروعته وراءها ملهم يلهم الشاعر، أو وحي يوحى إليه، على نحو ما يذهب إلى ذلك بعض النقاد والشعراء فى الجاهلية وفى الإسلام، فالكميت مثلاً حينما سمع قول ذى الرمة^(٥):

(١) الحيوان ٦/٢٢٥.

(٢) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار نهضة مصر القاهرة ١٩٦٥ ص ٧٠ والحيوان ٦/٢٢٦.

(٣) السابق ٦/٢٢٦.

(٤) أبو زيد القرشى، جمهرة أشعار العرب، تحقيق على محمد الجاوى، لجنة البيان العربى ١٩٦٧ ٤٨/١.

(٥) السابق ص ٤٧.

(٥) السابق ٥١.

أَعَادَلْ قَدْ أَكْثَرْتَ مِنْ قَوْلِ قَائِلٍ وَعَيْبٌ عَلَى ذِي الْوَدِّ لَوْمٌ الْعَوَانِلِ
قال: "هذا والله ملهم، وما علمُ بدوى بدقائق الفطنة وذخائر كنز
العقل المعدّ لذوى الألباب! أحسن ثم أحسن^(١). ويؤيد ذلك ما ذكره
المفضل الضبي عن الطرماح بن حكيم "إذا ركب الطرماح الهيجاء
فكأنه يوحى إليه"^(٢)، وما أشار إليه أبو العلاء المعري بقوله^(٣):
وقد كان أربابُ الفصاحة كلما رأوا حسناً عدّوه من صنعة الجن^(٤)
وقد علل القدماء لجمال النثر الفنى وروعته، فأرجعوا ذلك
إلى "قوة خارقة" أيضاً وليس إلى الناثر، وعينوا هذه القوة بأنه
شيطان يلهم الناثر ويوحى إليه، ومن ثم لم تكن خطب "عبد الله بن
زيد" وكتاباته النثرية الرائعة إلا بسبب ملازمة شيطان النثر له،
وكذلك الأمر بالنسبة "لسجع الكهان" الذى يتسم بالإيقاع الجمالى
المؤثر. فمنشئوه أن الكهان والعرافين والمنتبئين فى الجاهلية كانوا
يردون جمال إيقاعه وقوة أسلوبه إلى "الجن"، فكما قال الجاحظ كان
مع كل واحد من أصحاب "السجع" رئيس من الجن، مثل خازى
جهينة، ومثل شق وسطيح وعزى سلمة وأشباههم، كانوا يتكهنون
ويحكمون الأسجاع^(٥).

(١) ديوان ذى الرمة، المكتب الإسلامى ببيروت ١٩٦٤ ص ٣٧.

(٢) الأغاني: ٧/١٨.

(٣) السابق ٤٣/١٢.

(٤) شروح سقط الزند: لجنة إحياء آثار أبى العلاء، دار الكتب القاهرة ١٩٤٥ ١٩١٧/٢.

(٥) البيان والتبيين ٢٨٩/١، ٢٩٠.

وعلى أية حال، سواء كانت هذه القوة الخارقة خارجية أم داخلية، وسواء أكان محرّكها جنياً أو شيطاناً أو إلهاماً، فإن نفس الشاعر تكون حال التحضير والتهيؤ حافلة بالحركة، مؤارةً بالقلق، خاضعة للتوتر الفنى، الذى يسلم الشاعر أو الناثر إلى مرحلة نفسية تالية، يتم خلالها بناء القصيدة أو بناء القطعة النثرية.

والمحقق أن النقاد العرب القدامى - كما تبين - عنوا بفحص قوى التحضير والتهيؤ النفسى، ليس باعتبار أنها "قوى سلبية"، منتظرة باستسلام لنفخ روح أو لتلقين شيطان أو لهبوط إلهام ونزول وحى، بل باعتبارها "قوى إيجابية" غير منتظرة بهذا الوصف السابق؛ لأن انتظارها يحتوى على حرة متوثبة ساعية إلى تلك القوة الخارقة، ولذلك يبحث الشاعر والناثر عنها فى مختلف الصور المكانية والمشاعر النفسية؛ أملاً فى الالتقاء معها والتوحد بها، لتعيّنه على تشكيل المعنى الذى قصد إليه من قبل.

وقد بحث ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) هذه القوة الخارقة من حيث الدوافع التى تستدعيها أو تستجلبها. وعلى الرغم من أنه لم يسمّها بهذه التسمية أو بتسمية أخرى كالإلهام أو الوحي لكن تحليلاته كانت تتجه إليها وتوحى بها، ويقول: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريّضه"^(١).

(١) الشعر والشعراء تحقيق أحمد شاكر دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧ ص ٨٦.

ويقول: "وللشعر أوقات يسرع فيه أُنثيّه ويسمح فيها أبيه
منها: أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها: صدر النهار قبل الغذاء،
ومنها يوم شرب الدواء، ومنها: الخلوة فى الحبس والمسير"^(١).
ويذكر ابن قتيبة أن الشاعر الأموى عبد الرحمن بن كثير سئل عن
حالته إذا عسر عليه قول الشعر، فقال: "أطوف فى الرباع المخلية،
والرياض المعشبة؛ فيسهل على أرسنه، ويسرع إلى أحسنه"^(٢)،
وأن أرطاة بن سهية عندما سأله عبد الملك بن مروان عن إمكان
قول الشعر فى مجلسه الآن - قال: "كيف أقول وأنا ما أشرب ولا
أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بوحدة من هذه"^(٣)، وأن
الفرزدق أشار إلى ضرورة وجود الدافع لينشئ قصائده وذلك
بقوله: "أنا أشعر تميم، وربما أتت على ساعة، ونزع ضررس أسهل
على من قول بيت"^(٤).

وتشير هذه النصوص إلى أن ثمة قوى خارقة تتشط بأوقات
وفترات زمنية وبوسائل طبيعية وبأحوال نفسية - تعين الشعراء
وتساعدهم فى صياغة المعانى بشكل فنى، بشرط أن تكون نفوسهم
قد تهيأت واستعدت من قبل. وفى حالة توارى هذه القوى اختفائها،

(١) السابق ص ٨٧.

(٢) السابق ص ٨٦، والأغاني ١٢/١١، ١٢٥.

(٣) الشعر والشعراء ص ٨٦ والأغاني ١١/١٢٥.

(٤) الشعر والشعراء ص ٨٧.

واستعصائها - يجب على الشاعر ألا ييأس فيعمد إلى "ترويض" هذه القوى قصدا إلى توحيده بها، إما بالطواف وكثرة التنقل فى الأماكن المختلفة، وإما باحتساء الشراب، وإما بالخضوع إلى إحساسى الغضب والطرب، فحينئذ تهبط هذه القوى عليه وتمده بالمعاني أو تفجرها فى نفسه لتظهر فى صياغة واضحة لا غموض فيها ولا اضطراب.

إن هذه القوى ليست إلا "الإلهام" الذى يحتاج إليه الشاعر، ويراه بمثابة الفرصة التى تسقط "الأفكار مدارا على عقل المبدع، وكأن هناك كائنا آخر يمهده بخيط رفيع من تلك الأفكار والتصورات"^(١).

كما تشير هذه النصوص إلى طبيعة قوة الإلهام، وكيف أنها لا تتأتى للشاعر بسهولة، ولا تدفع إليه بالأفكار والمعاني إلا بعد إعداد نفسه وتحضيرها على النحو الذى سبق؛ انتظارا لبزوغ تلك القوة المدهشة "التي يجد فيها المبدع ضالته"^(٢).

وتأسيسا على ذلك فإن نفس الأديب لكى تحصل على تلك القوة - لا ينبغى أن تكون بعيدة عن "مركز الموضوع أو الغرض" المراد التعبير عنه، بمعنى أن الأديب ينبغى عليه أن يكون مدركا

(١) الحسين الحايلى، الخيال أداة الإبداع، مكتبة المعارف الرباط ط(١) ص٨٨.

(٢) السابق ص٨٨.

الهدف معاناته وحيرته وسعيه وطوافه وقلقه، وأن يكون بصيرا
بحاجته إلى الحافز أو المثير الذى يحقق لفنه الرقى والاكتمال.

والحق أن هذا ما أراده النقاد القدامى حين تناولوا قلق
الفرزدق ومعاناته ومحاولته التغلب على صعوبة القول الشعري
أحيانا، التى هى أشد من صعوبة نزع الضرس، وحين عرضوا
لكثير فى طوافه بحثا عن الشيء المتأبى عليه، ولأرطاة بن سهية
فى استعانته بمختلف المثيرات أملا فى تسهيل عملية الإبداع. ومن
ثم يمكن أن نستنبط دليلا على أن المبدع ليس جاهلا بطبيعة قوة
الإلهام ووظيفتها، وليس مجرد مستقبل منتظر خامل لفكرة قد تأتى
أو لا تأتى، بل هو يعمد إلى التهيئة، ويسعى إلى تلك القوة
المدهشة، التى تسمح لذلك الفيض المتوقع أن ينهال على نفسه
وعقله بمختلف الأفكار والأساليب والصور.

وقد أكد النقاد فى ضوء اعتقادهم وإيمانهم بوعى المبدع
بطبيعة الإلهام، على ضرورة سعيه وبحثه بين الأشياء وفيها،
وتأمله موجودات الكون من بشر وحيوان وجماد وطبيعة صامتة
ومتحركة؛ وذلك بغرض الإمساك بلحظة الإلهام المدهشة التى تحوم
حوله. إنها موجودة طول الوقت، ولكنها لن تكون فى متناول يده،
ولن يكون بإمكانه امتلاكها إلا بالمتابعة "الخارجية" المتمثلة فى
مختلف الصور البيئية الرديئة والحسنة، والمتابعة "الداخلية" المتعينة

فى الحالة الوجدانية، والمشكلة من أحاسيس الغضب والقهر والرضا والطرب، وغير ذلك من الأحاسيس والآليات النفسية.

وإذا عدنا مرة أخرى إلى نصى بشر بن المعتمر، وإبراهيم بن المدبر^(١) - فإننا ندرك أن تلك القوة ليست إلا إجابة النفس وعتورها على ما امتنع عليها وراوغها، وميلها لرغبة صاحبها فى إصدار العمل وصوغه. وبعبارة أخرى: إن تدخل الإلهام فى عملية الإبداع تنشأ عنه بالضرورة استجابة نفسية فورية تتمثل فى تنفيذ العمل الإبداعي، من شعر ونثر بصورة لغوية راقية تؤثر - ضرورة - فى المتلقى، بحسن وقعها على أذنه، وبتأثيرها فى نفسه.

ثانياً: قوتا الموهبة والتكلف:

ولكن "التهيئة النفسية المعززة ب"الإلهام ليست كافية لإنتاج قصيدة أو قطعة نثرية جيدة، إذ تقضى جودتها تدخل قوى لصيقة بنفس الأديب تشكل موهبته أو عبقريته الفنية: genius أو ملكته الكامنة فى نفسه، التى تعنى "الاستعداد الخارق الذى يمكنه من ابتداء أشياء تبدو فوق طاقة غيره من البشر"^(٢). وتتحصر هذه القوى فى رأى على بن عبد العزيز الجرحانى (-٣٩٢هـ-) فى

(١) انظر الصفحات ٢٢ - ٢٥ من هذا الفصل.

(٢) معجم مصطلحات الأدب ص ١٨٧، ١٨٩.

أربع قوى هي: "الطبع، والرواية، والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"^(١).

إن هذه القوى التي تتألف منها موهبة الأديب أو عبقريته ليست إلا دوافع نشطة تعمل متآزرّة في نفسه على تنفيذ العمل الإبداعي وتشكيله، حيث تعينه على تجاوز القدرات العادية لغير الموهبين، فيتمكن من صنع هذا العمل على نحو متكامل يحقق الهدف منه، وهو التأثير في نفوس المتلقين له. وقد اهتم النقاد - كما نرى في تحليل الجرجاني - بكل قوة من هذه القوى من حيث طبيعتها وإمكاناتها ووظيفتها وصلتها بالثلاث الأخرى.

أما الطبع فكما تحدده المعاجم هو: "الخليقة والطبيعة والسجية والجملة التي جبل وفطر عليها الإنسان، والشاعر المطبوع: هو الذي ينظم الشعر بدون تكلف أو استناد إلى قاعدة أو معرفة عروض"^(٢). فالطبع في ضوء هذا التحديد: قوة فطرية خلق بها الإنسان، وهو موهبة نفسية داخلية تجعل الشاعر قادراً على

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد الجاوي المكتبة العصرية بيروت ص ١٥.

(٢) الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار إحياء الكتب العربية مصر ١٩٥٣ ط ١ ص ٣٧٥. والفيروز آبادي، القاموس المحيط طبعة الحلبي بمصر ٦٠/٣ وابن منظور، لسان العرب، بيروت ١٩٧٤، ٥٦٧/٢.

صوغ معانيه وأغراضه المتنوعة بسهولة ويسر، بلا تكلف للقول ولا تصنع فيه. والشاعر حينئذ لا يكون واعيا بمصطلحات نظامه الفني التي هي: وحدة الوزن ووحدة القافية ووحدة الروي، ولكنه يحس بضرورة المحافظة عليها وعدم الإخلال بها.

ولكن "الطبع" إلى جانب ذلك - كما تحدد المعاجم أيضا: قوة واعية بتلك المصطلحات، وهو قوة متعمدة إرادية تصوغ المعاني المختلفة وتتميتها بالتصوير والتشكيل، فهو: "صنعة الشيء والصياغة والتصوير. فالإنسان طبع الدرهم والسيف بمعنى ضربه"^(١)، "وطبع الشيء وصوره في صورة ما"^(٢). وهذا يعني أن نفس الشاعر تشتمل على ثنائية الفطرة والوعي، فالفطرة قوة غامضة تعتبر مرحلة أولى لجهات الإدراك المختلفة من "سمع، وبصر، وشم، وذوق، ولمس". والوعي: قوى إرادية أو قصدية صانعة تنظم قوة الفطرة وتمدها بالقدرة على التعبير والتصوير.

ويدعو اشتغال الطبع على هذه "الثنائية" - إلى القول بأن عملية صوغ الشعر العربي القديم - قبل مذهب الصنعة^(٣)، رغم وصفه بالطبع العفوي - لا يخلو من إعداد أو تحضير تتهض بهما نفوس الشعراء.

(١) أساس البلاغة ص ٢٧٥.

(٢) لسان العرب ٥٦٧/٢.

(٣) زعيم هذا المذهب: أوس بن حجر وتلميذاه: زهير بن أبي سلمى والحطيئة.

وقد أفاض النقاد العرب منذ نهاية القرن الثاني الهجرى فى الكلام عن قوة الطبع أو الموهبة - فنبه إليها محمد بن سلام الجمحى (- ٢٣١ أو ٢٣٢هـ-)، حين جعلها أساس التميز بين شاعر وآخر، وحين قدم النابغة على غيره من الشعراء، لخلو شعره من التكلف الذى يناقص الطبع، يقول: "كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"؛ ومن ثم جاء شعره "سهل المخرج سليم المطلب"^(١).

وقد تناول الأمدى هذه القوة دون أن يسميها، وذلك فى موضع تسجيل آراء الباحثين فى أن أشعار العلماء لم تكن جيدة بسبب علمهم، ولكن بسبب أمر آخر غير العلم، مفيداً بذلك أنهم يحرصون هذا السبب فى الطبع أو الموهبة الفنية، قال "صاحب البحرى: فقد كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعى عالماً شاعراً، وكان الكسائى كذلك، وكان خلف الأحمر أشعر العلماء. وما بلغ بهم العلم طبقة من كان فى زمنهم من الشعراء غير العلماء، فقد كان التجويد فى الشعر ليس علتة العلم، ولو كانت علتة العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم"^(٢).

(١) طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر ٥٦/١ وانظر د/زغلول سلام تاريخ النقد الأدبى والبلاغة ص ٩٧.

(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر (١٩٦١ ١٩٦٥) (١٩٦٥) ٢٥/١ وتحقيق: محمد محبى الدين عبد الحميد، المسيرة، بيروت ٨٧ ص ٢٥.

على حين وجدنا^(١) على بن عبد العزيز الجرجاني يذكر الطبع صراحة باعتباره قوة ضرورية للشاعر تضاف إليها قوى أخرى هي: الذكاء والرواية والدرية التي تعتبر جميعاً "عامّة في جنس البشر، لا تخصص لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر"^(٢). كما يشير إلى أن قوة الطبع ليست حاسمة أو ليست الوحيدة في البناء الجمالي للشعر أو النثر؛ إذ لا بد من أن يتدخل الفكر أو العقل إلى جانب هذه القوة لتحقيق هذا البناء. قال في موضع حديثه عن الطبع عند العرب والشاعر العربي: "وكان الشعر أحد أقسام منطقتها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة وانضاف إليها العمل والصنعة - خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً"^(٣).

فإذا كان هذا هو مفهوم الطبع عند الجرجاني "موهبة، تفكير، صنعة" فكيف يمكن قبول الرأي القائل بأن الجرجاني لم تكن لديه فكرة واضحة عن طبيعة الطبع، فقد عمد بعض الباحثين إلى النيل من فكرة الجرجاني هنا باعتباره ناقصة التحليل، قال: "وظاهر أن بناء الجمال الشعري على عنصر الطبع، وتحكيم هذه الفكرة في الفصل بين الشعراء - كما فعل الجرجاني - لا يشفى غلة الباحث

(١) انظر ص ٤١ من هذا الفصل.

(٢) الوساطة ص ١٦.

(٣) السابق ص ١٨.

الحديث فى الموضوع، فإن من الشعر ما يجىء نتيجة جهد عقلى وذهنى، ويكون على قدر هذا الجهد وقع خاص فى بعض النفوس على الأقل، شريطة ألا يتقل الجهد كأهل الصناعة، فلا تتكشف ملامحها لسامعها وقارئها إلا بعد عناء فى الفهم كبير^(١).

وقد أعطى ضياء الدين بن الأثير (-٧٣٦هـ) الأهمية الكبيرة لهذه القوة حين أسس نجاح "آلات" صناعة الشعر والنثر على قوة الطبع، فإله تعالى ركب "فى الإنسان طبعاً"^(٢) "ومتى لم يكن ثم طبع فإنه لا تغنى تلك الآلات شيئاً"^(٣) ويؤكد اهتمامه بها بحديثه عن تعدد الطباع فى العلوم وفى الشعر والنثر.

ولكن معاصره "حازم القرطاجنى" (-٦٨٤هـ) عرف هذه القوة ووضح وظيفتها فى صوغ الشعر صياغة فنية، وذلك فى موضع تناوله صناعة النظم أو الشعر قال: "النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال النفس فى فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام عملاً"^(٤).

(١) محمد خلف الله أحمد: الموهبة الشعرية، مجلة الثقافة المصرية العدد ٣٧٨ مارس، ١٩٤٦، ص ١٣.

(٢) المثل السائر: ٤٣/١، والجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور تحقيق / جواد سعيد بغداد

١٩٥٦ ص ٦ والاستدراك: تحقيق د/حفى شرف الأنجلو المصرية ١٩٥٨.

(٣) المثل السائر ٤١/١.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامى، بيروت / ١٩٨١

ص ١٩٩.

ويستتبط من جميع هذه التحديدات - وغيرها - للطبع أنه قوة فطرية تتطوى عليها نفس الأديب تعينه على الوعي بالمعنى الذى اختاره، واللغة التى تناسبه، خاصة إذا رفدت الطبع روافد ثقافية متنوعة: "منها ما تتقفه العين ومنها ما تتقفه الأذن ومنها ما تتقفه اليد ومنها ما يتقفه اللسان"^(١). هذه الروافد ما هى إلا مكتسبات معرفية ينبغى أن يكتسبها طبع الشاعر، لكى تكون لها الفاعلية والتأثير، خاصة إذا كان الطبع مؤيدا بقوى نفسية مؤثرة تتضاف إليه عند نظم الشعر، وهى كما سبق تحديدها عند الجرجاني^(٢) "الرواية والذكاء، والدربة".

فالرواية - بوصفها القوة الثانية من قوى الموهبة تعنى: سعة الاطلاع المؤثر فى قول الشعر، أو هى الحصيلة الثقافية المتنوعة الخاصة بالعمل الأدبى، وهى خاصية نفسية؛ لأنها تمد الأديب بأحاسيس الثقة وبمشاعر التميز والثبات والاعتداد، إذ هى تمثل "المادة الخام" أو الركيزة اللغوية لدى الشاعر، التى يتألف منها معجمه الشعرى، ويسعى الأديب [الشاعر - الناثر] إلى مزجها بانفعالاته النفسية وإدخالها فى سراديبه الباطنية، لكى لا تدل على نفسها، ولئلا تظهر معالمها واضحة فلا يكشف عنها إلا بصعوبة أو

(١) ابن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء تحقيق/ محمود شاكر، المبنى ١٩٧٤ ٥/١.

(٢) انظر ص ٤١ من هذا الفصل.

بجهد ناقد فذ. ولذلك جاءت عناية النقاد القدامى بهذه القوة على نحو ملح؛ لأنها وسيلة الشاعر إلى الوعي وإلى تغذية طبعه. فالشاعر -كما يقول ابن رشيق- إذا توافرت له الرواية أو الثقافة "عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يصنف به المذهب. وإذا كان مطبوعاً بلا علم ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم. وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو مائل بين يديه لضعف آتته، كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة، وقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقال: "هو الراوية" يريد أنه إذا روى استفحل. قال يونس بن حبيب: وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره - معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة. وقال رؤبة في صفة شاعر:

لقد خشيت أن تكون ساحراً راويةً مراً ومراً شاعراً

فاستعظم حاله حتى قرنها بالسحر. وقال الأصمعي: "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروى أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم به إعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وذكرها بمدح أو ذم"^(١). فالرواية أو

(١) العمدة ١/١٩٧، ١٩٨.

الثقافة المتنوعة الواسعة تقوّى طبع الشاعر أو آتته، وانعدامها أو ضعفها يضل هذا الطبع فيتعثّر في وظيفته؛ فلا يتمكن من الوقوف على المعنى المراد، وربما يهتدى إليه ولكن هذا سيكون من قبيل الصدفة التي قد لا تتكرر. وربما عجز عن الوصول إلى هذا المعنى رغم مثوله بين يديه؛ بسبب ضعف هذه القوة أو الآلة. ومن ثم فإن فحولة هذا الشاعر أو ذلك - مؤسسة على جودة الطبع المزود بالمعرفة الجيدة أو الثقافة الواسعة، كما قال يونس بن حبيب، وكما أكد ذلك الأصمعي الذي أسس فاعلية الطبع على إجراءات نفسية، تتمثل في استيعابه للأشعار والأخبار والمعاني ودورانها في سمع الشاعر وترددها في نفسه، كما تتمثل في تعزيز إحساسه بالوزن الشعري بمعرفة علمية لنظامه وتقاليد، وفي علمه بقواعد النحو لإصلاح لغته، وفي إحاطته بصراع البشر وتحولاتهم الحضارية؛ للوقوف على التمايز الفردي والجماعي، فجميع هذه النواحي تجعل الشاعر كمن يقف على أرض صلبة أساسها الإحساس بالثقة والشعور بالاعتداد بالنفس. وهذا الإحساس علة لجودة الشعر وسبب لحسنه. وهذا ما جعل حازمًا القرطاجني يرى أن (الرواية) قوة فعالة لتكوين الشاعر المجيد. فقال في معرض تحليله لتمييز أشعار الشعراء القدامى: "وأنت لا تجد شاعرًا مجيدًا منهم - إلا وقد لزم شاعرًا آخر المدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان

كثير أخذ الشعر عن جميل وأخذه جميل عن هذبة بن خشرم، وأخذه هذبة عن بشر بن أبي خازم. وكان الحطيئة أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين. فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك؟!^(١).

فهو يقصد أن "الرواية" تقتضى أن يلزم الشاعر الراوى - أستاذة ويلتزم بكل ما يقوله ويصدر عنه من أشعار وآراء خاصة بالفن الشعري. وفي هذا مظهر لقوة تحمل الراوى، وصبره وضبطه لنفسه من أن تصاب بالملل أو من أن يلحق بها الضرر. وبعبارة أخرى تقتضى الرواية سيطرة على نفسه وتطويعها وتوجيهها إلى مركز الجذب والاهتمام وهو الراوى والرواية معاً، وهذا من شأنه أن يحسّن شعره ويجوّده حين ينزع إلى قول الشعر.

وأما القوة الثالثة فهي "الذكاء" Inteligence : الذى يعنى سرعة الفهم وقوة النقد والاختراع وهو: حذق القول، وهو: براعة صاحبه فى النقد والتحليل، وهو قدرة الأديب على الخلق والإبداع^(٢). فهي بناء على ذلك: قوة نفسية فعالة.

(١) منهاج البلغاء ص ٢٧.

(٢) روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى دار الفكر اللبنانى ط (٢) ١٩٨٣ ص ٥٦.

وتتفق أفكار النقاد القدامى وتلتقى على أهمية قوة الذكاء وضرورتها، للطبع من حيث إنه يحتاج إليها الشاعر المطبوع؛ لأنها قادرة على جعله يدرك المعنى الملائم للتجربة التي يريد التعبير عنها، كما تجعله قادرًا على الانتقاء من القوة السابقة (الرواية) أو "القوة الحافظة" كما وصفها حازم القرطاجني^(١)، الذي عقد مشابهة بين ناظم الجواهر الذي يختار من مخزونه الجواهر والأحجار المناسبة بوعى وخبرة لينظم العقد، والشاعر الذي ينتقى بمهارة ألفاظه وصوره المناسبة للمعنى من مخزونه الثقافي. فكما أن قوة الذكاء تجعل الجواهرى عالمًا بأماكن جواهره المحفوظة، فيختار منها الجواهر لينظم العقد على نحو من التلاؤم والتناسب - فإن هذه القوة توجه الشاعر إلى المخزون من الألفاظ والصور، فينتقى منها ما يتوافق مع الغرض أو المعنى الذي أقام عليه شعره؛ ليجعلها على نحو من دقة الترتيب ودقة النظم، كما تجعله هذه القوة قادرًا على "التمييز" بين العناصر المنتقاة من هذا المخزون المعرفى؛ فيفرق بين ما يليق للغرض أو المعنى المراد وما لا يليق، بين ما يصلح له وما لا يصلح. وقد وصف حازم القرطاجنى هذا الإجراء "بالقوة المائزة"، "التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصح مما لا

(١) منهاج البلغاء ص ٤٢.

يصح"^(١). وهذا يعنى أن القدرة على التمييز بين العناصر ليست إلا خاصية لقوة الذكاء ترتبط فاعليتها بالمادة اللغوية التي تصل إليها أو تقف عليها في القوة السابقة: قوة "الرواية".

وما من شك أن قوة الدربة خصيصة تتصل بنفس الأديب؛ لأنها تعنى تدريبه بوعى وتواصل على إجراء "صياغات" تجريبية لمعان مختلفة في ضوء الأشعار المجيدة، وذلك قبل أن يصوغ المعنى الذى اختاره صياغة نهائية. وهذا النوع من التدريب يمنحه الإحساس بالثقة في قدراته النفسية والعقلية، ويبث في نفسه الشعور بالجرأة على ممارسة صياغة المعانى والأغراض، كما يرفع روحه المعنوية، خاصة إذا علمنا أن تعرف المرء المبدئى على الشئ قبل ممارسه يدفع به إلى إجادته والترقى به.

ويتأكد لنا الطابع النفسى لهذه القوى الأربع بنصين لكل من أبى هلال العسكرى وابن رشيق، إذ ينظر أبو هلال في بعض ما قاله حكيم الهند في الصحيفة الهندية^(٢): "أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة"^(٣) فيقول معلقاً: "وأول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان، وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها"^(٤). ويثبت قولاً لأبى داود يشير فيه إلى أن أساس

(١) منهاج البلاغ ص ٤٣.

(٢) الصناعتين ص ٢٥.

(٣) السابق ص ٢٥.

(٤) السابق ص ٢٦.

جودة النثر الخطابي هو: قوى الطبع والدرية والرواية؛ "رأس
الخطابة الطبع، وعمودها الدرية، وجنّاحها رواية الكلام..."^(١).
وأما ابن رشيق فإنه يقول بأسلوب المقابلة التصويرية،
مطوراً قول أبي هلال وكاشفاً عنه: "البيت من الشعر كالبيت من
الأبنية قراره الطبع، وسَمَكه الرواية، وبابه الدرية، وساكنه المعنى،
ولا خير فى بيت غير مسكون"^(٢) حيث يرى أن "الطبع" بوصفه قوة
نفسية أساسية يماثله القرار أو أرضية المسكن المختارة التى سيقام
فوقها البناء، فبدون قوة الطبع بالمعنى الذى أشرنا إليه - لن تكون
هناك صياغة شعرية للمعانى يعتد بها، كما أنه لولا وجود الأرض
لما تم بناء أو تشييد. وفى هذا تأكيد من ابن رشيق لطبيعة هذه
القوى وقدرتها؛ إذ هى الأساس الراسخ الذى يبنى فوقه العنصران
الآخران: الرواية والدرية. فالرواية تناظر عناصر سَمَك البيت
وجدرانه وحوائطه وسقفه. فإذا كانت الوظيفة: "الأمنية" لهذه
العناصر هى تحقيق الأمن وتوفير الإحساس بالأمان لساكن البيت
ومنْ يأوى إليه، فإن الوظيفة الفنية للرواية تتعين فى مد الشاعر
بمختلف المعارف والثقافات اللازمة التى تُثبّت فى نفسه "إحساس
الثقة"، الذى يعينه على خوض تجربته مع اللغة والصياغة، حتى
يفرغ من إنشاء شعره أو عمله الأدبى.

(١) السابق ص ٦٤.

(٢) العمدة ١٢١/١ القرار: أرض المسكن والمستقر، والسَمَك: السقف أو ما هو أعلى البيت إلى أسفل.

ولكن البناء الذى شُيِّد بما يشمل من جدران وحوائط وسقف، سيظل مجرد بناء غير آمن؛ لأنه ينقصه عنصر بالغ الأهمية وهو "الباب، كما أن نفس الشاعر بما تتضمن من طبع ومخزون ثقافى - سنظل مفتقدة وبحاجة إلى قوة هامة هي "الدربة". ومن البين أن عقد المقابلة أو المشابهة بين "الباب" و"الدربة" تعنى أنه إذا كانت فائدة الباب هي توفير المنفعة للساكن، من دخول وخروج واطمئنان وثقة وإحساس بالأمن والأمان ونحوها - فإن الدربة والمران والتمرس والتدريب على صوغ المعانى قبل فترة صياغة القصيدة - تتيح للشاعر فرصة تواصل الاتصال المباشر بتقاليد الفن الشعري وأصوله ومفرداته؛ فيتولد من ثم إحساس بالثقة بالنفس، ورغبة فى التخلص من أحاسيس معوّقة، كالرغبة والتردد والخوف التى تتلبس عادة الشعراء الذين لم تتوافر لديهم هذه القوة. كما يتيح له التدريب من جهة أخرى: فرصة الاقتراب الشديد من تلك القوة المحلقة أو الدفينة فى نفسه، قوة الإلهام التى توقفه على المعانى التى يحتاج إليها الغرض الشعري الذى اختاره؛ ليتم إدخالها إلى المخزون الثقافى، ثم يستعملها مع غيرها فى تقديم "مخلوق أدبى جديد" قد تشكل بلغة مغايرة عما سبق أن كان عليه فى مجال تدريبيه، لغة ذات كلمات وتراكيب جديدة.

ولكن ثمة عائقاً يعترض قوة الطبع الإيجابى الواعى هو "التكلف" وهو عائق يتصل بالنفس اتصالاً مباشراً؛ لأنه يعنى أن يضغط الأديب بشدة على نفسه، وأن يتفنن فى إكراهها وإجبارها

على "الإبداع" فى حال لا تكون فيها نفسه مستعدة له، متجاهلاً حينئذ دور كل من الرهبة والرغبة فى تحريك النفس وحفزها، فـ"النفوس لا تجود بمكنونها ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة"^(١)، فى حين أنها تجود مع الرغبة والمحبة"^(٢). ومعنى هذا أن "التكلف" ليس إلا ردعاً وقمعاً لتلك القوة الإيجابية، وأنه لا ينتج عنه إلا أثر ضعيف غير مفهوم، حيث قد أسهم الأديب فى إجهاض المعنى فجاء مشوه الخلقه. فالتكلف فى ضوء هذه الحقيقة يقيم الحواجز والموانع داخل نفس الأديب، كما يقيّمها بين نتاج الأديب والنفوس المتلقية التى لن تقبل التكلف ولن تتأثر به، فلا تطرب به ولا تحزن منه. ويعزز ذلك قول الجرجانى موضعاً طبيعة التكلف "ومع التكلف المقّت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن"^(٣). ففى هذا النص يبين أن "التكلف" مضاد للطبع الصافى، وهو تصنعٌ للشعر خال من روح الفن، فاقد لقوة التأثير الإيجابية، مثير لنفور المتلقى منه ورغبته عن متابعته.

ويؤيد ذلك استشهاد الجرجانى بتكلف أبى تمام، فقد "حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ؛ فقيح فى غير موضع من شعره فقال"^(٤):

(١)الصناعيتين ص ١٤١.

(٢)السابق ص ١٤١.

(٣)الوساطة ص ١٩.

(٤)ديوانه: تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر ٢٩/١.

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكبُ

فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة، وقصد الأغراض الخفية فاحتمل فيها كل غث ثقيل، ورصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد خاطر والحمل على القريحة، فإن ظفرَ به فذلك من بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهشَ فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاز بمستظرف، وهذه جريرة التكلف!^(١) فهو بذلك يوضح في ضوء هذا البيت "تكلف" أبى تمام، الذى تشكل من ثلاثة عناصر هي: "توعير اللفظ والتشدد فيه إلى درجة الصعوبة"، و"توظيف الفن البديعى على نحو متعسف"، و"اجتلاب المعانى الغامضة الخفية البعيدة عن الأفهام والأذواق". فهذا النوع من التكلف يقيد طبع الشاعر، ويحول دون تدفقه بالمعانى التى أفاض بها الإلهام قبلئذ فى حالة العزلة الطوعية، أو الجبرية، وفى حالة الطواف بمعالم الطبيعة المتنوعة بوجهيها الحسن والردىء. وتنشأ عن هذا التقيد بالضرورة صعوبة إدراك

(١) الوساطة ص ١٩.

المتلقى لهذا التكلف، وبالتالي انعدام أو ضعف تأثيره بالنص المتكلف، ومن ثم فلا نتوقع أن تهش النفس له أو تهتز التذاذاً به وطرباً له، على نحو ما نجد ذلك أيضاً في قول أبي تمام^(١):

يوم أفاض جوى أغاض تعزياً خاض المدى بحرئى حجاه المزبد

فهو "شعر أقل ماء، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب"^(٢) على نحو ما يتمثل كذلك في قوله^(٣):

خَسُنْتَ عَلَيْهِ أُخْتِ بَنِي الْخُشَيْنِ وَأَنْجَحَ فِيكَ قَوْلَ الْعَاذِلِينَ
أَلَمْ يُقْتَعَكْ فِيهِ الْهَجْرُ حَتَّى بَكَتْ لِقَلْبِهِ هَجْرًا بَيْنَ

فقد تكلف باستعمال صيغة لا تناسب الغزل، فصار ذلك "لا يشبه خطاب النساء في مغازلتهم" كما يقول المرزبانى^(٤)، ولذلك علق الجرجاني على البيتين بقوله: "فهل رأيت أغثاً من بكلت في بيت نسيب!"^(٥). فهذا التكلف في القول قد أبعد عن تقاليد النسيب أو الغزل التي تعارف عليها العرب؛ ومن ثم لم يكن لهذا النوع من الشعر أى تأثير إيجابي في نفس المتلقى حيث نتوقع انصرافه عنه ونفوره منه.

(١) ديوانه ص ١١٣.

(٢) الوساطة ص ٢٠.

(٣) ديوانه ٣٢١، والموشح للمرزبانى ص ٣١٠ والوساطة ص ٢٠.

(٤) هامش ص ٢٠ من الوساطة.

(٥) السابق ص ٢١.

ويؤكد ذلك أبو بكر الصولى (-٣٣٥هـ) فى معرض
مقارنته بين أبى تمام ومحمد بن أبى عيينة - على أساس ثنائيتى
الطبع والتكلف، فيذكر أن ابن أبى عيينة "يتكلم بطبعه ولا يكُدُّ
فكره، ويخرج ألفاظه مخرج نفسه، وأبو تمام يُتعب نفسه، ويكُدُّ
طبعه، ويطيل فكره، ويعمل المعانى ويستتبطها"^(١). إذ تظهر
المقارنة بين الشاعرين أن أبا تمام يتشدد على نفسه حتى يصل
كلامه إلى حدّ "التعمل والتصنع"، على نحو ما لاحظ ذلك ابن رشيق
بقوله: "وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى
شعره"^(٢)، على حين لم يصنع ابن عيينة ذلك، فجاء كلامه أو شعره
سهلا لا تكلف فيه ولا إكراه؛ لأنه ترك نفسه على سجيّتها، دون
مصادرة عليها بتصنع ليس من الفن فى شىء.

كما يؤكده مرة أخرى الجرجانى خلال تصديه للتمييز بين
"المصنوع والمطبوع"، قال: "متى أردت أن تعرف... فرق ما بين
المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السّمح المنقاد والعصى
المستكره - فاعمد إلى شعر البحتري، ودع ما يصدر به الاختيار،
ويعد فى أول مراتب الجودة، ويتبين فيه أثر الاحتفال، وعليك بما
قال (البحتري) عن عفو خاطره وأول فكرته كقوله"^(٣):

(١) أخبار أبى تمام: تحقيق: عساكر وعزام والهندي. المكتب التجارى بيروت ص ١١٨.

(٢) العمدة ٢٠٩/١، ١٣٠/١.

(٣) ديوان البحتري: ٢٢٥/٢.

ألام على هَوَاك وليس عدلا
أعیدی فی نظرة مستثیب
ترى كبدًا محرقة وعینا
تناعت دار علوة بعد قرب
وجدت طیفها عتبا علينا
وربت ليلة قد بت أسقى
قطعنا الليل ثما واعتاقا
إذا أحببتُ مثلك أن الأما
توخی الأجر أو كره الأثاما
مورقة وقلبا مستهما
فهل ركب يبلغها السلاما
فما يعتادنا إلا لماما
بعينها وكفيتها والمداما
وأفيناها ضمًا والتزاما^(١)

إن الجرجاني في ضوء هذه الأبيات يقدم صورة تطبيقية للطبع الصافي الذي تتطوى عليه نفس البحتری، حيث جعل معانيه منقادة غير غامضة وألفاظه سمحة مألوفة لا غرابة فيها ولا استكراه، لأن "ملاك الأمر" وقاعدته هنا "ترك التكلف ورفض التعمل، والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به"^(٢). فقد دعت هذه القاعدة إلى التحذير من "التكلف" في الشعر والتعمل أو التصنع فيه؛ لأن ذلك بمثابة قمع لقوة الطبع، وتعطيل لقدراتها على الإسهام في تنمية المعنى وتشكيله وصياغته.

ويرى الجرجاني أن "الطبع" البديل عن "التكلف" ليس طبعًا محدودًا أو عاجزًا أو سلبيًا، فقد أراده طبعًا متحركًا إيجابيًا يغيرى

(١) الوساطة ص ٢٥.

(٢) السابق ص ٢٥.

قوة الإلهام المحوِّمة أو الداخلية بالاتحاد به؛ استكمالاً لفاعليته ونشاطه. وبعبارة أخرى أراد الجرجاني ما يمكن أن نطلق عليه "الطبع الصافى" المكون من عناصر الإحساس الفطرى، والثقافة، والتفطن إلى العلاقات، والإلهام، التى التفت إليها هذا الناقد حين اشترط الطبع "المهذب الذى قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجَلَّتْهُ الفطنة وألهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبيح"^(١).

وقد اتخذ الجرجاني الطبع بهذه الصفات مقياساً للتفريق بين الشعر المطبوع والشعر المتكلف، فى ضوء أشعار أبى تمام^(٢)، التى انتهجت التكلف ونحت نحوه، فجاءت مستكرهة؛ نتيجة قمع الطبع والحد من انطلاقه والتقييد من قدراته كما أشرنا، ومن هذه الأشعار قوله^(٣):

لعمري لقد حررتُ يوم لقيته لو أن القضاء وحده لم يبرِّدِ
وقوله^(٤):

ذلتُ بهم عنق الخليط وربما كان الممنع أهدعاً وصليفاً

(١) الوساطة ص ٢٥.

(٢) الوساطة: ص ٦٧ وما بعده.

(٣) ديوانه ص ١٠١ والموشح ص ٣٠٨.

(٤) ديوانه ص ٢٠٦ والموشح ص ١٨٣. الخليط: المخالط. الأخدع: عرق فى العنق، والصليف: عرق العنق.

وقوله^(١):

يا دهر قوم من أَدْعَيْكَ فُقد أضجبت هذا الأنام من خرقك

وقوله^(٢):

ألا سبيل ندى إلا سبيل بلى لو كنت حيا لأضحى للندى سبيل

وقوله^(٣):

لو لم يمتم بين أطراف الرماح إذا لمات إذ لم يمتم من شدة الخزن

وقوله^(٤):

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرى المؤمل منك إلا بالرضا

فقد رأى أن هذه الأشعار قد غاب منها "الطبع" الصافى؛ حيث "حمل نفسه على التكلف وفارق الطبع إلى التعمق"^(٥) الأمر الذى دفع إسحاق بن إبراهيم الموصلى إلى التعليق على البيت الأخير "المجد لا يرضى...". مخاطبًا صاحبه بقوله: "يا هذا لقد شققت على نفسك، إن الشعر لأقرب مما تظن"^(٦).

(١) ديوانه ص ٢١٠.

(٢) ديوانه ص ٣٨٤.

(٣) ديوانه ص ٣٨٨.

(٤) ديوانه ص ١٨٧.

(٥) الوساطة ص ٧١.

(٦) السابق ص ٧٢.

ويتفق المرزوقي (-٣٢١هـ-) مع الجرجاني فيما ذهب إليه من "إضرار التكلف بالبناء الشعري"؛ إذ إنه يحبس ويحجز تيار الدفق المعنوي والتصويرى عن قوة الطبع، الذى يظهر حينئذ "مستخدمًا متملكًا" فتقبل الأفكار المستكرهة المعتسفة "تستحمله" أثقالها، مطالبة له بالإغراب فى الصنعة، وتجاوز المؤلف إلى البدعة"^(١). ولذلك دعا إلى رفضه وإقرار ما يضاده وهو "الطبع الصافى" المهذب بالرواية والمدرّب بالدراسة^(٢)، على أن يترك مسترسلًا دون عائق "غير محمول عليه ولا ممنوع ما يميل إليه"^(٣)؛ ليمنح لتلك اللحظة المدهشة: لحظة الإلهام أن تتثال عليه، أو تتبعث فى نفسه، بدفقاتها المتمثلة فى "لطافة المعنى، وحلاوة اللفظ"^(٤) ليبدو "الطبع" حينئذ "صفوا بلا كدر وعفوا بلا جهد"^(٥).

(١) شرح ديوان الحماسة: تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٩٦٧، ١/١٢.

(٢) السابق ١/١٢.

(٣) السابق ١/١٢.

(٤) السابق ١/١٢.

(٥) السابق ١/١٢.

الفصل الثاني
اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة

الفصل الثاني اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة

التفت النقاد العرب إلى "ظاهرة اختلاف الطبائع" أو تباين الأمزجة" أثناء دراستهم بعض القضايا الأساسية في النقد العربي، مثل قضيتي "صنعة الشعر"، و"الخصومة"، فبينوا أن إدراك هذه الظاهرة يعين في معرفة التمايز الحاصل بين شاعر وآخر، بل بين قصيدتين لشاعر واحد. وقد تناولت نصوصهم هذا "التمايز" بنظرات فاحصة دقيقة؛ بوصفه حالة ماثلة في الشعر العربي ينبغي أن تلاحظ عند بحث إبداع الشعر، فيقول الجرجاني في ذلك: "وقد كان القوم [الشعراء] يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعد منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق"^(١).

فهو يشير بهذا القول إلى أن ثمة ارتباطاً بين طبع الشاعر وحالته المزاجية، وبين نوع التعبير الذي يقدم به إنتاجه، وذلك أنه يرى أن اختلاف طبائع الشعراء أو تباين أمزجتهم يتدخل في تحديد صفات الألفاظ التي يستعملونها في صياغة القصائد، ويظهر ذلك في رقة ألفاظ بعضها وسهولة وقعها على السمع وفي النفس، وفي "صلابة" ألفاظ قصائد أخرى، وصعوبة فهم المتلقى لها، وشدّة وقعها

(١) الوساطة ص ١٨.

على سمعه ونفسه. ويتأكد هذا الربط بتبعية اللغة مفردة ومركبة
لنوع الطبع أو المزاج؛ ذلك لأن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع،
ودمائة الكلام بقدر دمائة الخلقة^(١)، كما أن صعوبة اللفظ أو توعره
ناشئ عن طبع مقموع غير سليم.

وعلى الرغم من أن نصوص القدماء التي التفتت إلى هذه
الظاهرة لم تشر بالصرامة والتحديد إلى عواملها التي أدت إلى هذا
التمايز التعبيري، لكنها أوحى بها ودلت عليها، ومن ثم يمكن في
ضوء هذه النصوص - حصر ما أوحى به ودلت عليه في أربعة
عوامل، هي "البيئة، والتحول الحضارى، والتنوع الزمنى، والهيئة
الجسمية".

أما العامل الأول وهو "البيئة" فإن النقاد قد عنوا بها من
زاويتين: الزاوية الأولى "أثرها في تشكيل الطبع والمزاج". فالبيئة
بوجهيها البدوى والحضرى سبب أساسى فى اختلاف الطبع
والمزاج، كما أنها علة لتفاوت الأداء اللغوى. ويتناول الجرجانى
هذه الزاوية بالتحليل الدقيق الكاشف، فيقول: "وأنت تجد ذلك ظاهراً
فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز
الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه
فى صورته ونغمته، وفى جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن

(١) السابق ص ١٨. دمائة الكلام: سهولته ولينه، دمائة الخلقة: سهولتها واعتدالها.

تحدث بعض ذلك؛ ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: "من بدا جفا"، ولذلك تجد شعر عدى، وهو جاهلي - أسلس من شعر الفرزدق، ورجز رؤبة، وهما آهلان؛ لملازمة عدى - الحاضرة وإيطانه الريف، وبعده عن جلالة البدو وجفاء الأعراب، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المقيم والغزل المتهالك، فإن انفقت لك الدمثة والصبابة وانضاف الطبع إلى الغزل، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها"^(١).

فيتبين من النص أن الجرجاني قد عمد إلى حصر التفاوت اللغوي في مظهرين هما: "الغلظة والتعقيد"، و"الرقة والسهولة"، ورد المظهر الأول إلى إقامة الشاعر في البيئة البدوية، التي تؤثر فيه بأن تجعل طبعه غليظاً ومزاجه جافياً حاداً؛ مما يطبع شعره بطابع الخشونة والغلظة والصعوبة والتوعر، من حيث نوع الألفاظ المستعملة مفردة أو مركبة، ومن حيث إيقاعها وجرسها، "فمن شأن البداوة أن تحدث ذلك"^(٢)؛ نظراً للتركيبية الخلقية والنفسية لأهل البادية، بحكم ملازمتهم لبيئتهم الراضية للتحضر المقاومة للتمدن. وقد أرجح الجرجاني المظهر الثاني وهو "الرقة والسهولة" إلى إقامة الشعراء في البيئة الحضرية أو مخالطتهم المتواترة لها، إذ تؤثر

(١) الواسطة ص ١٨.

(٢) د/ إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. ص ٣٢٦.

مشاهد هذه البيئة في طبع الشاعر فتجعله صافياً، وفي مزاجه النفسى فترققه، بالإضافة إلى ما يشيع فيها من ممارسات الغزل المتهالك، وتوجهات الحب والهوى، وحرية البث العاطفى، وهذا جميعه يدفع طبع الشاعر ومزاجه إلى إصدار شعر يتميز بسلاسة المعانى ومرونة الألفاظ وسهولته وعذوبتها.

والزاوية الثانية "دراسة البيئة" باعتبارها عاملاً مثيراً لنفس الشاعر؛ ذلك أنهم عنوا باستجابته النفسية لواقع معالم البيئة المتعددة المتنوعة بالإيجاب أو السلب، بالقبول أو بالرفض، ولم يفرقوا فى ذلك بين المعالم الحسنة والمعالم الرديئة، فكلاهما يثير نفس الشاعر ويحركها ويعينها على إصدار الشعر فى سهولة ويسر.

فمن حيث تأثيرات المعلم أو المشهد البيئى الحسن يذكر ابن قتيبة (-٦٧٢هـ) أن أحد متذوقى الشعر طرح على الشاعر الأموى عبد الرحمن بن كثير هذا السؤال: كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ فأجاب بقوله: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة؛ فيسهل على أرسنه ويسرع إلى أحسنه"^(١). ويورد ابن قتيبة بيتاً للأحوص يبين فيه أثر البيئة فى نفسه وفى أدائه للشعر^(٢):

وأشرفتُ فى نَشْرِ من الأرضِ يافعٍ وقد تشغف الأيفاع من كان مُقصدًا

(١) الشعر والشعراء ص ٨٥، ٨٦.

(٢) ديوانه تحقيق عادل سليمان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠ ص ١٣٥.

ويعقب ابن قتيبة على ذلك مؤكداً هذا الأثر "وإذا شغفته الأيفاع مرته واستدرته"^(١).

كما يذكر ابن عبد ربه (-٣٢٧هـ) "أن الحكماء قالت: لم يستدع شارد الشعر بأحسن من الماء الجارى، والمكان الخالى، والشرف العالى"^(٢)، وأن الشاعر العباسى سأل أبا نواس قائلاً:

- أنت الذى لا تقول الشعر حتى تؤتى بالرياحين والزهور فتوضع بين يديك؟ فأجاب:

- وكيف ينبغى للشعر إلا أن يقال على هذا؟"^(٣).

ويعمد حازم القرطاجنى (-٦٨٤هـ) فى معرض حديثه عن أهمية البيئة فى تكوين الشاعر - إلى بيان أثر الوجه أو المعلم الحسن لتلك البيئة، الذى يتحدد فى "بقعة معتدلة الهواء، حسنة الموضع، طيبة المطاعم، أنيفة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علة"^(٤).

كما وضح ذلك أبو بكر الصولى (-٥٣٣هـ) بتناوله دور البساتين والجنائن والزهور فى أشعار أبى تمام، فيذكر أنه قد استحسن أرجوزة أبى نواس.

(١) الشعر والشعراء ص ٨٦ مرته = حركته. استدرته = استخرجت من نفسه المعانى المختلفة.

(٢) العقد الفريد تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط ١٩٤٨ ٢٣٧/٥ ٢٣٨.

(٣) السابق ٢٣٨/٥.

(٤) منهاج البلغاء ص ٤٠.

"وبلدة فيها زور"

وقال: سأروض نفسي في عمل نحوها، فجعل يخرج إلى الجنية، ويشغل بما يعمله، ويجلس على ماء جار، ثم ينصرف بالعشى^(١).

وفي هذا الإطار البيئي الحسن درس النقاد أيضاً من عناصره: الغذاء الجيد والشراب المسكر، من جهة تأثير كل منهما في نفس الشاعر، إذ يمنحانه الاستقرار النفسى، من حيث نفي إحساسه بالحرمان؛ بإحلال إحساس آخر هو الامتلاء والاكتفاء المادى بالنسبة للغذاء، ومن حيث حصوله على الشعور بالنشوة والانتشاء بالنسبة للشراب. وهذا وذاك يتدخل في فاعلية كل من الطبع والمزاج. يقول ابن رشيق فى ذلك: "إن الطعام الطيب، والشراب الطيب، وسماع الغناء - مما يرقّ الطبع ويصفى المزاج، ويعين على الشعر، ولما أرادت قریش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لُباب البر، وسلاف الخمر، ولحوم الضأن والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم"^(٢).

وقد كان بعض الشعراء صريحاً فى التأكيد على وظيفة "الخمر"، فى تهيئة النفس لإبداع الشعر والتجويد فيه، على نحو ما

(١) أخبار أبى تمام: تحقيق خليل عساكر وآخرين، ص ٢٤٧.

(٢) العمدة ٢١١/١.

بين ذلك "الأخطل" عقب حكمه على بعض شعر "المتوكل الليثى"، فقد أنشد المتوكل قصيدة أمام الأخطل فاستحسنها، كما يروى أبو الفرج الأصفهاني، ولكنه قال له: "ويحك يا متوكل! لو نبحت الخمر فى جوفك كنت أشعر الناس"^(١). ويؤكد أبو الفرج هذه الوظيفة بقوله إن أبا نواس قد وجه إليه أحد جلسائه سؤالاً عن الإجراء الذى يقوم به إذا رغب فى إنشاء القصيدة، كان السؤال هو:

- كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ فأجاب بقوله:

- أشرب حتى إذا كنت أطيّب نفساً بين الصاحى والسكران صنعت وقد داخلنى النشاط، وهزّتتى الأريحية"^(٢). وفى هذا المجرى يورد ابن قتيبة رواية خاصة بهجاء جرير لبنى نمير، إذ دعا أصحابه إلى إعانته على هجاء هذه القبيلة بتقديم الخمر إليه، فقال: "ارفعوا إلىّ باطية من نبيذ"^(٤).

إن هذه النصوص -كما نرى- تدل على "الوظيفة المؤثرة" للبيئة التى يعيش فيها الشعراء، ويتحركون وسط معالمها الطبيعية: الساكنة والمتحركة، التى تتعين فى مكان عامر بالخضرة والزهور والورود، وبمياه الأنهار والجداول والأمطار، وبالمرتفعات المشرفة على الوديان والسهول، كما تتعين فى ألوان الطعام الجيد، وأنواع

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠، ١٦٠/١٢.

(٢) العمدة ٢٠٧/١.

(٤) الأغاني ٣٠/٨. الباطية: إناء عظيم من الزجاج وغيره، يحفظ فيه الشراب.

الشراب المسكر وغير المسكر. وجميع هذه المعالم تسهم غالباً فى تحقيق أمرين نفسيين أولهما: أنها تشيع الثقة بنفس الشاعر؛ فتتخلص من أى إحساس بصعوبة صياغة المعانى الخاصة بالعرض الذى يهدف إلى التعبير عنه، وثانيهما: أنها تنفى إحساس نفسه بالحرمان أمام هذا الحضور الطبيعى الحافل؛ ومن ثم يفرغ الشاعر بسبب هذا النفى لرؤية مظاهر الجمال، ورصد أدلة الإبداع الطبيعى المحيطة به، وهذا بدوره يكشف عن المعانى التى تعلق بطاقة الخلق أو الطبع المتمكنة من نفسه.

وأما التأثير فى النفس بالمعلم أو المشهد الطبيعى الموحش وغير الحسن، فإن هؤلاء النقاد قد كشفوا عنه بدراستهم ردود أفعال نفوس الشعراء إزاءه أو استجابتهم له. فقد وصفوا حالات الشعراء المختلفة حين تتأبى صياغة المعانى عليهم أو يتعذّر على نفوسهم بدءً القصائد، أو عندما يتعثرون فى المضىّ فيها وإتمامها؛ فيفزعون إلى الأماكن المقفرة الموحشة الخالية من علامات الحسن، المجردة من قرائن الجمال.

ويسوق لنا النقاد نماذج وأمثلة من هذه الحالات، فيروى ابن رشيق خبراً عن الشاعر الأموى الفرزدق يقدم صورة نفسية له، فإذا صعبت عليه صنعة الشعر "ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده فى شعاب الجبال، وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية؛

ويذكر المرزبانى (-٣٨٤هـ) أن زهير بن أبى سلمى كان يقول: "الشعر برى"^(١)، لأنه إذا امتنع عليه القول ركب ناقته منفرداً أو مصحوباً، وقضى فى البرية بعض الوقت متأماً لها. ويروى أبو الفرج الأصفهانى أن أبا محجن سئل: "أطلب القريض أحياناً فيعسر عليك فقال: أى والله لربما فعلت، فأمر راحلتى، فيشد بها رحلى ثم أسير فى الشعاب الخالية، وأقف فى الرباع المقوية؛ فيطربنى ذلك، ويفتح لى الشعر"^(٢). كما يروى ابن رشيق أن أحد الأنصار من المدينة قد فاخر الفرزدق ذات مرة بأبيات لحسان بن ثابت يشيد فيها بقومه منها^(٣):

فكأنما هى فى السماع جنادل وكأنما هى فى القلوب كواكبُ
لنا الجففات الغرّ يلمعن بالضحى وأسيفنا يقطنن من نجدة دما
ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فأصاب قلب الفرزدق بالهم والحزن؛ لأنه لم يستطع من ساعته أن يأتى بمثل ما أتى به حسان، فأرجأه "ومضى حنقا، وطالت ليلته ولم يصنع شيئاً، فلما كان قرب الصباح أتى جبلاً بالمدينة يقال له ذباب، فنادى: أخاكم يا بنى لبينى، صاحبكم،

(١) الموشح ص ٥٨، ٥٩.

(٢) الأغانى ١/٣٦٣، ٣٦٤.

(٣) ديوانه: تحقيق د/ سيد حنفى حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ١٣٠، ١٣١.

صاحبكم، صاحبكم. وتوسدّ ذراع ناقتته، فانثالت عليه القوافى
انثيالاً، وجاء بالقصيدة بكرة، وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولاً
وحسناً وجودة"^(١).

وفى هذا الإطار البيئى الطبيعى يذكر النقاد من عناصر
البيئة "الغذاء السيئ الردىء" الذى يسبب رغبة النفس عن القول،
وتوارى الإلهام، وهروب المعانى، وتعصّى الألفاظ، على النحو
الذى بينه ابن قتيبة بقوله: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه،
ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل
والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ
الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض
على الغريزة من سوء غذاء، وخاطر غم"^(٢).

ويمضى حازم القرطاجنى فى نفس اتجاه السابقين عليه،
فيرى أن سبب "تحريك النفس" أو استدعاء "الملمهم" لها ليس
مقصوراً على البيئة الطبيعية الحسنة المعتدلة؛ لأن الطبيعة غير
المعتدلة تؤدى ذات الدور النفسى، فيقول فى معرض بحثه العامل
الطبيعى المزدوج فى تكوين الشاعر: "قد تكون النشأة حسنة [أى
مؤثرة] على غير هذا النحو، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشئ،

(١) العمدة ٢٠٧/١.

(٢) الشعر والشعراء ٨٠/١، ٨١.

وترتاد له مواقع المُرْن، ومواضع الكلاً والنبات الغض، ولا يُخيم به فى الموضع إلا ريثما يصوح كلاًه، ويغيض ماؤه^(١).

ويقصد حازم بهذه المقابلة أن الاعتدال الطبيعي ليس الوحيد فى تأثيره الحسن؛ لأنه ثمة ما يشاركه فى هذا التأثير رغم اتصافه بما يضاد جهات الطبيعة المعتدلة. فثمة صور وأحوال طبيعية رديئة، ولكن تمتلك القدرة على التأثير النفسى مثل: حرارة الجو أو برودته بدلاً من اعتداله، وجفاف الزرع والنبات بدلاً من ترعرعه وازدهاره، ونقص الماء أو انعدامه بدلاً من تدفقه وجريانه. ومعنى هذا أن الباعث على قول الشعر ليس عادة ثابتة، بل إن الباعث عليه مجرد حالة ترافق عملية الإبداع التى قد تختلف من شاعر إلى آخر.

ونخلص من هذا أن العامل البيئى بوجهيه المؤنس والموحش، أو المعتدل والردىء، يكشف عن تنوع أحوال الشعراء وعن تباين أمزجتهم فى قول الشعر، فلكل شاعر فى إطار هذين الوجهين حالة خاصة لا تتفق مع الحالة الخاصة بالآخر، وكل واحدة منها تشكل مثيراً لدى الشاعر قادراً على صوغ تجربته الشعرية مهما كانت طبيعة هذه الحالة، سواء أكانت مقبولة مستساغة عند غير الشعراء أم كانت مموجة منفرة تباها نفوسهم

(١) منهاج البلغاء ص ٤١. تستجد = تتحول ميوله، لا يخيم به = لا يجذب إليه، يصوح = يبيس ويجف، يغيض = ينقص.

وترفضها أذواقهم. حقا لقد التفت نقادنا إلى تعدّد هذه الأحوال وتتوّعها -كما رأينا- ولكنهم لم يكتفوا بذلك، إذ عمدوا إلى التماس أسباب هذا التعدّد أو التنوع -كما رأينا أيضاً- وكما طرحها حازم القرطاجنى وحددها، فقد ردّ هذا التعدد إلى الوظيفة النوعية للتنوع البيئى، وذلك بقوله عند حديثه عن أثر البيئة الموحشة فى تكوين طبع الشاعر الناشئ: "فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال، وإن لم تكن فى الأقاليم المعتدلة - جارية مجرى تلك فى سداد خاطر، والتنبّه لما يحسن فى هيات الألفاظ وما لا يحسن"^(١). فقد أراد بهذا التعليل للتعدد التأكيد على ما ذكره السابقون عليه وهو: أن كلا من المعالم الطبيعية المعتدلة، والمعالم الطبيعية غير المعتدلة تؤثر فى نفوس الشعراء من جهة، حيث تصعد أحاسيس الشاعر الداخلية وتتميّها، ومن جهة أخرى تدل على تنوع طباع الشعراء وتعدّد أمزجتهم وتمايز أحوالهم؛ مما يثرى صورة الأدب عامة والشعر خاصة. وهذه الرؤية النقدية قد أثبتت صحتها الدراسات النقدية والدراسات النفسية الحديثة، إذ يرى بعض النقاد المعاصرين الذين درسوا أثر البيئة فى الأدب أن الإنتاج الأدبى إذا كان من المسلم به أنه يتأثر بشكل جمجمة صاحبه، فإنه يتأثر أيضاً بالشكل الخاص للمقاطعة أو البيئة التى يستوطنها"^(٢).

(١) منهاج البلغاء ص ٤١.

(٢) ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٣٠/١.

وأما العامل الثانى وهو: "التحوّل الحضارى" فقد قصدوا به أن حياة البادية، والمناطق البعيدة عن المدن، ذات طبيعة خاصة إذ تحتوى على "تقاليد" اجتماعية صارمة، و"أحاسيس" صلبة غالبًا، و"مشاعر" يصعب استثارتها. كل هذا وغيره يؤثر فى لغة الأدباء؛ فيطبعها بطابع الخشونة والتعقيد والتشدد، على نحو ما يلاحظ على لغة شعراء البادية، وعدد من شعراء المدن، الذين جاؤوا البدو والأعراب واتصلوا بهم بعض الوقت.

ولكن ما تلبث المنافذ الحضارية بكافة ألوانها أن تطل على نفوس هؤلاء الشعراء؛ نتيجة "عمليات" النزوح إلى المدن والقرى والرحلة إليها بين الحين والآخر، والاشتراك فى الحروب والفتوحات الإسلامية، و"التشجيع" على المصاهرة بين البدو والحضر، و"وفود" الرواة والعلماء المدنيين" على البادية وهم بسبيل جمع الأشعار وتدوين اللغة، فى إطار تسجيل التراث والاحتجاج اللغوى. فهذه المنافذ وغيرها قد أحدثت أثرًا كبيرًا فى شعراء البادية وأدبائها؛ فرقت لغتهم وسهلت فتقبلها الذوق الحضري، كما أثرت هذه المنافذ فى شعراء المدن وأدبائها، فزادت لغتهم رقة وسلاسة ويُسرا؛ لتتجذب إليها نفوس المتلقين فيكثر انفعالهم بها وتفاعلهم معها.

ولم يكن هذا التحوّل الحضارى النفسى بعيدًا عن اهتمام نقاد القرن الثالث أمثال ابن سلام، والجاحظ، وابن قتيبة، وابن المعتز؛ ونقاد القرن الرابع أمثال ابن طباطبا العلوى، والأمدي، وعلى بن

عبد العزيز الجرجاني، ويصور الأخير هذا التحول ويحدد ملامحه وآثاره بقوله^(١): "فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت الممالك وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف - اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى شيء ذي أسماء كثيرة - اختاروا أحسنها سمعاً وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها، كما رأيتهم يختصرون [ألفاظ] الطويل؛ فإنهم وجدوا للعرب فيه نحواً من ستين لفظة أكثرها بشع شنع: كالعشنة، والعنطنة، والعشقة، والجسرب، والشوقب والسلهب، والشؤذب، والطاط، والطوط، والقاق والقوق - فنبذوا جميع ذلك وتركوه، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان، وقلة نبوء السمع عنه، وتجاوزوا الحد في طلب السهل حتى تسمّحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركافة والعجمة، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترفقوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ما سنع من الألفاظ؛ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفاً، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً - رشاقة وأطفاً".

(١) الوساطة ص ١٨، ١٩.

ويتضمن هذا النص أثر التحوّل إلى التحضر والانفتاح الثقافي على نفس الشاعرين البدوي والحضري، من حيث تدخل هذا العامل في تعديل وعييهما باللفظ والتركيب المستعملين، وذلك بالاتجاه بهما نحو اليسر والسهولة، بدلاً من التشدد والصعوبة، يساعدهما في ذلك استجابة الطبع لدى كل منهما إلى داعي التحضر والتثقيف.

ويعنى هذا أن لغة الشعر من حيث سهولتها وصعوبتها تتصل اتصالاً وثيقاً بقدرات الشاعر النفسية والعقلية، كما أنها في الوقت نفسه ترتبط أشد الارتباط بالبيئة المكانية؛ بما تشتمل عليه من تغييرات طبيعية وتحولات اجتماعية، وأنها غير منعزلة عن تحوّل الزمن، وتبدّل ملامح العصر، وتنوّع إيقاعه بعامل الإفادة من مظاهر التحضر والتمدّن، ومن تعدّد المنافذ الثقافية والمعرفية.

ومن الثابت أن شاعر البادية وشاعر المدينة في ظل اتّساع رقعة الدولة الإسلامية لم يقفوا من هذه النواحي موقف عجز أو تقبل سلبي، فقد عمداً إلى مجاراة الواقع اللغوي الجديد، وذلك بتطويع لغة القصيدة بما يتناسب مع هذا الواقع، خاصة أنهما قد أدركا على جهة القطع أنهما يمثلان نبض الأمة ويصدران أشعارهما استجابة لروح العصر، ولذلك كان من الطبيعي أن يحدث تغيير في لغة شعراء البادية والحضر، من الصعوبة إلى السهولة، ومن التوعّر

إلى السلاسة، ومن الخشونة إلى اللين، ومن الغموض إلى
الوضوح، ومن الغرابة إلى القرب.

وبناء على هذا فإن زعم بعض الباحثين بأن الجرجاني "يقبل
وحشّي الكلام في الشعر، بنفس الدرجة التي يقبل فيها السهل،
باعتبار أن الطبع الذي يقذف بالغريب هو الطبع الذي يأتي
بالسهل" (١) - هذا الزعم لا يمكن قبوله؛ لأن الجرجاني والنقاد من
قبله - كما رأينا - لم يعتقدوا في "أحادية الطبع" التي تسمح بمثل هذا
الزعم، بل اعتقدوا في إمكان تغييره وتحوّله ومرونته، وإمكان تقبله
لأى مؤثر جديد، من جهة أن طبع الشاعر البدوي يماثل طبع
الشاعر الحضري، في أن كلا منهما يتقبّل التحوّل والتطور والنموّ،
بعامل الإفادة من مصادر التحضّر والتنقيف والاطلاع على
نصوص الشعراء الآخرين، وغير ذلك مما تحفل به البيئة التي
تضمه أو التي تشهد حضوره المتتابع. ويتأكد لنا ذلك بقول
الجرجاني عند حديثه عن "الخاطر" الذي يتبناه الطبع، أو تتشيع له
النفس الشاعرة: "والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال، ولا
يدوم في الأحوال على نهج" (٢).

وأما العامل الثالث وهو "التنوع الزمني" فقد أرادوا به أن
طبائع الشعراء وأمزجتهم أو أحوالهم النفسية المختلفة تتأثر بأنواع

(١) د. قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع.

(٢) الوساطة: ص ٣٧٥.

الزمن وضروبه المتعددة المتمايضة، وينشأ عن هذا التأثير - بالضرورة- رغبة الشعراء فى صياغة المعانى، التى أتيح لها أن تتفاعل فى نفوسهم نتيجة تعرضها لوقوع هذا التنوع الزمنى، كما ينشأ عنه "اكتمال" الأداء الشعرى وجماله.

فقد رأى النقاد أن من الشعراء من لا يمكنه قول الشعر إلا فى وقت السحر؛ وذلك بسبب تأثر نفوسهم بهذه الفترة الزمنية من أواخر الليل تأثراً يصح بها إنشاء الشعر؛ إذ إن النفوس فى هذا الوقت تكون فى أتم استعدادها وفى أكمل تهيئتها. ويشير إلى ذلك -الشاعر العباسى أبو تمام (- ٢٣١هـ) فى جزء من وصيته الشهيرة^(١) إلى تلميذه البحترى (- ٢٨٤هـ) التى رواها ابن رشيق (-٤٥٦هـ) وابن أبى الأصبع (٦٥٤هـ) وحازم القرطاجنى (- ٦٤٨هـ) وشمس الدين النواجى (٧٨٢-٨٥٧هـ). ويتفق هؤلاء على أن البحترى سأل أستاذه عن الوقت المناسب لقول الشعر فقال "تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، وصفر من الغموم، واعلم أن العادة فى الأوقات إذا قصد الإنسان تأليف شىء أو حفظه قصد وقت السحر؛ وذلك أن النفوس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، وخف عنها ثقل الغذاء، وصفا من أكثر

(١) انظر: الوصية فى كتاب منهاج البلغاء، وتحرير الحبير، ومقدمة فى صناعة النظم والنثر، وانظر فكرتها فى العمدة.

الأبخرة والأدخنة - جسم الهواء، وسكنت الغمام، ورقت النسائم،
وتغنت الحمائم"^(١).

كما يشير إلى هذا الوقت أيضاً ابن رشيقي بقوله في موضع
دراسته لعوامل تركيز الفكر ونضجها، "وعلى كل حال فليس يفتح
مقفل بحار الخواطر - مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من
النوم، لكن النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب الله، أو
المعيشة أو غير ذلك مما يعيها، وإذ هي مستريحة جيدة كأنما
أنشئت نشأة أخرى، ولأن السحر ألطف هواء، وأرق نسيماً، وأعدل
ميزانا بعد الليل والنهار.. فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع"^(٢).

ويتبين من نصي أبي تمام وابن رشيقي أن وقت السحر الذي
هو آخر الليل قبيل طلوع الفجر - "أنسب" الأوقات لإنشاء شعر
جيد المعنى مكتمل الصياغة؛ وذلك لأنه ينطوي على خصيصتين
مترابطين، الأولى تتعلق بطبيعته وإمكاناته، إذ يمتاز بلطف الهواء
وصفائه، ورقة نسيمه واعتدال جوه واتزانته؛ لتوسطه بين طرفي
الليل والنهار وسكون حركة الحياة فيه، فضلاً عن هديل الحمائم
المتردد بين الحين والآخر. والثانية - وهي مترتبة على الأولى -
تختص بالحالة النفسية التي يكون عليها في هذا الوقت من الليل.

(١) النواحي: مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق د محمد بن عبد الكريم، مكتبة الحياة -

بيروت، ص ٣٢.

(٢) العمدة ٢٠٨/١.

فالنفس تكون مجتمعة غير موزعة متحدة، لم تتفرق مشاعرها بعد شواغل النهار، ولم تتنازع قدرتها على الخلق أسباب العيش واللهو، وغير ذلك مما يخرج النفس عن تجمعها واتحادها وتركيزها، كما أن النفس في هذا الوقت تكون قد حصلت على قدر من الراحة؛ نتيجة النوم العميق عقب تعرض الجسم لمتاعب النهار فتبدو كأنما أنشئت نشأة أخرى.

ولكنّ ثمة وقتاً آخر يدفع الشعراء إلى قول الشعر، وهو "وسط الليل" أو ما يسمى "بالدجى". وهو الفترة الزمنية التي تسبق "السحر"، على نحو ما بين بعض الشعراء النقاد كأبى تمام الذى ربط بين الشعر والدجى وذلك بقوله^(١):

خُذْهَا ابْنَةُ الْفِكْرِ الْمَهْدَبِّ فِي الدُّجَى وَاللَّيْلِ أَسْوَدَ رَقْعَةَ الْجَلْبَابِ

فقد عين أن الوقت المناسب لنظم الشعر أو القصيدة هو هذا الوقت من الليل، حيث يكون الشاعر مستعداً لذلك؛ لأن "الليل تهادأ فيه الأصوات وتسكن الحركات، فيكون الفكر فيه مجتمعاً والخاطر خالياً، ولا سيما فى وسط الليل، عندما تأخذ النفس حظها من الراحة، وتنال قسطها من النوم، ويخف عليها ثقل الغذاء، فحينئذ يكون الذهن صحيحاً، والصدر منشرحاً، والقلب منبسطاً"^(٢). فدجى

(١) ديوانه ٤٥/٣.

(٢) ابن أبى الإصبع المصرى: تحرير التحبير: تحقيق د/ حنفى شرف - القاهرة ص ٤٠٢-٤٠٣.

الليل بما يمتلك من عناصر وظواهر له وظيفة أيضاً - مثل السحر تؤثر في نفس الشاعر، وتضعه على طريق الصياغة "الصحيحة"، "الواضحة المعانى السمحة اللفظ"، التي لا تعقيد فيها ولا غموض، وهي صفات في الصياغة يمكن لها أن تؤثر في المتلقى للشعر المقدم بها.

وقد علل ابن أبي الإصبع لتفضيل أبي تمام "وسط الليل" على السحر بأن الوقت الأخير (السحر) تجرى فيه ظواهر عديدة مثل "انتباه أكثر الحيوان: الناطق والبهيم، وارتفاع معظم الأصوات، وجرس الحركات، وتفشع الظلمات بطلائع الأضواء، وبيعض ذلك يتقسم الفكر ويتذبذب خاطر، ويشتعل القلب، ويتفرق مجتمع الهم، ووسط الليل خال عما ذكرنا"^(١).

وقد يبدو من هذا التفضيل أن لكل من هذين الوقتين طبيعة مستقلة ووظيفة منفردة، وأن ثمة حداً فاصلاً بينهما، ولكن إعادة النظر في طبيعة كل من "السحر" و"الدجى" وفي وظيفتهما تثبت أن لا فرق بينهما، وأنهما ليسا إلا وقتاً واحداً يشتمل على مرحلتين: مرحلة التأمل والتفكير في "الدجى" أو وسط الليل - فى معانى القصيدة، ومرحلة التنفيذ فى "السحر" حيث يصوغ الشاعر المعانى التى سبق تأملها فى الدجى صياغة فنية، وهو ما عبر عنه أبو تمام

(١) السابق ص ٤٠٣.

بأن "السحر أحسن لمن أراد أن يصنع"، قاصداً بذلك تنفيذ القصيدة على نحو فنى. ويعزز هذا أن ابن رشيق أورد أن "الليل" بالنسبة للشاعر يعتبر مقدمة للصناعة الفنية؛ لأنه كان يمثل لجريز إثارة نفسية تدفعه إلى التأمل بعض الوقت، فيعتمد إلى إجراءات واعية، حيث "يشعل سراجة ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه؛ رغبة في الخلوة بنفسه"^(١). فهذه الإجراءات المتتالية ليست إلا مقدمة أو تمهيداً أو تهيئة؛ لكي ينشط الفكر حتى يدخل الشاعر فى المرحلة التالية من الليل، وهى وقت السحر فيقوم بتنفيذ القصيدة أو صياغتها.

ولكن ابن قتيبة يرى أن ثمة وقتين غير ما سبق، للتأمل والتفكير فى صناعة الشعر - هما "أول الليل" و"صدر النهار قبل تناول الغذاء" وذلك بقوله: "وللشعر أوقات يسرع فيها أبيه ويسمح فيه أُنْيّه، منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء"^(٢). فأول الليل قبل النوم يعتبر فى نظره فعلاً فى استحضار الخاطر أو استدعاء الإلهام، الذى يعين على إنضاج المعانى الخاصة بالموضوع الذى اختار الشاعر الحديث عنه وقد يعتمد إلى الصياغة فى هذا الوقت، وقد يرجئ ذلك إلى وقت آخر كوسط الليل أو السحر بعد أخذه قسطاً من النوم. وأما الوقت الآخر وهو صدر

(١) العمدة ٢٠٧/١.

(٢) الشعر والشعراء، ص ٨٧.

النهار قبل الغذاء فإن نفس الشاعر تتأثر به بشدة، حيث لم تتوال بعدُ هموم النهار وشواغله، وحيث لم تتخم المعدة بغذاء ربما مثل نوعاً من الضغط العضوى، الذى يؤثر بدوره - إن حدث - فى النفس فيعطلها عن تأمل معانى القصيدة؛ ومن ثم يحول دون حضور خاطر أو هبوط الإلهام؛ فيعجز الشاعر حينئذ عن تكوين الصياغة وتأليفها.

ويضيف ابن قتيبة صورة زمنية بالغة التأثير فى نفس الشاعر، وهى "الفترة الزمنية المطولة"، التى تمر عليه أثناء خضوعه لحبس قسرى جبرى أو طوعى اختياري. ففى هذا النوع من الحبس أو السجن ينشط إحساسه بالعزلة والحرمان مما كان متاحاً له قبل سجنه، كحرية القول والتصرف والرؤى المتعددة وغير ذلك؛ الأمر الذى يسهم فى عمق التفكير وشدة التأمل فى غرض ما أو تجربة معينة، كما يسهم فى استحضاره واستنزاله بتلك القوة الخارقة قوة الإلهام، التى توحى إليه بالمعانى الخاصة بهذا الغرض أو تلك التجربة، والتى توجهه إلى ما فى مخزونه أو قوته الحافظة من ألفاظ، وتعينه على التأليف أو الصياغة الفنية المتسمة بسمات التأنق والمهارة الخالية - غالباً - من أى نقص أو عيب، على النحو الذى عكسته قصائد الحطيئة والمنتبى وأبى فراس وابن زيدون وغيرهم ممن ذاقوا مرارة الحبس، وقسوة إيقاع الزمن البطيء، الذى جعل هؤلاء الشعراء يتأملون ويبدعون فى قصائدهم.

وأما العامل الرابع وهو "الهيئة الجسمية" فإن بعض النقاد
القدامى قد فحصوا تجارب عدد من الشعراء -قبل نظم قصائدهم-
تشير إلى الهيئات الجسمية المتنوعة التى يكونون عليها، وكيف أنها
تسهم فى تهيؤ نفوسهم واستثارة طباعهم، وحث خواطرم على
النشاط والتفاؤل واستدعاء قوة الإلهام، لكى تؤدى وظيفتها فى
إكمال المعانى وإنضاجها، وفى التوجيه إلى الألفاظ والصور
المناسبة.

وكانت نتيجة هذا الفحص اعتقادهم بقيمة الهيئة الجسمية
المعينة التى يتخذها ويعتادها هذا الشاعر أو ذاك من حيث تأثيرها
النفسى فى تنظيم الشعر أو صياغته. وهذا الاعتقاد صحيح؛ لأن
نفوس الشعراء وطباعهم تطمئن بحصول أجسادهم على الأوضاع
والهيئات التى اعتادوها وألفوها ودرجوا عليها، كما صح اعتقادهم
بأن اختلاف طبائع الشعراء وأمزجتهم ناشئ عن تعدد الأوضاع
الجسمية لدى الشعراء وتنوعها، وبأن الغاية المتحصلة من ذلك
واحدة وهى "حثّ الطبع ومن ثم الخاطر على صوغ الشعر".

والمؤكد أن نقادنا القدامى قد التفتوا إلى وظيفة الوضع
الجسمى الخاص، من حيث دلالاته على "خصوصية" مزاج كل
شاعر وتفرده عن مزاج الشاعر الآخر، انطلاقاً من فكرة أن لكل
شاعر الحق فى أن يتوسل أو يستعين بالهيئة الجسمية الخاصة به

على هبوط الوحي أو نزول الإلهام أو تحرك الخاطر، حال التشكيل
الفنى للقصيدة.

ومن ثم فإن النقاد القدامى قد طرحوا طائفة من "الهيئات
الجسيمة" المؤثرة التي اشتهر بها عدد من الشعراء، فيذكر ابن قتيبة
أن الحطيئة كان إذا عكف على نظم القصيدة "يستلقى على ظهره
ويضع إحدى رجليه على الأخرى ويرفع عقيرته يعوى فى إثر
القوافى"^(١).

ويذكر ابن رشيق أن عبد الكريم النهشلى كان يتخذ مجلسه
على سطح بُرج يمكنه من كشف الدنيا، ولما سئل عن ذلك أجاب
قائلاً: ألقح خاطري وأجلو ناظري^(٢). فلما سأله السائل: فهل نتج لك
شئ؟ قال: ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى، فقال السائل:
وأنشدنى شعرا يدخل مسامَّ القلوب رقة. وعندما سأله: هل هذا
اختيار منك اخترته؟ قال: بل برأى الأصمعي^(٣).

ويروى ابن رشيق واصفاً تجربة جرير "كان جرير إذا أراد
أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً، يشعل سراجاً ويعتزل، وربما علا
السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه، يحكى

(١) الشعر والشعراء ص ٨١.

(٢) العمدة ٢٠٧/١.

(٣) العمدة ٢٠٧/١.

أنه صنع ذلك فى قصيدته التى أخزى بها بنى نمير^(١)، فقد هجا بها
عبيد بن حصين الراعى فسهر لها وطالت ليلته إلى أن قال^(٢):

فَغَضَّ الطرفَ إنك من نُمَيْرٍ فلا كعبًا بَلَغْتَ ولا كلابًا

فأطفأ سراجَه ونام، وقال: قد - والله - أخزيتهم آخر الدهر فلم
يرفعوا رأسًا بعدها إلا نكس بهذا البيت... وهذه القصيدة تسميها
العرب "الفاضحة" وقيل: سماها جرير "الدماغة"^(٣).

كما يصف تجربة الفرزدق بقوله: "صنع الفرزدق شعرا
يقول فيه^(٤):"

فإنى أنا الموتُ الذى هو ذاهبٌ بنفسك فاتظر كيف أنت محاوله

وحلّف بالطلاق أن جريرًا لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ
فى الرمضاء، ويقول: أنا أبو خزرة، حتى قال^(٥):

أنا الدهر؛ يفنى الموتُ والدهرُ خالدٌ فجننى بمثل الدهر شيئًا يطاوله^(٦)

كما يصف تجربة أخرى له فيقول: "إن الفرزدق كان إذا
صعبت عليه صنعة الشعر - ركب ناقته وطاف خاليًا وحده شعاب

(١) السابق ٢٠٧/١.

(٢) ديوانه ص ٧٦.

(٣) العمدة ٥٠/١، ٥١.

(٤) ديوانه ص ١٤.

(٥) ديوانه ص ٣٢.

(٦) العمدة ٢٠٩/١.

الجبال، وبطون الأودية والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده، حكى ذلك عن نفسه فى قصيدته الفائية^(١).

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كِدْتَ تَعْرِفُ.....^(٢).

وفى هذا الإطار يذكر ابن رشيق: أن كثير بن عبد الرحمن - أو غيره - تعذّر عليه الشعر وتأبى، بعد أن فاخره فتى من الأنصار بأبيات حسان ابن ثابت التى منها:

لنا الجفّات الغرُّ يلمعن بالضحى وأسيفنا يقطن من نجدة دما

- فأتى جبل "ذباب" بالمدينة وناداه وقد توسّد ذراع ناقتة، فانثالت عليه القوافى انثيالاً، وجاء بالقصيدة بكرة وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طويلاً وحسناً وجودة^(٣).

ويتفق النقاد القدامى على أن أبا تمام كان يكره نفسه على العمل، فيظهر ذلك فى شعره، حكى بعض أصحابه عنه ذلك قال: "أذن لى أبو تمام فدخلت فإذا هو فى بيت مصهرج^(٤) قد غُسل بالماء، يتقلب يمينا وشمالاً فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً، قال: لا، ولكن غيره. ومكثت كذلك ساعة، ثم قام كأنما أطلق من عقال

(١) ديوانه ص ١٩.

(٢) العمدة ٢٠٧/١.

(٣) العمدة ٢٠٧/١.

(٤) مصهرج = شديد الحرارة. غسل الماء = جسمه مغطى بالعرق..

فقال: الآن وردت. ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال: أتدرى ما كنت فيه مذ الآن؟ قلت: كلا قال: قول أبي نواس^(١):

كالدهر فيه شراسة وليان

أردت معناه فشمس^(٢) علىّ حتى أمكن الله منه فصنعت^(٣):

سرشتَ بل لنتَ فأنتيت ذاك بذا فأنت لا شك فيك السهل
والجبل ولعمري لو سكت هذا الحاكي لتم هذا البيت بما كان داخل
البيت؛ لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين^(٤).

إن هذه الروايات كما نرى تبين الهيئات الجسمية التي كان عليها هؤلاء الشعراء حال توفرهم على تأمل معاني القصائد وصنعها. وهي هيئات مفادة من "سبع تجارب" متنوعة، تعكس أمزجة مختلفة لستة شعراء، تلتقى -الأمزجة- على هدف واحد هو: دفع الشعراء إلى تقديم "صنعة شعرية فنية" تحمل بصماتهم وتتصح فيها طوابعهم. كما تبين هذه الروايات أن التجارب السبعة تنطوي على ثلاثة محاور هي: العزلة، والتأمل، والاتحاد بالطبيعة.

أما المحور الأول وهو "العزلة أو الانطواء" الذي هو اتجاه الشاعر إلى العالم الداخلي Introversion، أو إلى الأفكار الخاصة

(١) ديوانه ص ٤٩.

(٢) شمس علىّ = صعب القول علىّ.

(٣) ديوانه ص ٥٩.

(٤) العمدة ٢٠٩/١.

والمشاعر الذاتية^(١) - فإنه يعنى أن هؤلاء الشعراء الستة قد اتخذوا طوعاً هيئة جسمية بمعزل عن الناس، ساعدتهم على "الانصراف إلى التفكير والعمل"^(٢)، ومكنتهم من أن "يغرقوا فى معاناة تجاربهم الداخلية"^(٣)، وأن يتصلوا اتصالاً إراديّاً "بمنابع قواهم الشخصية"^(٤).
والمؤكد أن التفات هؤلاء النقاد والشعراء إلى تناول تجاربهم ووصفها، والبحث فى وظائفها على هذا النحو - يدل على أنهم قد سبقوا باحثى علم النفس فى العصر الحديث، الذين درسوا معانى "العزلة"، التى اصطلحوا عليها بأنها تعنى تقلب الأديب أو الفنان بعامة "بين محبة المجتمع ونُشدان الوحدة"^(٥). كما سبق نقادنا القدامى هؤلاء الباحثين إلى إدراك "تميز الشعراء بالتأجج العاطفى" أثناء نظم القصائد، وكيف أنهم كانوا عقب الفراغ منها - يشعرون بالراحة، ويعودون إلى ممارسة حياتهم بشكل عادى إلى أن تجتمع المثيرات والدوافع إلى التهيؤ النفسى لنظم شعرى جديد. ومعنى هذا أنهم أدركوا الغاية الخاصة لانعزال هؤلاء الشعراء، فهم فى نطاق العزلة التى يضربونها حول أنفسهم، يقصدون إثبات وجودهم حيث "يستمتعون بذواتهم ويتلذذون بالتيار الدايق فى أنفسهم"، على نحو ما عبر عن ذلك ألفرد دفينى Alfred, Devigny الذى "أحب

(١) د/ فاخر عاقل: معجم علم النفس دار العلم للملايين بيروت ط (٤) ١٩٨٥ ص ٦٠.
(٢) د/ سامى الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨١ ص ١٧٤.
(٣) السابق ص ١٧٤.
(٤) السابق ص ١٧٤.
(٥) السابق ١٧٤.

العزلة فى شعره ونثره وانتهى إلى الاعتصام بالوحدة^(١). كما أنهم إلى جانب هذا الإثبات الحيوى ينددون تحقيق خصوصية أدوارهم الحياتية، التى تدل على تميزهم عن سواهم من الناس، وتشهد بتفوق قدراتهم العقلية والعاطفية المحققة فى قصائدهم.

وأما المحور الثانى وهو "التأمل Contemplation الذى هو: "استغراق الذهن فى موضوع تفكيره إلى حد يجعله يغفل عن الأشياء الأخرى بل عن أحوال نفسه"^(٢) فإنه يعنى أن هؤلاء الشعراء حين انعزلوا فى هذه الأماكن واعتزلوا الناس - عمدوا إلى "تأمل" ذواتهم تجاه المعانى التى اختاروا التعبير عنها شعراً، قاصدين بذلك صرف انتباههم عن متابعة العالم الخارجى؛ بغرض التركيز على عوالمهم الداخلية، التى تموج بها نفوسهم، فكل شاعر من هؤلاء الشعراء - وهو يعزل بهيئته الجسمية الخاصة به - جعل يركز ذهنه فى عالمه الفنى، عالم القصيدة الذى يأخذ فى التشكل شيئاً فشيئاً قصداً إلى التعبير عنه شعراً.

والمؤكد أن نجاح هؤلاء الشعراء فى التعبير والصياغة يتوقف على "مقدار المعاناة" النفسية التى يجب أن تتم أثناء التأمل فى معانى القصيدة، كما يتوقف على "قلة" بل انعدام استماع الشاعر إلى مظاهر ضجيج العالم الخارجى عند قيامه بهذا التأمل، حتى

(١) السابق ص ٢٦٣.

(٢) معجم مصطلحات الأدب، ص ٨٨ - ٨٩.

يمكن الإنصات إلى الهمس الداخلى الذى تتجاوب أصدائه داخل نفسه. وهذا يعنى أن عمل هؤلاء الشعراء وغيرهم لم يكن بعيداً عن فكرة "ألفرد دى فينى" التى صرح بها وهى: "إن صوت فكرى يبلغ من العلو أن الضجة الخارجية لا تخنقه. إن عمل نفسى ليتحدث بصوت قوى، ولا ينقطع عن الحديث"^(١). كما لم يكن بعيداً عن فكرة "سانت بوف Sinte - Beuve الذى يوضح أنه أثناء بناء عمله الأدبى، وخلال تفكيره فى إنجاز هذا البناء: كان محلقاً مرتفعاً عن الواقع الذى ينطلق منه؛ فكان لا يلامس الأرض إلا لضرورة، وكان يجهل أشياء الشارع"^(٢). وهذا ما أراد ابن رشيق أن يوصله إلينا حينما عرض لنا تجارب الشعراء المزودة بصور هيئاتهم الجسمية المختلفة التى أثرت فى نفوسهم، وهزت قدراتهم الفنية؛ فانتجوا شعراً جيداً الصنعة، بالغ التأثير.

وأما المحور الثالث وهو "الاتحاد بالطبيعة" فيظهر من اعتلاء هؤلاء الشعراء الأسطح والأبراج والمرتفعات؛ لكيلا يكون ثمة حاجز بينهم وبين تلك القوة الخارقة المنشودة، التى توحى إليهم أو تلهمهم طريف المعانى وجيد الألفاظ وبراعة التصوير. ولكى يتمكنوا -من جهة أخرى- من الإشراف على الواقع السفلى الذى يمتد تحت أبصارهم وأمامهم وحولهم فلا يستغرقون تماماً فى

(١) علم النفس والأدب: ص ٢٦٢.

(٢) السابق ص ٢٦٢.

الفراغ واللانهائية؛ لأنهم يجب أن يرتبطوا بموجودات "الواقع" الحى المتحرك، فهم أولاً وأخيراً يتجهون بالخطاب الشعري إلى بشر هذا الواقع؛ بغرض استمالتهم، أو الاستحواذ عليهم.

والمؤكد أن هذا المحور ليس إلا نتيجة لسابقه (العزلة، والتأمل) من حيث إنه بعد حالة العزلة الطوعية أو الجبرية، وعقب حالة "التأمل الصافى" اللتين تخضع لهما قدرات الشاعر النفسية -يدخل الشاعر فى حالة تالية لهما ناشئة عنهما، وهى "الاتحاد بعناصر الطبيعة" الساكنة والمتحركة التى تشكل له أهمية كبيرة؛ لأنه يجد فى "أحضان الطبيعة ضالته"^(١) المرجوة؛ فيعمد إلى التعامل الفنى معها وفقاً لطبعه ومزاجه، ولأنه يراها "حقلًا يمكن استغلاله"^(٢) فى تهيئة نفسه وإعدادها لتقديم صياغة فنية بحق؛ لأنها "الملاذ الذى يفرع إليه"^(٣). كما أنها أشبه "بمتمنزه منعزل يشعر بانسجامه معها على قدر شعوره بعدم انسجامه مع البشر"^(٤)، أو بإحساسه بضرورة صنع ما يفيدهم وتقديمه إليهم بصيغة فنية تؤثر فى نفوسهم، وتبقى فيها بعض الوقت.

ويبدو أن هؤلاء الشعراء وكذا النقاد كانوا على معرفة ووعى بطبيعة هذا الاتحاد ومفهومه على النحو الذى استتب من

(١) علم النفس والأدب ص ٢٦٢.

(٢) السابق ص ١٧٢.

(٣) السابق ص ١٧٤.

(٤) السابق ص ١٧٤.

"التجارب" التي ساقها ابن رشيق؛ فقد اتحد الفرزدق (أو كثير) بالجبال المحيطة به حين أخذ يستجدي قوة الإلهام الخارقة أن تهبط عليه أو تحل بنفسه؛ ليقول أبياتا تفوق أبيات حسان بن ثابت إن لم تماثلها، واتحد كثير بالأماكن الخالية الخربة، والفرزدق بالمناطق الوعرة الموحشة؛ استدعاء لتلك القوة الخارقة، التي تعين على تخلق المعانى وصياغتها، وكذلك فعل عبد الكريم النهشلي باتجاهه أثناء صنعة قصائده نحو ظواهر الكون العلوية موجودات الأرض وموادها المختلفة للغرض ذاته.

وبناء على هذا فإن الاتحاد بالطبيعة بكافة ظواهرها العلوية والسفلية -كان وما زال- السبب المباشر الأصيل فى إثارة طوابع الشعراء، والعامل المبدئى فى تحريك نفوسهم وأمزجتهم، كما كان وما زال علةً للاستغراق النفسى العميق فى "تأملات أخلاقية عن الإنسان، ومركزه فى العالم وسلوكه، كيف ينبغى أن يكون"^(١). كما أن رغبة الشعراء فى هذا الاتحاد أو فى اندماجهم فى الظواهر الكونية الطبيعية تعكس أمزجة مختلفة وطبائع متعددة لهؤلاء الشعراء وغيرهم، تلتقى على غاية واحدة هى بناء "التهيئة النفسية" الداعية لتلك القوة الخارقة التى تتدخل فى تشكيل القصيدة من عناصر "المعانى والألفاظ والتصوير" فى قالب الموسيقى المختار.

(١) السابق ص ١٧٣.

الفصل الثالث
فاعلية التأمل الباطني

الفصل الثالث

فاعلية التأمل الباطني

فطن بعض النقاد العرب القدامى إلى "إجراء نقدي نفسي" يعنى بفحص حالة المتلقى الشعورية عند تلقيه النص الشعري، وذلك لتحديد ما يمكن تسميته رد الفعل إزاءه: Reaction^(١) أو استجابته له^(٢): Respones، فحرصوا على توجيهه إلى: الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أو ضيق، ومن تحمس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حب أو بغض. وبعبارة أخرى، عمدوا إلى حثه على فحص نفسه^(٣): Introspection أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه.

والحق أن هذا الإجراء يشير إلى تكامل نظرة النقد العربي القديم إلى طرفي العمل الأدبي وهما الأديب والقارئ، فكما أنه ينبغي على الناقد "البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود"^(٤) حتى يتمكن من أن يستشف روحه من وراء عباراته، لأنه "يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به" كما يقول الناقد

(١) معجم علم النفس ص ١٢.

(٢) السابق ص ٣٨.

(٣) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ص ٣٦، وسيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه دار العروبة بيروت ط (٤) ١٩٦٦ ص ١٩٧ وما بعدها.

(٤) د/ أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية ط (٢) ١٩٨١ ص ٢٥٣.

الفرنسى سانت بوف^(١) - فإنه ينبغي عليه فى المقابل أن يلتمس حالة المتلقى النفسية، ويسجل موقفه تجاه هذه الأثر؛ لأن النقد "يعلم الآخرين كيف يقرءون"^(٢).

والثابت أن على بن عبد العزيز الجرجانى (-٢٩٣هـ) هو أول من تحدث بالتفصيل عن قيمة هذا الإجراء النفسى، وذلك حين فحص بعض أشعار البحترى، ومنها قوله^(٣):

ألام على هَوَاك وليس عدلا إذا أحببتُ مثلك أن ألاما
أعدي فى نظرة مستثيب توخى الأجر أو كره الأثاما
ترى كبدًا محرقة وعينا مؤرقة وقابًا مستهاما
تتعت دار علوة بعد قرب فهل ركبٌ يبلغها السلاما
وجدد طيفها عتبا علينا فما يعتادنا إلا لماما
وربت ليلة قد بت أسقى بعينها وكفيها والمداما
قطعنا الليل لثما واعتاقا وأفنيناها ضمًا والتزاما

وقوله^(٤):

أصفيك أقصى الود غير مقللٍ إن كان أقصى الود عندك ينفعُ

(١) د/ أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية ط (٢)

١٩٨١ ص ٢٥٣.

(٢) السابق ص ٤٩.

(٣) ديوان البحترى ٢/٢٢٥.

(٤) ديوانه: ٢/٥٧.

وَأَرَاكَ أَحْسَنَ مَنْ أَرَاهُ وَإِنْ بَدَا مِنْكَ الصُّدُودُ وَبِإِنْ وَصَلْتُكَ أَجْمَعُ
يَعْتَادُنِي طَرْبِي إِلَيْكَ فَيَغْتَلِي وَجَدِي وَيَدْعُونِي هَوَاكَ فَاتَّبِعُ
كَلْفًا بِحَبِّكَ مَوْلَعًا وَيَسُرُّنِي أَنِّي أَمْرًا كَلْفًا بِحَبِّكَ مَوْلَعُ

ثم قال معلقاً على هذا الشعر وغيره^(١): "ثم انظر هل تجد معنى مبتذلاً، ولفظاً مشتهراً مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً؟ ثم تأمل: كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذ سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومُصَوِّرة تلقاء ناظرِك"^(٢).

فكما نرى يدعو الجرجاني المتلقى لهذا الشعر أن يتوسَّل بوسيلة نفسية هي "التأمُّل النفسى"؛ وذلك برصد أثر وقعه على نفسه أثناء القراءة أو عقب الفراغ منها. وهذه الوسيلة - كما نلاحظ - استجابة نفسية؛ لأنها ناشئة عن ملاحظة تأثر نفس المتلقى بالنص الشعري المقروء أو المسموع، ومراقبة أحوالها نتيجة هذا التأثر. وهو بذلك يحثنا - باعتبارنا متلقين للنص الشعري - أن "نشارك قائله - فى إحساسه، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشعره صدى فيها"^(٣).

ويعزِّز الجرجاني دعوته هذه بالتوجه إلى المتلقى كي يراقب أحاسيسه عند قراءته فى شعر المتبى، أو حين وقَّع شعره على

(١) الوساطة ص ٢٦ و ص ٢٧، ففيهما أشعار أخرى للبحترى اعتمد عليها الجرجاني فى توثيق فكرته عن قيمة تأمل المتلقى أثناء تلقى الشعر.

(٢) الوساطة: ص ٢٧.

(٣) د/ محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب نهضة مصر ص ٢٦٣.

نفسه. يقول فى موضع تحليله لتأثير هذا الشعر فى النفوس المتلقية له، المزودة بذوق مثقف قادر على الوعى به والتفاعل معه: " وهذا أمر تُستخبر به النفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المتقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال، وتذهب فى الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن والنتام الخلقه، وتتأصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً، ولما خصت به مُقتضياً، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيها يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار - أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته ردّ المستبهم الجاهل، وكان أقصى ما وسعك، وغاية ما عندك - أن تقول: موقعه من القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأى وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت!! وتتكامل فيه ذيه وذيه!! وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز يحاجك بظهر تحسّه النواظر؛ وأنت تحيله على باطن تحصّله الضمائر! كذلك

الكلام: منثوره ومنظومه، ومنظومه ومجمله ومفصله، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى، والمصنّع المحكم، والمنمق الموشح؛ قد هُذّب كل التهذيب، وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله خاطر، حتى احتّمى ببراءته عن المعاييب، واحتجز بصحته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، ترى بينه وبين ضميرك فجوة^(١).

ويظهر من النص، أن الجرجاني يريد من "المتلقى المتذوق" أن يعرض القصيدة أو النص الشعري - على نفسه ليتأمل ردّ فعلها إزاءه، بشرط أن يبلغ التأمل درجة عالية من "الاستغراق" الكامل، الذى لا يداخله ولا يدافعه شاغل ما، فحينئذ يكون باستطاعته أن يلاحظ تغيرات نفسه بدقة، وأن يراقبها وهى تتأمل تأملاً حراً مواضع الجمال فى القصيدة المعروضة أمامها، وقد تدفعها هذه "الحرية" إلى استحسان موضع أو صورة فى القصيدة لا ترقى فنياً إلى مستوى صورة أخرى بها.

إن المتلقى المتذوق فى هذه الحالة مطالب بأن يتأمل هذه المفارقة، ليقدم تفسيره أو تعليقه لاستحسان الصورة الأقل فناً والأكثر تواضعاً، ولن يخرج تفسيره أو تعليقه لذلك إلا عن إحساس ذاتى وشعور قلبى بالميل إلى هذه الصورة، مؤكداً بذلك على تحقيق

(١)الوساطة ص ٤١٢ ٤١٣.

المفارقة، لأن هذه الصورة من وجهة نظره - أدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس من تلك الصورة التي فاقتها بكونها مستكملة شرائط الحُسن، ومستوفية أوصاف الكمال.

وعلى الرغم من احتمال نشوء تساؤل عن هذه المفارقة أو القيمة الفنية لتلك الصورة - فإن الرد الصادر عن المتلقى المتذوق حينئذ ينطلق من إحساسه القلبي بها، لأنه قد اختبرها "بباطن" تحصله الضمائر" وتطمئن إليه. وهذا "الباطن" لا نستطيع أن نلزمه بميل ما، أو نضطره إلى إهمال صورة أقل فناً وجمالاً وتأثيراً عن صورة أخرى يشهد بتفوقها الفني الجمالي متذوق آخر. وعلة ذلك أن ثمة "قاعدة جمالية" تتدخل في الاختيار والتفضيل، وهى: أن الشيء أو العمل الفني بعامة قد يكون "متقناً محكماً ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"^(١). ومن ثم فإننا نتوقع من المتذوق أن يستشير شعوره الخاص أو إحساسه المنفرد تجاه ما يتلقاه من نصوص؛ فيحكم عليها - بناء على ذلك - بحكم قد لا يشاركه فيه آخر ولا يوافق عليه؛ ذلك لأنه "قد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة - مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة"^(١).

(١) الوساطة ص ١٠٠.

(١) السابق ص ١٠٠ مقلية = مكروهة. موموقة = محبوبة.

وهذا يعنى أن الجرجانى يرجع هذه "المفارقة" الذوقية إلى قوة تذوقية يتمتع بها؛ المتلقى أو ينبغى أن يتمتع بها، للكشف عن أسرار جمال النص الشعري والوقوف على تأثيره النوعى به، كما أن هذه القوة التى أدركها الجرجانى تدل على اعتقاده بأن بالإمكان أن نحكم بجمال "صورة" فى القصيدة رغم قبحها فى نظر الآخرين، وأن نحكم بقبح صورة رغم جمالها وحسنها من وجهة نظرهم، على اعتبار أن الناقد المحتكم إلى ذوقه هو الذى "يتمثل الجمال المكروه أو القبيح المحبوب"^(١)، من جهة أن "الجمال" "كامن فى بواطن الأشياء، لا يدرك إلا بالتغلغل فى الأعماق"^(٢). وعلى هذا فإننا - فى ضوء ما تقدم - لا يمكن أن نضمن استحسان المتلقى المتذوق لنص شعري أو تفاعله معه رضا به وموافقة عليه، لمجرد أن بعض المتلقى قد أقروا بجماله واستحسنوا صورته، وشهدوا له بالتفوق من غير استبطان له وتعمق فيه. فالاستبطان والتعمق دليلان لا يخطئان على جمال النص الشعري الجدير بالتأثير فى نفس المتلقى ووجدانه.

وقد خطت فكرة التأمل الباطنى هذه - خطوات واسعة بتحليلات عبد القاهر الجرجانى (-١٧٤هـ) التى اتسمت بالعمق والتنظيم والوضوح والإحاطة التامة بأحوال طرفى العمل الإبداعى

(١) د/ هند طه: النظرية النقدية عند العرب بغداد ط (١) ص ٢٤٠.

(٢) السابق ص ٢٤٠.

المتصلة بهذه الفكرة وهما "النص والمنتقى". وذلك فى كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز). يقول فى مفتاح الكتاب الأول: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع - فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"^(١).

حقاً إن عبد القاهر فى هذا النص يؤكد نظرة الجرجانى "التأملية" الخاصة بضرورة أن يراقب المنتقى -المتدوق للشعر- نفسه حال وقوعه عليها، ولكن عبد القاهر يُضمن -كعادته- هذا التأكيد "خصوصية" نظرتة، وهى أن أساس أثر الشعر أو النص الأدبى فى نفس المتدوق هو "ترتيب خاص فى صياغة المعانى"^(٢) يمدها -الصياغة- بطاقة حركية تؤثر فى النفس سلباً أو إيجاباً.

وقد دعاه استمساكه بخصوصية هذه النظرة إلى أهمية هذه "الظاهرة النفسية الأدبية" - إلى أن يسوق لنا المزيد من تأكيدها وتقويتها، حين أخذ يطبقها فى ثلاثة مجالات هى: "دراسته فن

(١) أسرار البلاغة. تحقيق، ه. ريتز. طبعة إسطنبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤ ص ٤.

(٢) من الوجهة النفسية ص ١١٦.

التجنيس، وفن التمثيل، وبحثه فى أبيات مشهورة كان للنقاد السابقين عليه رأى فى مدى عمق معانيها ودقة ألفاظها.

أما المجال الأول وهو "فن التجنيس" فقد بين أن استحسان المتلقى لتجانس اللفظتين متوقف على تأثير معنييهما فى نفسه تأثيراً حسناً، أو وقوعهما فى عقله موقعاً حميداً. يقول فى ذلك: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً، أتراك استضعفت تجنيس أبى تمام فى قوله^(١):

زَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْذَهَبٌ أَمْ مَذْهَبٌ

واستحسننت تجنيس القائل^(٢):

"حتى نجا من خوقه وما نجا"

وقول المحدث^(٣):

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمت بما أو دعانى

(١) ديوانه: ٣٩ والبيدع لابن المعتز ص ٣٥ والموازنة للأمدى ص ١١٥ والموشح للمرزبانى ص ٣٠٩ والوساطة للجرجاني ص ٦٤ ودلائل الإعجاز لعبد القاهر تحقيق محمود شاكِر. الخانجي بمصر ص ٢٧٧ وهذه المصادر تعتبر التجنيس فى هذا البيت من النوع الردىء.

(٢) ثعلب: قواعد الشعر تحقيق/ محمد عبد المنعم خفاجى ط ١٩٤٨ ص ١٢.

(٣) البيت لشمسويه البصرى كما فى البيتة ٣/٣٨١ والمعاهد ٤٤١، ولشداد بن إبراهيم كما فى إرشاد الأريب ١١/٢٧١، ولأبى الفتح البستى كما فى زهر الآداب ٧٥/٢ والعمدة ١/٢٢٥.

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعت حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاه، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاه، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصاً المستوفى منه المتفق في الصورة من حلى الشعر ومذكوراً في أقسام البديع^(١).

ويريد عبدالقاهر أن لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الفن البياني البديع القائم على "المخادعة" الجمالية يدعو المتلقى المتذوق إلى أن يتأمل الفائدة الناجمة عن هذه المخادعة التي تتمثل في "إعادة لفظة" بعينها في البيت الواحد؛ ذلك أن الإعادة اللفظية قد تخدم المتلقى للحظة أو للحظات طالت أو قصرت من جهة الإحساس بأن اللفظة الأولى ربما لم تكن لها فائدة، كما أن إعادتها بنفس الصورة قد يوقع في النفس الوهم بأن الكلمة الأولى ناقصة الفائدة، أو غير وافية بالمعنى المراد، ولكن سرعان ما يكتشف المتلقى فائدة هذه "المخادعة"؛ حين يدرك أن الشاعر قد عمد إلى ذلك بقصد "المجانسة" ليثير في المتلقى أثناء القراءة أو الاستماع مشاعر الإقبال على هذا النوع من الشعر وقبوله، أو رفضه

(١) أسرار البلاغة ص ٧، ٨.

والإعراض عنه، على النحو الذى تحقق فى القول الثانى: "حتى نجا من خوفه وما نجا"، والقول الثالث: "ناظراه فيما جنى ناظراه..." كما تبين، وعلى النحو الذى تحقق فى قول أبى تمام^(١) الخاص بالجناس الناقص:

يَمْدُونُ مِنْ أَيْدِ عَوَاصِ عَوَاصِمِ تَصُولُ بِأَسْيَافِ قَوَاضِ قَوَاضِبِ
وفى قول البحترى^(٢):

لئن صدفت عنا فربت أنفس صواد إلى تلك الوجوه الصواف
لسبب فى ذلك فى رأى عبدالقاهر "أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من العواصم، والباء من قواضب، أنها هى التى مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكن من نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول وزلت عن الذى سبق من التخيل، وفى ذلك ما ذكرت لك من طول الفائدة، بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الريح بعد أن تغالط فيه، حتى ترى أنه رأس المال"^(٣). فهو يهدف بهذا التعليل إلى لفت نظر المتلقى إلى تأمل نفسه وباطنه، حين يقرأ أو يسمع هذا النوع من التعبير الفنى، الذى يثير فيها أحاسيس متناقضة

(١) ديوانه ٤٢، وإعجاز القرآن للباقلانى ص ٨٢، والعمدة ٢٢٣/١.

(٢) ديوانه ٢٤١/١.

(٣) أسرار البلاغة ص ١٨.

عليه أن يرصدها، مثل أحاسيس "اليقين والظن والتأكد والتوهم والأمل واليأس" وغيرها.

المجال الثانى "فن التمثيل" فقد وضح وظيفته التأثيرية بقوله:
"واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه: أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى، أو أبرزت هى باختصار فى معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته - كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبايةً وكفاً، وقسر الطباع على أن تعطىها محبة وشغفاً، فإن كان مدحاً كان أبهى وأفخم، وأنبل فى النفوس وأعظم، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح، وأقصى له بخر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمًا كان مسه أوجع، وميسمه أذع ووقعه أقهر، وبيانه أبهر، وإن كان افتخارا كان شأوه أمدّ، وشرفه أجدّ، ولسانه ألدّ، وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسل، ولغرب الغضب أفل، وفى عقد العقود أنفث، وعلى حُسن الرجوع أبعث، وإن كان وعظاً كأن أشفى للصدور، وأدعى إلى الفكر، وأبلغ فى التنبيه والزجر، وأجدر بأن يجلى الغيبة، ويبصر الغاية، ويبيرئ العليل، ويشفى

الغليل، وهكذا الحكم إذا استقرت فنون القول وضروبه، وتتبع
أبوابه وشعوبه، وإذا أردت أن تعرف ذلك... فانظر إلى قول
البحثري^(١):

دان على أيدى العفاة وشاسعُ عن كل نِدِّ في الندى وضريبِ
كالبدر أفرط في العلوّ وضوؤه للعصبة السارين جدُّ قريبِ

وفكر في حالك وحال المعنى معك، وأنت في البيت الأول لم
تنته إلى الثاني، ولم تتدبّر نصرته إياه وتمثيله له فيما يملى على
الإنسان عيناه، ويؤدى إليه ناظراه، ثم قسمها على الحال وقد وقفت
عليه، وتأمّلت طرفيه، فإنك تعلم بُعد ما بين حالتك، وشدة تفاوتها
في تمكن المعنى لديك، وتحببه إليك، ونبله في نفسك، وتوفيره
لأنسك، وتحكم لى بالصدق فيما قلت، والحق فيما ادعيت^(٢).

ففى هذا الموضع ينمى عبد القاهر فكرته عن ضرورة
"تأمل" المتلقى النص الشعري القائم على "التمثيل"؛ وذلك للتعرف
على وظيفته الفنية وقيّمته التأثيرية، من جهة أن توظيف الأديب أو
الشاعر له عقب تناوله معنى معيناً كالمدح أو الذم، أو الافتخار أو
الوعظ - يكسب هذا المعنى أو ذلك قوة، ويمنحه جمالاً، ويمده
بطاقة تثير في نفس المتلقى أحاسيس القبول والرضا والحمية
والخشية والانتماء، وغير ذلك من الأحاسيس.

(١) ديوانه ١١٤/١ وأنوار الربيع لابن معصوم. ص ٦٤٥.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٠٣.

وقد استدل عبدالقاهر على قيمة هذه الوظيفة وفاعليتها بدعوة المتلقى إلى تأمل ذاته ومراقبة نفسه خلال تلقى بيتى البحترى، والوقوف على المعنى الكامن فيهما والبناء التمثيلي له. ولا شك أنه سيعجب بمعنى البيت الأول "دان على أيدي العفاة..." الذي ينحصر في وصف البحترى ممدوحه بأنه قريب للمحتاجين، بعيد عن المنزلة، بينه وبين نظرائه في الكرم بون شاسع^(١)، ولكن حالة الإعجاب هذه ما يلبث أن يداخلها ويزاحمها إحساس بالحيرة، ناشئ عن وصف هذا الممدوح بوصفين متضادين هما "القرب والبعد".
والمؤكد أن هذه الحالة المزدوجة (الإعجاب - الحيرة) سرعان ما تخف حدتها وتتلاشى، لتحل محلها حالة أخرى ذات إحساس مغاير هو: "الإقناع النفسى" الناشئ عن تمكين معنى "التضاد" فى البيت الأول، وتثبيته، وذلك بإيراد صورة فنية سوغت هذا المعنى، وهى: تشبيه الممدوح بالبدر، الذى هو بعيد فى السماء، ولكن ضوءه قريب جداً للسائرين ليلاً. وهذه الصورة "التسويغية" جاءت نتيجة إحساس الشاعر بضرورة توضيح الغموض وتجليته للمتلقى، كما جاءت دعوة للمتلقى بأن يعمل فيها فكره وتأمله^(٢) ومراقبة حالته النفسية أثناء ذلك. فالتمثيل أو سوق هذا النوع من التصوير "ينبل وجود بمقدار تأثيره فى النفس"^(٣).

(١) على الجارم، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة دار المعارف ص ٥٣.
(٢) الفزوينى: الإيضاح تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجى. الدار اللبنانية ط (٤) ١٩٧٤ ص ٣٨٤، وعلم البيان لحسن البندارى الأنجلو المصرية ١٩٨٨ ص ٩١، ٩٢.
(٣) من الوجهة النفسية ص ١٢٣.

وقد حرص عبدالقاهر على مد هذه الفكرة بالمزيد من "القوة العمق" وذلك بتحليله المتأنى طائفة من النماذج الشعرية لعدد من الشعراء^(١). من ذلك قوله: "وأنشد قول ابن لنكك^(٢):

إذا أخو الحُسن أضحى فعله سَمِجاً رأيت صورته من أقبح الصُّورِ
وتبين المعنى، واعرّف مقدارَه، ثم أنشد البيت بعده:

وهَبِك كالشمس في حُسنٍ ألم ترنا نفرٌ منها إذا مالت إلى الضَّررِ
وانظر كيف يزيد شرفه عندك، وهكذا فتأمل بيت أبي تمام^(٣):

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت، أتاح لها لسان حُسودٍ
مقطوعاً عن البيت الذي يليه، والتمثيل الذي يؤديه، واستقص في تعرف قيمته على وضوح معناه، وحسن بزته، ثم أتبعه إياه:

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيبُ عرف العودِ
وانظر: هل نشر المعنى تمام حلتَه، وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطّر ك بعرف عوده، وأراك النضرة في عوده،

(١) انظر ص ١٠١، ١١٤ من أسرار البلاغة.

(٢) البيتمة ٣٣٠/٢ ونهاية الأرب ٤٤/١.

(٣) ديوانه ص ٨٥ وديوان المعاني ٤٦/١ وسر الفصاحة ١٣٦، ٣٥٩، ورسالة القشيري باب الحسد طبعة مصر ١٣١٨ ص ٨٦.

وظلع عليك من مطلع سعوده، واستكمل فضله فى النفس ونبله، واستحق التقديم كله إلا بالببيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير" (١).

كما زاد فكرته قوة وعمقاً ببيان علل تأثير هذا الفن الجمالى فى نفس المتلقى له، ونصّ على أن هذا التأثير مردّه إلى "فخامة المعنى" الناشئ عن توظيف الصورة التمثيلية، وأن أشعار الشعراء تعكس هذه العلل أو توحى بها وتومئ إليها، وأنه يمكن للناقد الفاحص، أو المتلقى أن يهتدى إليها ويتعرف عليها، خلال وقع الصور التمثيلية فى نفسه ووجدانه، وأن هذه العلل منها ما يتعلق بالغموض والوضوح، ومنها ما يتصل بالكشف عن طبيعة المعنى ونوعه، ومنها ما يختص بمدى التباعد والتقارب بين طرفى الصورة، ومنها ما يعنى بهز النفس وتحريكها. ففى ضوء هذا يظهر أن عبدالقاهر يُرجع تأثير التصوير التمثيلي إلى علل عديدة "فأما القول فى العلة والسبب: لم كان للتمثيل هذا التأثير وبيان جهته ومأتاه؟ وما الذى أوجبه واقتضاه فغيرها. وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسبابا وعللا كل منها يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل ويُنْبُل ويشْرُف ويكمل" (٢).

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٥.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٠٨.

أما العلة الأولى فتتبعين في "تحول إحساس المتلقى بغموض المعنى إلى الإحساس بوضوحه"، فينشأ عن ذلك أحاسيس بالأنس والبهجة والراحة تتملك نفسه، يقول: "فأول ذلك وأظهره، أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلىّ، وتأتيها بصريح بعد مكنىّ، وأن تردّها في الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة - يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة به غاية التمام، كما قالوا: "ليس الخبر كالمعاينة"، "ولا الظن كاليقين" فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعنى الأنس من جهة الاستحكام والقوة"^(١).

فهذا القول يفيد أن هذه العلة التأثيرية تتحدد في تفاعل النفس تفاعلاً تحويلياً، بسبب إخراجها من دوائره الإحساس بالحيرة لغموض المعنى وإبهامه، إلى دائرة الإحساس بالارتياح والاستقرار لوضوحه والتصريح به، أو بسبب مخاطبة حواس النفس وعواطفها الداخلية بعد الاتجاه إلى مخاطبة فكر المتلقى وعقله؛ لأن العلم بالنص المستفاد عن طريق الحواس والمشاعر والعواطف أشد

(١) السابق، ص ١٠٨.

تأثيراً في النفس بعد العلم به عن طريق الفكر والنظر. ومن هنا وجدنا عبدالقاهر يقف إلى جانب الصورة التمثيلية الكاشفة، الموجهة إلى حس المتلقى، المخاطبة لعاطفته؛ إذ هي أكثر بقاء في النفس، خاصة أن "العلم" الأول أو الإدراك الذي وجهت إليه النفس الإنسانية في مطلع الحياة خاطب فيها الحس والعواطف أولاً، ثم العقل والفكر بعد ذلك.

يقول: "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بها (النفس) رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة، وإذ نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة - فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبیب القديم. فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثله، كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت^(١).

وأما العلة الثانية فتتحدد في الكشف عن طبيعة العلاقة بين التمثيل والمعاني الواقعة قبله، يقول عبدالقاهر في ذلك: "المعاني

(١) السابق ص ١٠٩.

التي يجيء التمثيل في عقبها على ضربين: غريب بديع، يمكن أن يخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده، وذلك نحو قوله (المتنبى)^(١):

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام، وفاتهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه، وهذا أمر غريب؛ وهو أن يتأهى بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، وبالمدعى له حاجة إلى أن يصح دعواه في جواز وجوده على الجملة، إلى أن يجيء إلى وجوده في الممدوح، فإذا قال: "فإن المسك بعض دم الغزال" فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادّعاها أصلا في الوجود، وبرأ نفسه من ضعة الكذب، وباعدها من سفه المقدم على غير بصيرة، والمتوسع في الدعوى من غير بينة، وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد في جنسه، إذا لا يوجد في الدم شيء من أوصافه الشريفة الخاصة به، بوجه من الوجوه، لا ما قل، ولا ما كثر، ولا في المسك شيء من الأوصاف التي كان لها الدم دما ألبيته.

(١) ديوانه ٢٠/٣ والواحدى ٢٩٤، الأملى الشجرية ٢٣٤/١ زهر الآداب ١١٩/١، والمطول ٢٣١، والمثل السائر ١٢٦. ومعناه: أنك تتفوق على الناس وأنت منهم. فقد يفضل بعض الشيء الكل جملة كالمسك وهو بعض دم الغزال يفضله فضلا كثيرا.

والضرب الثانى أن لا يكون المعنى الممثل غريباً نادراً، يحتاج فى دعوى كونه على الجملة إلى بيعة وحجة وإثبات. نظير ذلك أن تنفى عن فعل من الأفعال التى يفعلها الإنسان - الفائدة وتدعى أنه لا يحصل منه على طائل، ثم تمثله فى ذلك بالقبض على الماء والراقم فيه، فالذى مثلت ليس بمنكر مستبدع، إذ لا ينكر خطأ الإنسان فى فعله، أو ظنه وأمله وطلبه، ألا ترى أن المغزى من قوله (قيس بن الملوح)^(١):

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خاتته فُروجُ الأصابع

أنه قد خاب فى ظنه أنه يتمتع بها، ويسعد بوصولها، وليس بمنكر ولا عجيب ولا ممتع فى الوجود، خارج من المعروف المعهود، أن يخيب ظن الإنسان فى أشباه هذا من الأمور حتى يستشهد على إمكانه، وتقام البيعة على صدق المدعى لوجدانه.

وإذا ثبت أن المعانى الممثلة تكون على هذين الضربين، فإن فائدة التمثيل وسبب الأنا فى الضرب الأول - بين لائح لأنه يفيد فيه الصحة وينفى الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، أو تهجم المنكر وتهكم المعترض، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى وييصر ويعلم كونه

(١) الكامل للمبرد ص ١٦٦، وفى معجم الشعراء للمرزبانى ص ٣٥ لعلبة بن ماعز الحارثى: [أجرت ولم تمنع وكنت كقابض على الماء خاتته فُروج الأصابع].

على ما أثبتته الصفة عليه موازنة ظاهرة صحيحة. وأما الضرب
الثانى فإن التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا الضرب من الفائدة، فهو
يفيد أمرًا آخر يجرى مجراه، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى
إقامة الحجة على صحة وجوده فى نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير
فى ذاته وأصله - فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس
من غيره يكشف عن حده ومبلغه من القوة والضعف والزيادة
والنقصان. وإذا أردت أن تعرف ذلك فانظر أولاً إلى التشبيه
الصريح الذى ليس بتمثيل كقياس الشئ على الشئ فى اللون مثلاً
"كحناك الغراب" تريد أن تعرف مقدار الشدة لا أن تعرف نفس
السواد على الإطلاق^(١).

ويتبين من النص أن عبد القاهر يرى ثمة علة لتأثير التمثيل
فى نفس المتلقى تختص بعلاقة التصوير التمثيلى بالمعنى السابق
عليه. وفى إطار ذلك ينبه إلى وجود نوعين من المعانى أحدهما:
غريب نادر الورود على الذهن المتلقى، وثانيهما عادى أليف كثير
الورود على الذهن.

أما النوع الأول: فإنه يحتاج إلى صيغة تمثيلية توضحه،
وتزِيل الشك الذى قد يحيط به بعد أن عرضه الشاعر، على النحو
الذى يظهر فى بيت المتنبي "فإن تفق الأنام..." فقد ساق المتنبي

(١) أسرار البلاغة ص ١١٠، وص ١١١.

معنى غريباً بديعاً نادر الحدوث فى الشطر الأول، وهو أن الممدوح متفوق على جميع البشر رغم أنه واحد منهم، أو أن المشبه (الممدوح) قد فاق الناس جميعاً فى الأوصاف الفاضلة إلى حد بطل معه أن يكون واحداً منهم؛ بل صار نوعاً آخر برأسه أشرف من الإنسان. وهذا أمر غريب يفتقر الشخص الذى يدعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة؛ حتى يجيء إلى إثبات وجوده فى الممدوح، فقال بعبارة تمثيلية: "فإن المسك بعض دم الغزال"، أى ولا يعد المسك فى الدماء لما فيه من الأوصاف الشريفة التى لا يوجد شئ منها فى الدم، أو خلوه من الأوصاف التى كان لها الدم دماً، فأبان أن لما ادعاه أصلاً فى الوجود على الجملة^(١).

فتوضيح المعنى الغريب النادر - كما فى الشطر الأول من هذا البيت، بهذه الصيغة التمثيلية - يهزّ نفس المتلقى ويزودها بأحاسيس الأنىس والارتياح والطرب نظراً لما خلفه فيها ذلك المعنى الغريب من معانى الحيرة والغموض والإبهام. فالفائدة الحقيقية فى هذا النوع أن تقديم ما يوضح الغريب بالتصوير التمثيلى "ينفى الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، وتهجم المنكر، وتهكم المعترض من جهة، ويكشف الحجاب عن الموصوف المختبر عنه" من جهة أخرى ليتمكن أن يراه المتلقى ويبصره ويستمتع به.

(١) القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة ص ٣٥٦ ٣٥٧، وعلم البيان لحسن البندارى ص ٩٤.

وأما النوع الثانى: وهو "المعنى العادى الأليف" فإنه يحتاج إلى صيغة تمثيلية مغايرة للسابقة تهدف إلى بيان مقدار هذا المعنى، لأنه ليس كسابقه غريباً ولا غامضاً "ووضع قياس من غيره يكشف عن حده من القوة والضعف والزيادة والنقصان"^(١). كما ظهر فى البيت الثانى "فأصبحت من ليلى... فقد ساق الشاعر معنى عادياً غير غريب هو: تسجيل فشله فى حب ليلى، وخيبة مسعاه فى الاحتفاظ بها.

ورغم "عادية" هذا المعنى وقربه من إدراك المتلقى، فإنه يشعر عند تأمله بالرغبة فى التعرف على "مقدار" هذا الفشل أو حجم هذه الخيبة. والذى يحقق له هذه الرغبة هو جزئية معنوية فى البيت نفسه، وضعها الشاعر فى صيغة تمثيلية ذات وظيفة مؤثرة، هى أنها جعلت المتلقى يرى رؤية مؤكدة أن الشاعر أو المحب قد "بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ أو انتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظ لا بما قل ولا ما كثر"^(٢). خاصة أن هذه الرؤية قائمة على المشاهد التى تؤثر فى النفوس من حيث "التحريك للنفس"^(٣)، وتمكن "المعنى فى القلب"^(٤)، لأن المشاهدة - كما يقول

(١) أسرار البلاغة ص ١١١.

(٢) السابق ص ١١٢.

(٣) السابق ص ١١٢.

(٤) السابق ص ١١٣.

عبدالقاهر "مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان"^(١). وهذا يعنى أن إدراك المتلقى لقوة عاطفة المحب، وضعف عاطفة المحبوب -إنما حدث بسبب اعتماد "التصوير التمثيلي" على عنصر عيني وهو: انسراب الماء من بين أصابع اليد، التى حاولت أن تقبض عليه وتحفظ به، الأمر الذى أسهم فى هزة نفس المتلقى حال تمكن معنى الخيبة أو الفشل منها.

وتتحصر "علة الثالثة" لتأثير التمثيل فى شدة التباعد بين طرفى الصورة التشبيهية التمثيلية، وهى فى نظر عبدالقاهر "ألطف مأخذا وأمكن فى التحقيق"^(٢). وذلك أن "لتصوير الشبه من الشىء فى غير غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد -بابا آخر من الظرف واللفظ، ومذهباً من مذاهب الإحساس لا يخفى موضعه من العقل.. فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل - تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين لا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين فى الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عامى مشترك معروف فى أجيال الناس، جار فى جميع العادات، وأنت ترى بعد ما بين العينين وبينه من

(١) السابق ص ١١٣.

(٢) السابق ص ١١٥.

حيث الجنس. وتشبيهه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور، واللجام المفضض والوشاح المفصل وأشباه ذلك - خاصي، والتباين بين المشبه والمشبه به في الجنس على ما لا يخفى^(١). فهو يريد أن النفس المتلقية تهتز مشاعرها وتتحرك أحاسيسها أنسا وارتياحا، حين تتلقى الصورة التمثيلية التي بناها الشاعر من طرفين متباعدين، أو التي كان معنياً طرفيها مأخوذتين من مجالين أو من واديين مختلفين؛ فتأثير "الصورة التمثيلية" على هذا رهن بعقدها من شيئين، كل واحد منهما ليس قريباً من الآخر كما ترى في التشبيه العامي والتشبيه الخاصي اللذين اعتمدا أسلوب التمثيل.

والمؤكد أن هذه الفكرة قد دعت إلى إجراء "استقراء تام" للتشبهيات التمثيلية الواردة في نصوص الشعراء القدامى والمعاصرين له؛ ليقف على "ظاهرة التباعد بين طرفي الصورة التمثيلية"، من حيث مداه وتأثيره في نفس المتلقى، ذلك أنه اعتقد في معرض بحثه للتشبهيات أن "التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت (التشبهيات) إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى بها الشئيين مثلين

(١) السابق ص ١١٦.

متباينين ومؤتلفين مختلفين وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض، وفى خلقة الإنسان، وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبع هذه اللوحة. ولذلك تجد تشبيه البنفسج فى قوله (ابن المعتز)^(١):

ولا زورديّة تزهو بزرقتهها بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق هامات ضعفن بها أوائل النار فى أطراف كبريت

أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس "بمدهن دُرّ حشوهن عقيق" لأنه أراك شبةا لنبات غصّ يرف، وأوراق رطنه ترى الماء منها يثف، من لهب نار فى جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكف"^(٢).

فمع صحة هذه الفكرة التى يعزها هذا النص يتبين لنا حرص عبدالقاهر على دعوة المتلقى إلى مراقبة نفسه وتأمل باطنه، حال تفقده شدة التباعد بين طرفى الصورة التمثيلية كما ظهر فى البيتين السابقين - كما يتبين لنا افتراضه وهو الناقد الفذ - أن هذا التباعد سيثير فى نفس المتلقى أحاسيس الارتياح والطرب والأريحية والعجب، وخاصة إذا عرفنا أن الطبيعة البشرية قابلة

(١) ديوان المعانى ٢٤/٢، ونسبها العباسى فى معاهد التصييص إلى ابن الرومى ٢٠٣، ونسبها ابن

خلكان فى وفيات الأعيان إلى الزاهى على بن إسحاق ٥٠٦/١.

(٢) أسرار البلاغة ص ١١٧.

للاستثارة بما هو غير متوقع أو منتظر. يقول فى ذلك: "ومبنى الطباع، وموضع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يعتد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له - كانت صباية النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء فى إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك ذلك الشىء من المكان ليس من أمكنته، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفته. ولو أنه شبه البنفسج (فى البيتين) ببعض النبات، أو صادف له شبيها فى شىء من المتلونات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"^(١).

وقد توصل عبدالقاهر فى ضوء حرصه على ضرورة التأمل الباطنى، واعتقاده فى تأثير النفس بتباعد الطرفين - إلى حقيقة، هى أنه إذا سلمنا بأن تصوير الشبه بين "المختلفين فى الجنس" يحرك فى النفس المتلقية لهذا التصوير قوى الميل والاستحسان والطرب - فإن: "التمثيل أكثر تحريكاً لهذه القوى، وأشد إثارة لها؛ لقدرته على التأليف بين المتباينين، والتشخيص والاستنتاج للحيوان والجماد. يقول فى ذلك: "وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين فى الجنس، مما يحرك قوى الاستحسان ويثير الكامن من الاستظراف، فإن التمثيل أخص شىء بهذا الشأن وأسبق

(١) السابق ص ١١٨.

جار فى هذا الرهان... وهل تشك فى أنه يعمل عمل السحر فى تأليف المتباين، حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبةا فى الأشخاص المائلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة فى الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال فى الممدوح: هو حياة لأولياءه، موت لأعدائه، ويجعل الشىء من جهة ماء ومن أخرى ناراً... وهل يخفى تقريبه المتباعدين، وتوفيقه بين المختلفين^(١). فوظيفة التمثيل - كما يبدو من النص - ليست بعيدة عن وظيفة التشبيه، وإن كانت الوظيفة الأولى - كما بين فى إطار هذا السبب - تفوقها وتفضلها؛ لكونها مؤسسة على مسوغات التأمل الباطنى المثالى، وهى: إنطاق الأخرس والصامت من كل شىء جمادى أو حيوانى، وتحريك الجامد وتحويل الثابت، والتوفيق بين الضدين والجمع بين المتناقضين.

وتكمن العلة الرابعة لتأثير التمثيل فى "هزّ نفس المتلقى واستثارة أحاسيسه" عقب تحصيل المعنى كاملاً واضحاً بالتصوير التمثيلى بعد أن بذلت الجهود الكبيرة طلباً له، وأملاً فى نواله.

(١) السابق ص ١١٨، ١٢٠.

وعلى هذا إذا قدم الشاعر المعنى بالنهج التمثيلي - فإن المتلقى يسهل عليه إدراكه والتأثر به إعجابًا واستحسانًا واستمتاعًا. خاصة أنه قد سبق تعذر الإحاطة به، لعمقه ودقته ولطفه. ويذكر عبدالقاهر محددًا هذه العلة: "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلى لك، بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكر، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإياؤه أظهر، واحتجابه أشد"^(١).

ويرى عبد القاهر أن الوقوف على المعنى المتأبى عن طريق التصوير التمثيلي، يتفق والطبيعة أو القوة الكامنة في الإنسان وهي قوة "الطبع"، ذلك أن "من المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"^(٢). ولكن عبدالقاهر لا يريد للنهج التمثيلي أن يتعامل مع "المعنى" الشديد الإبهام والتعقيد، لأنه يتطلب من المتذوق إضافة المزيد من الجهد، أو زيادة فكرية عالية، قد لا تفيد في تحصيل المتعة أو الهزة النفسية المرادة من العمل الأدبي.

وأما المجال الثالث فهو: "نظرتة الفاحصة في الأبيان المشهورة"، التي لم يستحسنها بعض النقاد السابقين عليه مثل (ابن

(١) السابق ص ١٢٦.

(٢) السابق ص ١٢٦.

قتيبة) الذى لم ير فيها سوى ألفاظ خالية من المعنى الجيد^(١). ذلك أنه دعا المتلقى إلى إعادة النظر فى هذه الأبيات التى وجدوا أن تأثيرها ناشئ عن ناحية واحدة فقط هى "الجمال اللفظى"، فقد أثنى هؤلاء النقاد عليها "من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدمائية، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفًا، والرياض حسنًا، وكأنها النسيم، وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم، وكأنها الديباج الخسروانى فى مرامى الأبصار، ووَشَى اليمين منشورًا على أذرع التجار"^(٢). ثم عقب عبدالقاهرة على هذا الثناء بعرض الأبيات الثلاثة^(٣) وهى:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

ثم دعا المتلقى إلى النظر فيها وتأملها، وذلك بقوله: ثم راجع فكرتك واشخذ بصيرتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز فى الرأى"^(٤)، حيث بدأ -كما نرى- بطرح وسائل للمتلقى لهذه الأبيات، تمكنه من فحصها بتأنٍ لإصدار حكم صحيح عليها.

(١) الشعر والشعراء ص ٧٢، ٧٣.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢١، ص ١٩ بتصحيح: رشيد رضا دار المعرفة بيروت ١٩٧٨.

(٣) نسبت إلى كل من كثير بن عبد الرحمن، ويزيد بن الطثرية، وعقبة بن كعب بن زهير بن أبى سلمى. انظر ديوان كثير ٧٩/١، ونقد الشعر لقدامة ص ١٠، ونوادى القالى ص ١٦٩، ومحاضرات الأدباء ٥٦/١.

(٤) أسرار البلاغة ص ٢٢.

وأما الوسيلة الأولى فهي مراجعة الفكرة العامة أو الكلية،
التي سطعت في ذهنه عقب القراءة الأولى "ثم راجع فكرتك"، وهذه
بداية صحيحة يستلزمها أي نصّ أدبيّ على الإطلاق، إذ هي بمثابة
"اختبار" لما سطع بالذهن من فكرة، قد تكون نتيجة ميلّ غامض، أو
تحمس صريح، أو اندفاع خاطئ، أو تسرع غير محسوب، أو هوى
أقرب إلى المجاملة منه إلى الحقيقة الفنية، فالمراجعة دون شك نجاة
أكيدة من هذا الاحتمال أو ذلك.

وأما الوسيلة الثانية، فهي: "شذذ البصيرة"^(١) أو استنهاض
قوتى الإدراك والفتنة عقب الاطمئنان إلى الفكرة العامة أو الكلية
التي سبق له اختبارها، وهاتان القوتان تعبران به إلى الوسيلة
الثالثة، وهي: "إحسان التأمل" في هذه الأبيات. وهذه الوسيلة
الأخيرة ضرورية؛ لأنها تسهم في تشكيل رأى غير متجوز، أو
حكم معتدل وعادل، ليس فيه تطرف ولا انحراف عن الحق.

وهنا يدعو عبدالقاهر المتلقى لهذه الأبيات إلى استخلاص ما
تتطوى عليه من "خصائص وسمات فنية"، مسترشداً بنظرات النقاد
الذين استحسنا هذه الأبيات من قبل، ومستعينا بقوتى الإدراك
والفتنة اللتين يتألف منهما "الفحص القائم على الباطن". يقول: "ثم
انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا

(١) البصيرة: الفتنة والإدراك.

إلى استعارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر في الفهم، مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخله الطفيلي الذي يُستقل مكانه، والأجنبي الذي يُكره حضوره، وسلامته من التقصير الذي يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت في نفس المتكلم، فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها، واعتمد دليل حال غير مفصح، أو نيابة مذكورة ليس لتلك النيابة بمستصلح^(١).

إن دعوته هذه التي تلفت نظر المتلقى إلى عرض هذه الأبيات وغيرها على باطنه؛ للبحث عما فيها من إمكانات فنية مؤثرة - هذه الدعوة تشير إلى الخصائص الفنية العامة التي استخلصها عبدالقاهر من هذه الأبيات، باعتباره قارئاً خاصاً عمد إلى فحصها ببصيرته، وإلى بيان أثرها النفسى. وتتحصر هذه الخصائص في ثلاثة: الأولى: "الاستعارة" التي تتفعل بها النفس انفعالا يحقق الغرض من توظيفها. والثانية: الترتيب أو الترابط الفنى بين معانى الأبيات على نحو أسهم فى بيانها وتوضيحها؛ ومن ثم أمكن للقلب أن يشعر بها، خاصة أن هذا الترابط جاء فى تشكيل

(١) أسرار البلاغة ص ٢٢.

لفظى أثر وقعته في السمع. والثالثة خلوّ الأبيات من مثالب "الحشو والزيادة والدخيل" التي يحس المتلقى أنها لا تجدى ولا تفيد، ويراها كطفيلي لا يرغب أحد في حضوره، ولكن ليس على المتلقى في مواجهة ذلك أن يحتكم إلى "إيجاز مخل بالمعنى" أو "اختصار غير مسوغ له"، أو "نقص غير فني فيه"، فهي مثالب ينشأ عنها عادةً إحساس المتلقى بالحاجة إلى إكمال المعنى والرغبة في الزيادة فيه.

وأما المجال الرابع فهو: "الاستغراق الكامل". ففي إطار دعوة النقاد القدامى إلى ضرورة تأمل الباطن عند مباشرة النص الأدبي - طرّقوا فكرة نقدية تتعلق بحال المتلقى النفسية، وذلك بعدد من النصوص النظرية والتطبيقية، استهدفت ضرورة "استغراق المتلقى" على نحو تام أثناء تلقى النص الإبداعي. وقد رأوا أن ذلك يتحقق بثلاث وسائل:

الوسيلة الأولى هي: المشاركة الوجدانية Sympathy على أساس أن الجمال في العمل الفني إنما هو أمر تعاطفي^(١) Sympthetic. وقد ظهرت هذه الوسيلة في نظرات نقدية كثيرة، منها أن محمد بن سلام الجمحي (-١٣٢ أو ٢٣٢هـ) ذكر أن يونس بن حبيب (-٧١١هـ) قد تمثل بقول عدى بن زيد^(٢):

(١) د/ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي ط(٣) ١٩٧٤ ص ١١١.

(٢) ديوانه ص ٩٥. وسيرة ابن هشام ٧٣/١.

أيها الشامتُ المعيرُ بالدهر أنت المبرراً الموفورُ
أم لديك العهدُ الوثيق من الأيب - أم بل أنت جاهلٌ مغرورُ

فقال (يونس): لو تمنيت أن أقول شعرا ما تمنيت إلا هذه أو
مثل هذه^(١). فيونس باعتباره متلقياً لشعر عدى قد اندمج فيه مشاركاً
إياه في شعوره، وهذا يعنى أن الشعور المعين الذى يودعه الشاعر
أو الفنان إذا تأثر به المتلقى تأثراً شديداً - دل هذا التأثر على أن
المتلقى حينئذ قد "وجد تجربة هى تجربته الخاصة كذلك، أو هى
تجربته التى يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها، ومن ثم فهو
يرضى عن (هذا) الشعر"^(٢) الذى تلقاه وانفعل به. فيونس يقرر أن
الشعور الذى يتمثل فى البيتين هو نفس شعوره الذى "كان يتمنى أن
ينقله بنفس الطريقة أو مثلها"^(٣).

وهذا التوافق الشعورى لدى الشاعر والمتلقى - ليس إلا
نوعاً من "المشاركة الوجدانية"، من جهة أننا بوصفنا متلقين للعمل
الأدبى أو الفنى كما يقول كروس Croce "نشعر بأنفسنا فى
الآخرين أو عن طريقهم"^(٤).

(١) طبقات فحول الشعراء ١/١٤١.

(٢) الأسس الجمالية فى النقد العربى ص ٢٠٦.

(٣) السابق ص ٢٠٦.

(٤) السابق ص ١١٢.

الوسيلة الثانية هي: الاندماج أو الاتحاد الفنى Empathy التى دل عليه نص لابن قتيبة (-٦٧٢هـ) نبّه فيه إلى قيمة إحساس المتلقى بقدراته النفسية، باعتبار أنه طاقة متذوقة قادرة على الفحص والحكم بعد أن يكون قد التحم بالنص الأدبى واتحد معه واندمج فيه، أو بعد أن تكون "ذاته قد فنيت فى الموضوع أو فنى الموضوع فى ذاته؛ بحيث يصبحان شيئاً واحداً"^(١). فقد قال متناولاً أساس تفضيل الشاعر، وقوة تأثير شعره فى المتلقى باجتنابه وكسب تعاطفه معه وضمان ميله إليه "أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه"^(٢) فهو بفكرة هذا النص يعطى للمتذوق المتأمل، صلاحية الحكم على شعر الشاعر، وعواطفه الكامنة فيه. كما تتأسس هذه الصلاحية على امتلاك الشعر لمتذوقه حتى يفرغ من قراءته أو الاستماع إليه. وهذا وذلك يؤدى إلى إصدار حكم جامع شامل هو أن صاحب هذا الشعر المؤثر "أشعر الناس" أو أكثر الشعراء قدرة على النتاج الشعري المؤثر الفعال. ومعنى هذا أن الحكم الجامع الشامل لم يصدر إلا عن هذه الوسيلة من وسائل "الاستغراق الكلى"، وهى الاندماج أو الاتحاد الفنى التى وحدت بين شعور الشاعر صاحب هذا الشعر، وشعور المتذوق المتأمل باطنه

(١) السابق ص ٢٠٦.

(٢) الشعر والشعراء: ص ٨٨.

حين يتصدى لفحصه بالنظر الفعال، ورصد ما يترتب على هذا النظر من استجابات أو ردود أفعال.

ويقوى هذه الفكرة على بن عبدالعزيز الجرجاني، وهو فى معرض حديثه عن أبى نواس، قال: "لو تأملت شعره حق التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره لعظمت من قدر صاحبنا^(١) ما صغرت، ولا كبرت من شأنه ما استحققت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعراً أعم اختلالاً، وأقبح تفاوتاً وأبين اضطراباً وأكثر سفسفة، وأشد سقوطاً من شعره هذا... وهل ضر قوله^(٢):

يحميك مما يستسر بفعله ضحكات وجه لا يريبك مُشْرِق
حتى إذا أمضى عزيمة أمره أخذت بسمع عدوّه والمنطق
وقوله^(٣):

لعمرك ما غاب الأمين محمدٌ عن الشيء يعنيه إذا حضر الفضلُ
ولا مواريث الخلافة إنها له دونه ما كان بينهما فضلُ
وقوله^(٤):

إذا نحن أثينا عليك بصالح فأنت كما نثنى وفوق الذى نثنى
وإن جرّت الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنساناً فأنت الذى نعى

(١) يقصد المتنبى.

(٢) ديوانه ص ٦٢.

(٣) ديوانه ص ٨٧.

(٤) مختارات البارودى ١/١١٤.

هل ضر قوله هذا غثاثة قوله يمتدح الأمين^(١):

فَعَصَا نَدَاهُ بِرَاحَتِي أَعْلُو بِهَا الْإِفْلَاسَ قَرَعَا
وَعَلَى سُورٍ مَاتِعٍ مِنْ جُودِهِ إِنْ خَفْتُ كَسْعَا
فَلَوْ أَنْ دَهْرًا رَابِنِي لَصَفَعُهُ بِالْكَفِّ صَفْعَا

وقوله^(٢):

مَا لِرَجُلٍ الْمَالُ أَضْحَتْ تَشْتَكِي مِنْكَ الْكِلَالَا
مَا لِأَمْوَالِكَ مِنْ جَا ءِ احْتَشَى مِنْهَا وَكَالَا

... وهو كما تراه فى سخر اللفظ، وسوء النظم، وسقط المعنى^(٣). فىفهم من هذا النص النظرى التطبيقى الذى يشير إلى تفاوت شعر أبى نواس - أن الجرجانى فى إطار فكرة الاستغراق هذه يدعو المتلقى المتذوق إلى "تأمل" جيد شعر أبى نواس، وضعيفه من جهة، و"تأمل" حاله النفسية تجاه هذين المستويين من جهة أخرى. وقد أراد الجرجانى أن يكون هذا "التأمل" للشعر وللحالة النفسية حينئذ - حقيقياً، فعن طريق هذا النوع من التأمل يمكن للمتلقى المتذوق أن يعقد الموازنة بين أشعار أبى نواس وأشعار المتنبى؛ ليكشف بها عن ارتفاع مستوى شعر أبى نواس

(١) ديوانه ص ١٢٤.

(٢) ديوانه ١/١١٧.

(٣) الوساطة ص ٥٥ ٥٩.

وهبوطه، وعن المنفى من شعره أو المطروح، والمختار منه أو المقبول. كما يمكن عن طريق هذه الموازنة أن يتأمل ويراقب أثرها الفعال في نفسه، الذي ينحصر في أحاسيس نفسية مختلفة أثارها الشعر، مثل: الإحساس بتعظيم قدر الشاعر الآخر موضع الموازنة وهو المتنبي، والإحساس بإكباره والإعجاب بفنه الشعري، و"إحساس التيقن" بضالة أو تواضع أى شعر آخر لشعراء آخرين قداماء أو محدثين.

والوسيلة الثالثة هي: "تجسيم موضوع الشعر أو مضمونه" فى شخصيات حركية حية تملك "إشعاعات خاصة، هى بمثابة الحكم الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع"^(١). وتتمثل هذه الوسيلة فيما صدر عن بعض النقاد من كلام دقيق يستخلص منه هذا المعنى، على نحو ما نرى فى قول المفضل الضبى، الذى رواه لنا ابن قتيبة، فقد روى أن حواراً دار بين الخليفة العباسى هارون الرشيد، والمفضل الضبى بدأه الرشيد بسؤال وجهه إلى المفضل:

- اذكر لى بيتاً جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر فى استخراج خبيئه، ثم دعنى وإياه. فأجاب بصيغة استفهامية:
- أتعرف بيتاً أوله أعرابى فى شملته، هاب من نومته، كأنما صدر عن ركب جرى فى أجفانهم الوسن، فركض يستفزهم

(١) الأسس الجمالية للنقد العربى ص ٢٠٦.

بعنجهية البدو، وتعجرف الشد. وآخره مدنى رقيق، قد غدى
بماء العقيق؟

فقال هارون الرشيد:

- لا أعرفه. فقال المفضل:

- هو بيت جميل بن معمر: فقد بدأه ببداية بدوية استفزازية
فقال^(١):

ألا أيها الـركب النيام ألا هبوا.....

ثم أدركته رقة المشوق، فختمه بنهاية مدنية رقيقة، فقال:....
أسألكم هل يقتل الرجل الحبُّ.

فقال الرشيد مؤيدا قول المفضل ومتسائلاً:

- صدقت. فهل تعرف أنت بيتاً أوله أكثم بن صيفى فى أصالة
الرأى ونبل العظة، وآخره أبقراط فى معرفته الداء والدواء؟
فقال المفضل موافقاً:

- قد هولت علىّ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عروس هذا
الـخدر؟

فقال الرشيد:

(١) ديوانه ص ٢٥ بتحقيق د/ حسين نصار، والشطر الأول بالديوان (ألا أيها النوام ويحكم هبوا).

- بإصغائك وإنصافك، وهو قول الحسن بن هانئ^(١):

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللُّومَ إِغْرَاءٌ وَدَاوِنِي بِالَّتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ^(٢)

ففى هذا الحوار استشار كل من المفضل الضبى، وهارون الرشيد باطنه ليتأمل الشعر الذى أعجب به، وبدلاً من أن يصدر كل منهما حكماً مباشراً وصريحاً، عمداً إلى التشخيص والتمثيل؛ فالمفضل حين أراد تعليل إعجابه الباطنى ببيت جميل - شخص مطلعاً أو صورته تصويراً مجازياً - بأعرابى فى هيئة خاصة وحالة معينة، تدل على هبوبة، من رقدته أو نومه - قاصداً بذلك تحريض أهل البيئة من البدو والأعراب. كما شخص أو صور آخره برجل مدنى، يعيش وسط مظاهر التحضر والتمدن، فيشرب الماء بإناء من الذهب، ويستعمل أدوات الحضارة. وأما هارون الرشيد فقد شخص الشطر الأول من بيت الحسن بن هانئ بالحكيم الخبير أكثم بن صيفى، حيث عقد صلة أو شبهة بين المعنى فى هذا الشطر وهو اللوم والعتاب الذى يمكن أن يصدر على شارب الخمر - وهذا الحكيم، بجامع نبل القصد وحكمة الرأى. كما شخص أو صور معنى الشطر الثانى بالطبيب القديم أبقرط بجامع المعرفة بالداء والدواء.

(١) ديوانه ص ٦.

(٢) الشعر والشعراء ص ٧٩، ٨٠، والأسس الجمالية ص ٢٠٨.

وكما نرى فإن كلا من الناقدین (المفضل الضبی وهارون الرشید) قد ارتد إلى نفسه، وقام بعملية التشخيص والتمثيل من خلالها وهو في موضع التلقى. ومعنى هذا "أن التشخيص عملية ذاتية صرف، والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أو لا"^(١) ومعناه أيضاً أن التشخيص الذى قام به كلاهما دليل على عمق التأمل أو شدة الاستغراق فى استبطان هذين النصين، ورصد الأثر الناجم عن هذا الاستغراق كما عكسته نفساً الناقدین.

ويدعم هذه الفكرة ابن الأثير (-٧٣٦هـ)، بالتوسع فيها وتمييزها فيقول: "فاعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق، ولطافة مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلى، وإذا أنعمت نظرك فيما ذكرته ها هنا وجدتنى قد دللتك على الطريق، وضربت أمثالاً مناسبة"^(٢). ويريد ابن الأثير فى

(١) الأسس الجمالية ص ٢٠٩.

(٢) المثل السائر: تحقيق د/ بدوى طبانة. ود/ أحمد الحوفى: دار نهضة مصر القاهرة، ١٩٧٣، ٢٥٢/١.

هذا النص أن باطن المتلقى يتأثر بالألفاظ الفنية أو بالصنعة اللفظية حين يشخصها تشخيصاً نوعياً، بأن يرى "الألفاظ الجزلة"، و"الألفاظ الرقيقة" من الناحيتين الحركية والأخلاقية، وكأن كلا منهما شخوص بشرية تتحرك في الحياة الواقعية، متحلية بصفات خلقية معينة.

ومقتضى هذا أن "الألفاظ الجزلة" إذا طرقت سمع المتلقى فإنها تكون بمثابة أشخاص حية، تتصف بالمهابة والصرامة والوقار، وحينئذ فإن المتلقى يسهل عليه أن يشعر في داخله وباطنه، أن ألفاظ أبي تمام تبدو كفرسان امتطوا خيولهم، وحملوا أسلحتهم، واستعدوا لمواجهة الخصوم، في ميادين الحرب والقتال.

ومقتضى هذا أيضاً أن "الألفاظ الرقيقة" إذا تردت على مسامع المتلقى، فإنها تبدو كأشخاص قد اتصفوا بالهدوء والوداعة والمزاج الرائق؛ ولذلك يمكن لباطنه أن يراها كنساء يتصفن بالرقّة والعذوبة، ويتجلن بغلائل مصبوغة بألوان آسرة، ويتزيّن بأصناف الحلّى الغالية الثمن، التي تبهر البصر، وتستحوذ على اهتمام الرائي.

وعلى هذا فإن تشخيص الألفاظ المستعملة في الشعر - كما سبق - ليس إلا عملية نفسية بحثة، وإجراء تأملياً، يتصل بباطن المتلقى المتذوق وداخله. وهذا ما يدعونا كمتلقين إلى تأمل ذواتنا ومراقبتها أثناء تلقى الشعر. "فنحن الذين نتمثل في اللفظ المهابة والدمائة"^(١).

(١) الأسس الجمالية ص ٢٠٨.

الفصل الرابع
فاعلية البناء اللغوي

الفصل الرابع

فاعلية البناء اللغوي

تعددت نظرات النقاد العرب القدامى فى تأثير النص الأدبى فى نفسِ المتلقى العادى والمتذوق الخاص، وقد جاء هذا التعدد نتيجة طبيعية لدراستهم طائفة من الظواهر الفنية التى احتوت عليها بعض النصوص الأدبية.

والمؤكد أن هذه النظرات كثيرة وغير هينة، وحين نقصر هذا المبحث على بعضها - فبسبب هو أن التصور النقدى لهذا البعض يتسم بالوضوح والاكتمال. كما أنه يشمل غيرها مما نراه مجرد أحكام موجزة وعابرة فى المصادر الأدبية العامة.

والواقع أن هذه النظرات المختارة على أسس: بيان تأثيرها وإضاءتها والكشف عنها - تتعلق بنواح ثلاث هى: بناء الصورة الجزئية، ومخارج الكلام، وتجاوز الحروف، وطاقة اللغة المعبرة عن الأفكار والأغراض.

أما الناحية الأولى فهى "تأثير الصورة الجزئية الفنية" التى تعتمد على قوة الخيال أو التخيل Imagination، الذى يحاكي الطبيعة بغرض إكمالها والمساعدة على فهمها، والتأثير فى نفس

المتلقى لهذه الصورة التي تدخلت هذه القوة فى صياغتها على نحو من التدبر والإحكام.

وتدل نظرات النقاد العرب فى هذه الصورة، كصورة كل من التشبيه والاستعارة والكناية - على أنهم يسلمون بقوة الخيال فى بنائها، ولكنهم لم يتناولوا طبيعتها الكلية إلا على نحو نادر وقليل^(١)، وهم فى ذلك قد التقوا مع نقاد اليونان الذين اعتنقوا الاتجاه التحقيقى، ورأوا "أن العبرى ليس هو الذى يطلق العنان لخياله، وإنما هو الذى يستكشف الكليات، والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب، بل تحدّ أيضاً من الانطلاق"^(٢). وعلى هذا جاء تناول نقادنا العرب كالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وثلعب وابن المعتز وغيرهم - جاء تناولهم الخيال من زوايته الجزئية المحدودة، دون التعرض لطبيعته الكلية التى تراعى عند بناء الصورة.

ولكن هؤلاء النقاد وغيرهم ممن اصطلح على تسميتهم بالنقاد المتفلسفين أمثال الفارابى وابن سينا وأبى حيان التوحيدى - قد التقوا إلى وظيفة "الخيال" التأثيرية فى ضوء دراستهم "قوى النفس الإنسانية"، حيث قرروا أن الخيال يملك سلطة التأثير على قوة نفس الشاعر النزوعية "Conation" التى تعكس حالته العقلية

(١) د. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة بيروت ص ١٤١.

(٢) السابق ص ١٤٣.

المصاحبة للإثارة والاندفاع، أو الفعل الإرادى، أو التى تعكس النزعة الشعورية للفعل^(١). كما أن الخيال أو القوة المتخيلة المفكرة -على نحو ما وصفها الفارابى^(٢) تجعل الشاعر يعمد إلى التأليف بين معانى الصورة المختلفة على نحو ابتكارى. كما أنها تربط بين الأشياء المتباعدة التى لا تربط بينها علاقة ظاهرة؛ "فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدًا، وتلغى حدود الزمان، وأطر المكان وتتطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب"^(٣). فضلاً عن ذلك رأوا فى ضوء هذه الفاعلية "للخيال أو القوة المتخيلة" - أن هذه القوة قادرة على التأثير فى القوة المتخيلة لدى المتلقى المتذوق، التى تثير دورها قوة "النزوع" لديه، فتحركها وتدفعها إلى تقبل العمل الشعرى أو رفضه، على النحو الذى بينه الفارابى بقوله: "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا -شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه ما نعاف؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف فننفل فيما تُخيلُه لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول"^(٤).

(١) معجم علم النفس ص ٢٦.

(٢) المدينة الفاضلة ص ٥١، ٥٢.

(٣) د/ جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ط (٢) بيروت ١٩٨٣ ص ٣٨.

(٤) إحصاء العلوم ص ٨٣، ٨٤.

فالفارابي في هذا النص يقصد أن "التخييل"، أو الفن الشعري الذى أثمره الخيال - يملك القدرة على التأثير فى نفس المتلقى لأنه يثير فيها الانفعال به والتفاعل معه سلبيًا أو إيجابيًا، وهذا يعنى أن "التخييل" إذا تضمّن أمرًا أو صورة غير مقبولة لدى النفس المتلقية - عافتها - النفس - ونفرت منها، وإذا احتوى على أمر أو صورة محببة إليها انفعلت به؛ فتقبل عليه وتطمئن إليه.

وقد نص الفارابي على وظيفة أخرى "للتخييل الشعري" أو الصورة المصوغة على نحو تخيلى - وهى "استفزاز المتلقى" أو استنهاض قدرته واستدراجها بغرض المتابعة، وذلك "إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل، الذى يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الرؤية، وإما بأن يكون إنساناً له روية فى الذى يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرج برويته ما فى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لا يتعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر"^(١).

وفى ضوء هذا الوعى بطبيعة "التخييل" أو الخيال الفنى، وبطبيعة النفس المتلقية للفن الشعري الذى تدخّل الخيال فى صياغته

(١) إحصاء العلوم ص ٦٨، ٦٩.

-وجه نقادنا وبلاغيوننا نظرات دقيقة إلى "الصورة المتخيلة"، قاصدين بها الكشف عن تأثيرها في نفس المتلقى لها، وقد وضحت هذه النظرات المستكشفة للتأثير أكثر ما وضحت في ثلاثة أنواع من التصوير هي: "التصوير القائم على التضاد والتباعد، والتصوير المعتمد على البشاعة والتنفير، والتصوير المتمسم بالغرابة".

أما النوع الأول وهو "التصوير القائم على التضاد والتباعد" فإن النقاد قد درسوا فيه "أثر تضاد عناصر الصورة المتخيلة من جهة التفاتهم إلى أن الشاعر قد يلجأ إلى الجمع بين العناصر المتعارضة المتضادة في صورة فنية واحدة، وأن ذلك يؤدي إلى استفزاز نفس المتلقى وتنبهها، وإثارة أحاسيس الاستغراب والدهشة والتعجب فيها، على نحو ما تبينه تحليلات كل من "المبرد (-٥٨٢هـ) وعبد القاهر الجرجاني (-١٧٤هـ) في موضع الحديث عن نوع من التشبيه القائم على قوة التخيل الفني، التي تبني الصورة بعنصرين متضادين أو أكثر، أو التي تكون لها "القدرة على الجمع بين العناصر المتنافرة"^(١).

ويظهر ذلك في تصوير اشتمل عليه بيتان أوردهما المبرد^(٢) وهما للأخيطل^(٣).

(١) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٤٨.

(٢) الكامل في اللغة والأدب: ١٤/٣.

(٣) انظر: ابن المعتز: طبقات الشعراء ص ١٩٥ ١٩٦، وصلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات. تحقيق رينر استنبول ١٩٥٣، ١٠٣/١ وفي أسرار البلاغة لعبد القاهر ص ١٧١. (يوم الوداع) وليس يوم الفراق كما هو عند المبرد.

كأنه عاشق قد مدّ صفحته يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

- إذ يبدو من نظرة المبرد إلى هذا التصوير أنه ينص على
"ابتكارية" خيال الشاعر، من حيث بُعد العلاقة في صورة البيت
الأول بين العاشق الذى ينبض قلبه بالحياة والحب، والمصلوب الذى
خمدت فيه جدوة الحياة، ومن حيث بُعد العلاقة أيضاً فى صورة
البيت الثانى، بين المصلوب الموشك على الموت، والشخص القائم
من نومه يدفع عن نفسه الكسل بتنشيط جسمه، فيعمد إلى مدّ ذراعيه
وفتح عينيه ليبدأ يوماً جديداً. فهذا البُعد المائل بين طرفى الصورة
فى كل من البيتين دليل على قدرة التخيل الابتكارى، الذى يثير فى
نفس المتلقى أحاسيس "التعجب والدهشة والإعجاب"، والذى يوفق
ويؤلف "بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين المتشابه
والمختلف، بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة، بين
الفردى والعام، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدّة والرؤية
المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من
الانفعال ودرجة عالية من النظام"^(١).

وقد التفت عبدالقاهر الجرجانى إلى هذه القدرة الابتكارية
فبحثها خلال تصديه لقيمة التشبيهات البعيدة، وذلك حين بيّن أنك إذا

(١) د/ مصطفى بدوى: كولردج. دار المعارف بمصر ص ٩٣.

حرصت على استقراء الصور التشبيهية "وجدت التباعد بين الشيين كلما كان أشد كانت - هذه الصور - إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى الشيين مثلين متباينين - ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبع هذه اللحظة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله^(١):

ولا زورديّة تزهو بزرقتهما بين الرياض على حُمر اليواقيت
كأنها فوق قاماتٍ ضعُفن بها أوائل النار في أطراف كبريت

-أغرب وأعجب وأحق بالولوع، وأجدر من تشبهه النرجس [يمداهن درّ حشوهن عقيق]؛ لأنه أراك شبةا لنبات غض يرف، وأوراق رطنة ترى الماء منها يشف. من لهب النار فى جسم مُستَوّل عليه اليبس وباد فيه الكلف. ومبنى الطباع وموضوع الجبلّة

(١)نسب البيتان إلى ابن المعتز كما فى ديوان المعانى للعسكرى ٢٤/٢، وفى السفينة لابن مباركشاه ١٥٧ وفى تقديم أبى بكر لابن حجة ٢١٩ ٢٢٠، وأنوار الربيع لابن معصوم ص ٦٥٤ وقيلها بيت ثالث هو:

بنفسج جمعت أوراقه فحككت كخلاء تشرب دمعا يوم تشتيت
والثلاثة نسبها العباسى فى معاهد التنصيص ص ٢٠٣ لابن الرومى.

على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له - كانت صباغة النفوس به أكثر، وكان الشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب - وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته. ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبيها في شيء من التلونات - لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"^(١).

ويظهر من هذا البيان التحليلي أن هذه القدرة التي يتسم بها الخيال، قادرة على بناء الصورة من عنصرين متباعدين أشد التباعد، ومتنافرين غاية التنافر، ومتضادين أعمق التضاد، بأن يكون كل واحد منهما من مجال مغاير لمجال الآخر، على نحو ما نرى في تشبيه هذا النوع من الورد الأزرق بأوائل النار وبداياتها المشتعلة بأطراف عود الكبريت. فالعنصر الأول موطنه الحقائق والرياض، والعنصر الثانى جسم يابس مجاله "مطابخ المنازل" وغيرها، ومع ذلك فقد جمع الخيال المبتكر بينهما لوجود العلاقة التي تجمعهما، والصلة التي تربط بينهما، وهي "حالة الضعف" الماثلة في كليهما، فساق اللازوردية بلونها البنفسجى ضعيفة، والنار البنفسجية اللون في طرف عود الكبريت واهية ضعيفة كذلك، كما أن الخيال جمع بين لوني الوردية وأوائل النار بوجه شبه أو برابط

(١) أسرار البلاغة ص ١١٦، ١١٨.

وهو "اللون البنفسجي المائل إلى الزرقة" فى كل منهما رغم تباعد
الموطن والمجال^(١) كما ذكرنا.

ولا تقتصر هذه القدرة على الجمع بين العناصر المتباعدة
المتنافرة، إذ تتعدى ذلك إلى قدرتها على التأثير النفسى، حيث
يشعر المتلقى إزاءها بمشاعر الدهشة والإعجاب لهذه القوة الخيالية
التي ألفت بين الأشياء المتنافرة، والأجزاء المتباينة تأليفاً مثيراً عبر
عنه القدماء بقولهم: "إن أكثر العلماء تائهون فى بحر هذه القوة
وعجائب متخيلاتها، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة فى ساعة
واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل
والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السموات، وينظر إلى خارج العالم
ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضى
وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم ويرفع من الوجود أصلاً، وما
شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له"^(٢).

والذى يعزز هذه القدرة على التأثير أن الشبه فى مثل هذا
النوع من التصوير بين عنصرى الصورة أو طرفيها موجود فى
الواقع الحى، من جهة أن "التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين
متباعدين فى الجنس ثم لطف وحسن - لم يكن ذلك اللطف وذلك

(١) انظر السكاكى: مفتاح العلوم. طبعة صبيح القاهرة ١٩٣٧ ود/حسن البندارى علم البيان
ص ٨٧.

(٢) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء دار صادر بيروت ١٩٥٧، ٤٢٠/٣.

الحسن إلا لاتفاق كان ثابتاً بين المشبه والمشبه به، من الجهة التى بها شبّهت إلا أنه كان خفياً لا ينجلى إلا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها"^(١)، كما يعززها أن براعة الشاعر المعتمدة عليها فى "الوقوع" على الصلات والعلاقات الخفية بين الأشياء المتباعدة والأمور المتنافرة، وفى "ضم" ذلك فى صورة فنية واحدة، هذه البراعة تثير فى نفس المتلقى - أحاسيس الدهشة والاستغراب، وتضيف إليه خبرة جديدة تعمق إحساسه بالحياة"^(٢).

والحق أن عبد القاهر هنا قد أفاد من فكرة الجمال الكامن فى الصناعات المادية، وذلك بقوله: "وذلك بين فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاءها أشد اختلافاً فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والاتلاف أبين - كان شأنها أعجب والحدق لمصورها أوجب"^(٣).

ويقوى عبد القاهر فكرة "أثر تضاد عنصرى الصورة" فى نفس المتلقى ببيان أن هذا الأثر إنما ينشأ عن إحساس المتلقى

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢) د/عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر فى النقد العربى القديم، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٠ ص ١٨٣.

(٣) أسرار البلاغة ص ١٣٦.

المتأمل بأن شدة التضاد والتباعد تحتوى -رغم ذلك- على شدة التقارب والائتلاف، وذلك عند فحصه لقول ابن المعتز فى تشبيهه البرق^(١):

وكان البرق مصحف قار فانطباقا مرة وانفتاحا

فالصورة فى هذا البيت تعتمد على عنصرين: عنصر هيئة البرق الذى ينتشر ثم ينضم، وينبسط ثم ينقبض، ويظهر ثم يختفى، وعنصر هيئة انطباق الورق وانفتاحه مرة بعد أخرى. أو أن الصورة بعبارة أخرى - لم ينظر المتلقى فيها "من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التى تجدها العين له من انبساط يعقبه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فلى نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيهما أشبه بها، فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة فى المصحف، إذ جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى"^(٢).

فالعنصران على هذا النحو يؤثران فى نفس المتلقى فيثيران بجمعهما معا مشاعر الدهشة والإعجاب والأنس والطرب، وهذه الاستجابة لا تتحقق إلا بأن النفس تدرك اتفاق العنصرين رغم اختلافهما، وتقاربهما رغم تباعدهما. ومن ثم يقول عبدالقاهر معللا لذلك: "ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إياك لأن الشئيين

(١) ديوانه ص ١٣٢.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٤٠.

مختلفان فى الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء
الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فمجموع الأمرين -شدة
ائتلاف فى شدة اختلاف - حلا وحسن وراق وفتن" (١).

وقد سبق عبدالقاهر الجرجانى بهذه الفكرة - النقاد المحدثين
فى الأدب الأوروبى وبصفة خاصة الناقد الشاعر المعاصر عزرا
بوند: Ezra Pound الذى اقترب من فكرة عبدالقاهر عند تناوله
الصورة الشعرية - التى تشمل وجوه البيان المختلفة، من تشبيه
واستعارة وكناية، فقد ذكر أن هذه الصورة ليست مقصورة على
تصوير الواقع وتشكيله فى لوحة فنية، لكنها تعنى بالجمع بين
الأفكار المتباعدة والانفعالات المتباينة، بهدف إحداث تأثير حاد أو
صدمة شعورية سريعة فى نفس الملقى (٢). وقد عمق هذه الفكرة
تلميذه الشاعر الناقد ت. س. إليوت T.S Eliot عند حديثه عن
فاعلية "الحسّ الشعري" التى تتمثل فى قدرته على الجمع بين
تجارب وخبرات متنافرة فى الظاهر، يضمها قالب فنى مترابط أو
وحدة فنية (٣) (unity).

والحق أن كلا من عزرا بوند وإليوت قد اعتمد على الفكرة
التي طرحها (صمويل تيلر كولردج Samuel Taylor

(١) السابق ص ١٤٠.

(٢) النقد الجمالى ص ٦٣.

(٣) السابق، ص ٦٣.

Coleridge ١٧٤٤ - ٤٣٨١م) الخاصة بقدرة الخيال الشعري الخلاقة على التصوير الفنى، وذلك بالتأليف بين العناصر المتضادة المنتخبة من الطبيعة والواقع؛ فقد عرف هذه القدرة بأنها قوة يمكن أن تؤلف بين العناصر المتضادة أو المتنافرة التى يلاحظها ويجمعها الشاعر من الطبيعية^(١).

وفى ضوء هذه الفكرة التى تناولها عبد القاهر والنقاد المحدثون الثلاثة - يمكن القول إنهم قد التقوا على اعتقاد واحد هو أن تشكيل "الصورة الشعرية" من العناصر المتباينة - يحقق هدفًا هو "الطرفة أو الجدة"، على أساس أن "النفيس الغالى" إذا كثر استعماله، وأفرط الناس فى استخدامه ابتذل؛ فيفقد بريقه وتأثيره فى النفوس المتلقية، وأنَّ "تجنب ابتذال" هذا النفيس إنما يكون بوسمه بسمه "الطرفة" أو الجدة التى تتمثل فى أشكال عديدة، من بينها "الجمع بين العناصر المتضادة". ومن هنا جاء قول الناقد المعاصر س. د. لويس: C.D. Lewis: إن الشاعر المجدد يهدف دائماً إلى البحث عن الجديد؛ لكى يجارى ويواكب إيقاع عصره، فيعمد إلى اختيار "الصفات والاستعارات" الجديدة؛ لأن "القديمة" بسبب كثرة استخدامها واستمرار ترديدها وتداولها - تفقد بالضرورة ما كان لها من بريق وما كانت تمتلكه من تأثير، وبالتالي لا نتوقع لها أن

(١) السابق، ص ٥٠.

تحدث إثارة في نفس المتلقى^(١). ويكون البديل حينئذ هو هذه الطرفة المرجوة، التي تتعين هذا التصميم الفني في التصوير، وهو تأسيس الصورة الفنية بعنصرين متضادين في الظاهر، يجمع بينهما اتفاق يكشف عنه المتلقى عند النظر والتأمل.

وأما النوع الثاني فهو (التصوير المعتمد على البشاعة والتفجير). فهذا النوع عرض له النقاد، كاشفين عن طبيعته، ومفرداته، والأحاسيس التي يمكن أن يثيرها في أذواق لا تألفه، ونفوس لا تميل إليه، كما بين ذلك ابن رشيح خلال بحثه "الصورة الفنية البشعة" التي وردت في الشعر الجاهلي، وشعر العصور التالية، حيث استبشعتها الأذواق ونفرت منها رغم إحكام بنائها الفني، فقال: "وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها؛ استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة في ذاتها مثل قول امرئ القيس^(٢):

وتعطو برخص غير شئن كانه أساريعُ ظبى أو مساويك إسحل
فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل... ونفس الحضريّ المولد إذا سمعت قول أبي نواس في صفة الكأس^(٣):

(١) النقد الجمالي، ص ١٠٢.

(٢) ديوانه ص ١٧ تعطو = تتناول. برخص = أراد به بنانا لبنا، غير شئن = ليس بخشن. أساريع = دود صغار، ظبى = اسم رملة بعينها، إسحل = شجرة تتخذ من عروقه مساويك الأراك.
(٣) ديوانه ص ٦٣.

تعاطيكها كفُّ كأن بناتها إذا اعترضتها العين صفُّ مدارى

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود فى بيت امرئ القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصابة، أو فى بيت أبى تمام^(١):

بسطت إليك بنانة أسروعاً تصف الفراق ومقلّةً ينبوعاً

وقرب هذا عند (الحضرى المولد)، وهو مدح من قول حسان فى الهجو^(٢):

وأَمَّكَ سَوْدَاءُ نَوْبِيَّةٌ كَأَنَّهَا خَنْظَبٌ^(٣)

ويتناول ابن رشيق أيضاً هذا النوع من التصوير فيقول:
"وقد استبشع قوم قول الآخر يصف روضاً:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

فهذا وإن كان تشبيهاً مصيباً فإن فيه بشاعة ذكر الدماء، ولو قال من العصفُر مثلاً أو ما شالكة لكان أوقع فى النفس وأقرب إلى الأنس. وكذلك صفتهم الخمر فى حبابها بسلخ الشجاع وما جرى هذا المجرى من التشبيه، فإنه وإن كان مصيباً لعين الشبه، فإنه

(١) ديوانه ٨٧/٣.

(٢) ديوانه تحقيق د/ سيد حنفى حسنين ص ٣٧١. الحنظب = دابة مثل الخنفساء. وقيل: هو ضرب من الخنافس طويل.

(٣) العمدة ٢٩٩/١ ٣٠٠.

غير طيب في النفس ولا مستقر على القلب، ومن ذلك قول أبي
عون الكاتب:

تلاعبها كف المزاج محبة لها، وليجري ذات بينهما الأوس
فتزبد من تيه عليها كأنها غريرة خدر قد تخطها المس
فلو أن في هذا كل بديع لكان مقيتاً بشعا، ومن ذا يطيب له
أن يشرب شيئاً يشبه بزبد المصروع، وقد تخطه الشيطان من
المس؟! (١).

ففي إطار بناء الصورة الخيالية الجزئية الماثلة في "التشبيه"
الواقع في هذه الأشعار، يطرق ابن رشيق الأثر الذي يحدثه
التصوير الخيالي في نفوس المتلقين، فبين أنه على الرغم من صحة
بناء الصورة من حيث توافر العناصر المؤلفة لها، فإن هذا لا يشفع
لها، ولا يؤدي إلى استحسان النفس لها، ولا ميلها إليها، ولا إقبالها
عليها، وهذا يعني أن الصورة خالية من الحُسن، مجردة من
الجمال، وأنها ليست إلا صورة بشعة لا تستريح لها النفس؛ بسبب
أنها تصدم شعور المتلقى لها؛ فينفر منها ويعرض عنها. ويلتقى هذا
التفسير بفكرة ابن سينا عن طبيعة التخيل أو الصورة المتخيلة في
جانبها السلبي الرديء، الذي "تقبض" له النفس (٢) في مقابل أنها
"تنبسط" في جانبها الإيجابي الحسن.

(١) السابق ص ٣٠٠ ٣٠١.

(٢) المجموع: الشعر ص ١٥.

وعلى هذا فإن الشعراء فى الأشعار السابقة قد كونوا صورهم الخيالية من تشبيهات صائبة، لكنها تثير فى النفس أحاسيس النفور، فقد شبه كل من امرئ القيس وأبى تمام "البنان" "بالدود"، وشبه حسان أنامل أم الممدوح بحشرة طويلة تشبه الخنفساء، وشبه الشاعر "صورة شقائق النعمان" التى هى نوع من الورد ملاً الروضة - بصورة مجموعة من الثياب المتنافرة الظاهرة للعيان وهى مغمورة بدماء الجرحى والقتلى بجامع الاحمرار. والصور على هذا النحو لا تقع من نفس المتلقى موقعاً حسناً، وتثير فيها أحاسيس النفور والتقزز والاستبشاع والكرهية.

ونستخلص من هذا أن ابن رشيق يريد فى المقابل أن تبنى الصورة الخيالية الجزئية بناء ينبغى أن يُراعى فيه تحقق مبدأ نفسى هو "ترغيب المتلقى" لضمان استجابته لها واجتذابه إليها، ولذلك اقترح على الشاعر فى ضوء الصورة الأخيرة - استعمال صيغة "العصفر" - التى هى نبات يستخرج منه صبغ أحمر - بدلاً من الثياب المروية بالدماء، لتحقيق التأثير المرجو؛ لأن اللون الذى يفيد "العصفر" ويوحى به أوقع فى النفس وأقرب إلى أنسها وإقبالها، من حيث إن الذى يستحضر إلى الذهن حينئذ هو "هذا النبات المخصوص" الذى يستخرج منه الصبغ الأحمر، الذى تألفه النفوس وتتقبله.

وبهذا الوعي بتأثير الصورة الخيالية، استبعد ابن رشيق من نطاق التأثير الحسن - الصور التي تصدم مشاعر المتلقى وتوتر نفسه مثل تصوير "حباب الخمر بسلخ الشجاع" ووصف حباب الخمر وبقاعاتها الصاعدة إلى السطح - بزبد أو رغوة المصاب بالصرع بسبب مسّ الشيطان له. فهذا التصوير وما يشابهه يثير في النفس الإحساس بالنفور منه فتتصرف عنه.

وقد عزز ابن رشيق فكرته هذه برأى الأصمعي^(١) في بيت النابغة^(٢):

نظرت إليك بحاجة لم تقضها نظر السقيم إلى وجوه العود

فعلى الرغم من صحة بناء الصورة التشبيهية وصوابها، من جهة توافر العناصر الأساسية المكوّنة لها في هذا البيت، فإن الأصمعي رغب عن تشبيه نظرة المحبوبة التي تعكس حاجتها إلى العاطفة الصادقة بنظرة المريض التي تعكس استدرار الرحمة والعطف من نفوس الزائرين له، الذين يعودونه وهو فى فراش المرض؛ لأن التصوير حينئذ مثير لأشياء تصدم النفس وتفرها؛ لأن الإنسان عادة لا يحب الاستماع إلى مظاهر المرض من ضعف وهزال وآلام، ولا إلى توابعه من موت ورحيل وفناء وبكاء. ولذلك

(١) العمدة ٣٠١/١.

(٢) ديوانه ص ٩٣.

فضل الأصمعي^(١) - كما رأى ابن رشيق - على هذا البيت قول
عدى بن الرقاع العاملىّ فى بيتين يصف بهما المحبوبة:

وكأنها وسط النساء أعارها عينية أحور من جآذر جاسم
وسنان أقصدّه النعاس فرنقت فى عينيه وسنة وليس بنائم^(٢)

- لأن التصوير فيهما مما تطرب له النفس ويهتز بسببه
الوجدان، لأن نظرة المحبوب قد صورها الشاعر بنظرة عيني ظبي
اتسمتا بالهور الجميل الأسر، وبالنعاس أو الفتور الذى يغرى
الإنسان بالتأمل. وكلاهما يحتوى على "قوة مؤثرة" قادرة على إثارة
إحساس المتلقى بالرضا والإعجاب والقبول.

والنوع الثالث هو "غرابة التصوير" أو التشبيه الناشئة عن
بُطء إدراك المتلقى الشبه أو العلاقة بين طرفى الصورة التشبيهية،
حين يتجه إليها خاطره وفكره، حيث يحتاج إلى بعض الوقت
لإدراك هذا الشبه أو هذه العلاقة. وبيان ذلك - كما يرى عبدالقاهر
- أن رؤية الشمس المستديمة المنيرة تستحضر فى القلب "المرآة
المجلوة". وحينئذ يسرع خاطر إلى إدراك الشبه بين هذين
العنصرين، وأن النظر إلى "الوشى" أو النقش المنشور المختلف
الأصباغ يذكر بالروض الممطور المفتر عن أزهاره، المبتسم عن
أنواره؛ ومن ثم يسهل إدراك الشبه بين الأمرين... وهكذا حين

(١) العمدة ٣٠١/١.

(٢) السابق ٣٠١/١.

نطالع "السيف الصقيل" عند سلّه وبريق منته، يرد على الذهن انعقاد البرق، فيسهل عليه ملاحظة العلاقة بين هذا وذاك^(١).

ولكن الخاطر كما يرى عبدالقاهر أيضاً "لا يسرع إلى تشبيه الشمس بالمرآة في كف الأثل كقوله^(٢):

"والشمس كالمرآة في كف الأثل"

هذا الإسراع ولا قريباً منه، ولا إلى تشبيه البرق بإصبع السارق كقول كشاجم:

**أرقت أم نمت لضوء بارق مؤتلقاً مثل الفؤاد الخافق
كأنه إصبع كف السارق**

... ولا إلى تشبيه البرق في انبساطه وانقباضه والتماعه وائتلافه بانفتاح المصحف وانطباقه، كقول ابن المعتز:

**وكان البرق مصحف قارٍ فانطباقاً مرة وانفتاحاً
ولا إلى تشبيه سطور الكتاب بأغصان الشوك في قوله^(٣):**

**بشكل يأخذ الحرف المخلّى كأن سطورَه أغصان شوكٍ
ولا إلى تشبيه الشقيق بأعلام ياقوت على رماح زبرجد
كقول الصنوبري^(٤):**

(١) أسرار البلاغة ص ١٤٤.

(٢) الشطر الثاني من البيت [مقلدات القد بقرون الدغل] وهو لجبار بن جزء بن ضرار أخى الشماخ، وينسب إلى الشماخ نفسه ديوانه تحقيق صلاح الهادى ص ٣٩٤.

(٣) ديوانه/ ص ٩٢ وأدب الكتاب: للصولى القاهرة ص ٤٨.

(٤) النويرى: نهاية الأرب ٢٨/١١.

وكان مُحمرَّ الشقيق إذا تصوّب أو تصعد
أعلامُ ياقوت نُشِرْ ن على رماح من زبرجد
ولا إلى تشبيه النجوم طالعات في السماء، مفترقات مؤتلفات
في أديمها، وقد مزجت زرقة لونها بياض نورها - بدرٍ منثور
على بساط أزرق، كقول أبي طالب الرقي^(١):

وكان أجرام النجوم لوامعاً دُرٌّ نثرن على بساطٍ أزرق
ولا إلى ما جرى في هذا السبيل وكان من هذا القبيل^(٢).

ويرد عبد القاهر سرعة خاطر المتلقى أو "بطأه" في إدراك
الشبه أو الوعي بالعلاقة بين طرفي هذه الصور السابقة وما يماثلها
-يرد ذلك إلى علتين نفسيتين تحتوى عليهما نفس المتلقى لهذه
الصور، تتعلقان بموقفها من التعبير الذي يعرضها.

أما العلة الأولى: فهي تختص بموقف النفس من ثنائية
"الإجمال والتفصيل" التي تتصف بها الصورة، فالإجمال أو الإطار
العام لها تتعرف عليه النفس المتلقية أولاً وبسرعة، وقد تصيب
الفهم وقد تخطئ، وهذه خاصة في "الإجمال" تدركها الحواس التي
تقع على المشاهد والمناظر الطبيعية. ولكن المشكلة تظهر في
التفصيل الذي تضمه هذه المشاهد؛ إذ يصعب على الحواس
الإحاطة به والوقوف عليه. ويحتاج الكشف عنه إلى أعمال الفكر

(١) الثعالبي: البيتمة ٢٤٤/١ ٢٤٥.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٤٥، ١٤٦.

وشدة النظر. يقول عبدالقاهر فى ذلك: "إننا نعلم أن الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل، وأنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر، ولذلك قالوا: "النظرة الأولى حمقاء" وقالوا: "لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل". وهكذا الحكم فى السمع وغيره من الحواس، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسمع الأول، وتدرك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ، وسماعٍ وسماعٍ، وهكذا فأما الجمل فتستوى فيه الأقدام، ثم تعلم أنك فى إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقى الشئ من بين جملة، وكمن يميز الشئ مما قد اختلط به، فإنك حين لا يهملك التفصيل كمن يأخذ الشئ جزافاً وجرفاً"^(١).

ويرى عبدالقاهر أن حالة المتابع الحسية والنفسية تجاه الإجمال والتفصيل فى هذه المشاهد والمناظر - تتطابق مع حالة المتلقى المذوق للصورة الفنية، إذ "تجد الجمل أبداً هى التى تسبق إلى الأوهام، وتقع فى خاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال للروية، واستعانة بالتذكر"^(٢).

(١) أسرار البلاغة، ص ١٤٧.

(٢) أسرار البلاغة، ص ١٤٧.

فعند مطالعة المتلقى للصورة الفنية - تسرع إلى خاطره
وذهنه خطوطها العامة، وملامحها الرئيسية الخارجية، ولكن نظرته
الثانية فيها، المتأمل لها ما تلبث أن تقع على تفصيلاتها الصغيرة،
وجزئياتها الدقيقة التي تثير المشاعر، وتحرك القلب، وتهز النفس.
ويتوقف تحديد درجة تأمله في الصورة على نوع التعمق في هذه
التفصيلات أو الجزئيات "كلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة
إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهل أشد"^(١).

وقد عمد عبدالقاهر إلى إضاءة هذه العلة بعقد مقابلة بين
نصين شعريين تكشف عن الفرق بين الجملة والتفصيل، وتوضح
في الوقت نفسه الموقف النفسى للمتلقى إزاء ذلك بقوله: "ومن
اللطيف في ذلك: أن تنظر إلى قوله^(٢):

يتابع لا يبتغى غيره بأبيض كالقبس الملهب
ثم تقابل به قوله^(٣):

جمعت ردينيًا كأن سنانه سنا لهب لم يتصل بدخان
فإنك ترى بينهما من التفاضل في الفضل ما تراه، مع أن
المشبه في الوصفين شيء واحد وهو شعلة النار، وما ذاك إلا من

(١) السابق ص ١٤٧.

(٢) البيت لعنترة العيسى. يصف فيه ضمن أربعة أبيات الورد بين حابس يتبع نضلة الأسدى لوتر
له، انظر: العقد الثمين ص ٣٥ وديوانه ص ٦٤.

(٣) البيت لأمرئ القيس: انظر: الدسوقي: حاشية الدسوقي على شرح المختصر للعلامة سعد الدين
الفتازانى إستنبول ٣٤٦/٢ والصناعتين ص ٢٤٧ والعمدة ٥٢/٢.

جهة أن الثاني قصد إلى تفصيل لطيف، ومرّ الأول على حكم
الجملة، ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة، بل
لابد فيه من أن تثبت وتتوقف وتروى وتتنظر في حال كل واحد من
الفرع والأصل، حتى يقوم حينئذ في نفسك أن في الأصل شيئاً يقدر
حقيقة الشبه، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة، وأنه ليس في
رأس السنّان ما يشبه ذلك، وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما
يؤدى الشئ كما هو أن تستثنى الدخان، وتنفى وتقتصر التشبيه
على مجرد السنا وتصور السنّان فيه مقطوعاً عن الدخان. ولو
فرضت أن يتبع هذا كله على حد البديهية من غير أن يخطر ببالك
ما ذكرت لك قدرت محالاً لا يتصور^(١). ففي ضوء هذه المقابلة
بين صورتين محورهما شئ واحد هو "شعلة النار" - يتبين الفرق
بين النظرة الإجمالية العامة التي يعكسها التصوير الإجمالى فى
البيت الأول، والنظرة المتأنية الفاحصة التي يستدعيها التصوير
التفصيلي فى البيت الثاني؛ مما ينشأ عن ذلك - بالضرورة -
انفعال المتلقى بالاستحسان والإعجاب. وهو ما يهدف إليه التصوير
الفنى بعامة.

وأما العلة الثانية: فهي تعنى بموقف النفس المتلقية من
التصوير الكثير التردد والدوران فى الأساليب، والتصوير القليل
الاستخدام النادر الاستعمال، فالأول لا يصعب على الحواس

(١) السابق ص ١٤٩، ١٥٠.

إدراكه، على حين أن الثانى يتأبى على الإدراك، ويحتاج إلى النظر والتأمل، ولذلك قال عبدالقاهر: "إن مما يقتضى كون الشئ على الذكر وثبوت صورته فى النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم ترده فى مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس فى كل وقت أو فى أغلب الأوقات. وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشئ عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته فى النفس - قلة رؤيته، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفى الفرط بعد الفرط، وعلى طريق الندرة، وذلك أن العيون هى التى تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدا بها وتحرسها من أن تدر، وتمنعها أن تزول، ولذلك قالوا: "من غاب عن العين فقد غاب عن القلب"، وعلى هذا المعنى كانت المدارس والمناظرة فى العلوم، وكرورها على الأسماع - سبب سلامتها من النسيان، والمانع لها من التقلت والذهاب" (١).

فهو يريد أن النفس لا يثيرها كثيرا التصوير القائم على عناصر كثيرة التردد على البصر، دائمة الوقع على الحس، ويثيرها التصوير المبني على عناصر قليلة التردد على الأبصار، النادرة الوقع. فمثل هذا التصوير يشعر المتلقى بغرابته وبقيمته وإيداعه. وقد عزز عبدالقاهر هذه الفكرة بتعليه "ضعف استجابة المتلقى" للتصوير الأول، وشدة استجابته للتصوير الثانى، فقال:

(١) السابق ص ١٥٠.

"وإذا كان هذا أمرا لا يشك فيه -بان منه أن كل شبه رجع إلى وَصْف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبدا - فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفى الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المرود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما، فما كان فيها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثانى أذهب، فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر"^(١). فضعف استجابة المتلقى النفسية للتصوير الأول سببها "ابتذاله" الناتج عن كثرة وروده عليها، ودوام إحساسها به، واستمرار تعرفها عليه، وقوة استجابته النفسية للتصوير الثانى راجعة إلى ندرة إيصارها له وقلة وروده عليها؛ مما يجعلها شديدة التأثر به، عميقة التفاعل معه.

الناحية الثانية: هى "مخارج الكلام" الإفرادى والتركيبى، فقد درس النقاد والبلاغيون "مخارج الكلام" التى تصدر عنها الحروف أو الأصوات المختلفة، التى تتشكل منها "الكلمة"، والتركيب المؤلف من الكلمات من حيث طبيعتها، ومن حيث وظيفتها التأثيرية. ولذلك وجدنا الجاحظ يدرس الكلمة من جهة تشكيل الأصوات أو الحروف المكونة لها فى إطار فكرة "القران" أو المشابهة، قاصداً بذلك ضرورة تجنب اشتمال الكلمة على الحروف أو الأصوات المتماثلة

(١) أسرار البلاغة ص ١٥١.

فى النطق؛ لكيلا تكون ثقيلة فى نطقها، وشديدة الوقع على سمع المتلقى؛ فتنفر منها نفسه، وتنصرف عنها. يقول فى ذلك: "فأما فى اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير"^(١).

ويتبين من النص أن "الاتحاد الصوتى بين الجيم وكل من الظاء والقاف والطاء والعين، وبين الزاى ولكل من الظاء والسين والضاد والذال - هذا الاتحاد يمنع من اقتران الجيم بالحروف المذكورة؛ لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور Voiced تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"^(٢). وينشأ عن الجمع بينهما فى كلمة واحدة تنافرها وثقلها عند النطق بها والاستماع إليها. كما يمنع هذا الاتحاد من اقتران الزاى بالحروف المذكورة؛ لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور كذلك، ويترتب على الجمع بينها فى كلمة واحدة الثقل النطقى، والتأذى السمعى.

وقد طرح الجاحظ الحل لهذه المشكلة، وهو أن يقترن المجهور بالمهموس: Voiceless الذى "لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"^(٣). وعلى هذا فإن صحة اللفظ تقوم على أساس اقتران المجهور بالمهموس؛ حتى يتحقق الانسجام والتآلف بين

(١) البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ٦٩/١.

(٢) د/ كمال بشر علم اللغة العام ص ٨٧.

(٣) السابق ص ٨٨.

حروف الكلمة أو أصواتها؛ مما ينشأ عنه إحساس المتلقى بالارتياح والتقبل. ويقودنا هذا الانسجام المرجو إلى القول بضرورة أن يختار الشاعر أو الناثر كلماته ومفرداته على أساس ما يمكن أن نسميه "التضاد الصوتي" أو "التخالف الحرفي"^(١).

وقد بنى الجاحظ على هذا الأساس نظريته إلى الكلمة التي يتألف منها التركيب، فقال: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتأفر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب حرب قبر

- ولما رأى من لا علم له أن أحداً لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا ينتفع ولا يتلجج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن - صدقوا بذلك... ومن ذلك قول ابن سيرين:

لم يضرها والحمد لله شيء وانتنت نحو عزف نفس زهول

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض^(٢) فهو يريد أن يعمد الشاعر إلى مراعاة ضم الألفاظ والكلمات التي يتألف منها التركيب إلى ما يماثلها في بُعد

(١) د/ حسن البنداري: تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي: الأنجلو المصرية

١٩٨٩، ص ٤١.

(٢) البيان والتبيين ١/٦٥، ٦٦. قفر = خال، يتعنع = يتردد.

مخارجها؛ ليسهل نطق المنشئ بالتركيب، ومن ثم تتأثر نفس المتلقى به فور استماعها إليه أو قراءتها له داخل النص الشعري، ومعنى هذا أن الجاحظ يؤكد على ضرورة تجنب الشاعر أو الناثر ضم الألفاظ أو الكلمات المتقاربة في النطق أو المخرج؛ لأنه يؤدي إلى "صعوبة" في النطق وثقل في السمع، فقد تنافرت الكلمات في البيتين السابقين عند النطق بها مضمومة أو مركبة كما نلاحظ.

وقد أفاد ابن سنان الخفاجي من فكرة الجاحظ حين ربط استحسان المتلقى لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من البعض الآخر بتباعد مخارج الحروف المتألفة في الكلمة، إذ يقول: "إن الحروف وهى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصُّفرة؛ لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبُعد ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجودًا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة فى حُسْن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى العلة فى حُسْن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"^(١).

ولكن ابن سنان الخفاجي -إلى جانب هذه الإفادة من الجاحظ- ينفرد عن الجاحظ والسابقين عليه بتعليل آخر لتأثير مخارج الحروف

(١) سر الفصاحة. تحقيق/ عبد المتعال الصعدي. نشر محمد على صبيح القاهرة ١٩٦٩ ص ٥٤.

هو "الطبيعة النغمية للحروف ومدى انسجامها مع الآخر"^(١) من جهة أن الألفاظ تتفاوت من حيث تباعد مخارج حروفها، فيذكر أن لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها، وإن تساوى في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصوره في النفس، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره ومما هو من جنسه. كل ذلك بوجه يقع التأليف عليه. ومثاله في الحروف [ع - ذ - ب] - فإن السامع يجد لقولهم: (العذيب) اسم موضع و(عذبية) اسم امرأة - ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ولو قدمت (الذال) أو (الباء) لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال؛ لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير، وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجاً، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط في السمع"^(٢).

ولم تكن فكرة "مراعاة مخارج الكلام" هذه بعيدة عن ذهن أبي هلال العسكري، وهو يعمد إلى البحث في ظاهرة "تمام حُسن الرِّصْف" أو النظم، ذلك أنه رأى أن تمام الرصف يتوقف على

(١) د/ فاروق سعد: فن الإلقاء العربي، دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨٧ ص ٢١٦.

(٢) سر الفصاحة ص ٥٥.

سلامة مخارج الكلام وصحتها وبراعتها، فتمام الرصف يعنى أن يخرج الكلام مخرجًا يكون له فيه طُلاوة وماء^(١). لأن سلامة المخارج أو الحروف أو الأصوات دليل على حُسْن الرِّصْف أو التأليف، وعلى اشتغال الرصف حينئذ على قوة تأثيرية تجذب سَمْع المتلقى وبصره، وتبعث في نفسه الإحساس بالرضا، خاصة إذا كانت الكلمات الحسنة الرصف قد خرجت من "الجهاز النطقى" سهلة ميسرة ومن "غير تكلف وكَدّ وشدّة تفكر وتعمل"^(٢). بشرط أن يدل مجموع هذه الكلمات على معان صافية، أشار إليها أبو هلال بقوله: "وكان له - أى الكلام الخارج - ماء ورواء ورقراق"^(٣)، لا تتوافر هذه المعانى الصافية للكلام المتكلف الذى "عسر بروزه واستكره خروجه"^(٤).

وقد أورد أبو هلال فى ضوء هذا البيان بعض الأشعار التى تظهر فيها سهولة الكلام الصادر عن الأجهزة النطقية لأصحابها وهى قول الحطيئة^(٥):

هم القوم الذين إذا ألت من الأيام مظلمة أضاعوا

(١) كتاب الصناعتين تحقيق/ على محمد البجاوى: ط (٢) دار الفكر العربى بمصر ص ١٧٦.

(٢) السابق ص ١٧٧.

(٣) السابق ص ١٧٧.

(٤) السابق ص ١٧٧.

(٥) ديوانه تحقيق د. نعمان طه الخارنجى ط (١) ١٩٨٧ ص ١٦٢.

وقول أشجع:

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ نَشَرْتُ عَلَيْهِ جَمَالَهَا الْأَيَّامُ

وقول النمر:

خَاطِرٌ بِنَفْسِكَ كَيْ تَصِيبَ غَنِيمَةً إِنْ الْجُلُوسَ مَعَ الْعِيَالِ قُبِيحٌ
فَالْمَالُ فِيهِ تَجَلَّةٌ وَمَهَابَةٌ وَالْفَقْرُ فِيهِ مَذَلَّةٌ وَقُبُوحٌ

ففي هذه الأبيات مع وجودتها "رونق" و"جمال" في المخارج يمتلك دون شك قوة تأثيرية لا نجدتها في أشعار ذات كلام "صحيح المعنى واللفظ، لكنه قليل الحلاوة، عديم الطلاوة مثل قول الشاعر:

أرى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا ولا أراهم رضوا في العيش بالدون
فاستغن بالله عن دنيا الملوك، كما استغنى الملوك بنياتهم عن الدين^(١)

ومن المحقق أن بحث نقادنا "سلامة الحروف أو الأصوات" و"استقامة الكلام" قد تأسس على سلامة "الأداة" التي تصدر كلا من الحرف (الصوت) والكلمة والتركيب، ونعنى بها اللسان، ولذلك وجدناهم يتناولون العيوب الخلقية والنفسية التي تتمكن من السنة بعض الخطباء. فمن العيوب الخلقية عيب اصطلاحوا على تسميته "اللثغة" وهي عجز اللسان عن نطق عدد من الحروف مثل (السين - القاف - اللام - الراء)، فاللثغة التي تعرض للسين تكون ثاء مثل نطق (بثم الله) إذا أراد المتكلم أن ينطق (بسم الله)، واللثغة التي

(١) كتاب الصناعتين ص ١٧٧ ١٨٧، ديوان الحطيئة ص ١٦٢.

تعرض للقفاف تكون طاء، كقول القائل: (طُلْتُ له) إذا أراد أن ينطق (قلت له)، واللثغة التي تعرض للام مثل قوله: (اعتبيت بدلاً من (اعتلت)، والتي تقع للراء كنطق الراء ياء فيقول: (عَمَى) بدلاً من (عَمَرَ). وهكذا الحال مع نطق الراء غينا وذالاً. وقد تجتمع في النطق لثغتان في الحرفين، بأن يجعل المتكلم اللام ياء، والراء ياء، مثل قول القائل: (مَوِيَّايَ وَيِيَّ أَيِّي) يقصد (مولاي ولي الرئی)^(١).

ومن هذا النوع عيب "الحكلة" وهي غلظ في اللسان أو ضرب من العجز النطقي الشديد، الذي يتولد مع اجتماع عدة آفات في جهاز النطق، تمنع الإنسان من البيان عن المراد، ومن انطلاقه في التعبير ومن الفصاحة في أداء الحروف؛ "مما يجعل الفهم عن صاحبها أفسر ما يكون. كأن اجتماع تلك الموانع قد غلظ لسانه"^(٢).

ومن العيوب النفسية عيب "الحبسة"^(٣)، وهي ثقل يمنع اللسان من البيان، أو هي تعذر الكلام عند إرادته. وهي تنشأ عن عجز خلقى أو عن طول الصمت، على نحو ما بين ذلك الجاحظ بقوله: "طول الصمت حبسة"^(٤). فكل من "العيب الخلقى" و"العيب النفسى"

(١) البيان والتبيين ٢٦/١.

(٢) ابن دريد، جمهرة اللغة، تصحيح السورتي وآخرين، مكتبة المثنى ببغداد، مادة كحلة، ولنظر الشاهد البوشي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، دار الأفاق - بيروت ١٩٨٢، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٣) الزمخشري: أساس البلاغة دار الفكر العربي القاهرة مادة حبس والمبرد: الكامل ٢٢١/٢.

(٤) البيان والتبيين ٢١/٤.

يختص بمخارج الكلام كما نرى، واتصاف الأداة اللغوية وهى اللسان بها يؤثر فى نفس المستمع تأثيراً سلبياً فينصرف عن المتابعة. ولذلك رأينا بعض من ظهرت فى ألسنتهم هذه العيوب عمدوا إلى مغالبتها وحاولوا التخلص منها؛ بهدف الاحتفاظ بجمهور المستمعين؛ إذ يحدثنا الجاحظ أن واصل بن عطاء الذى كان فاحش اللثغة فى حرف الراء^(١) اجتهد فى مغالبة هذا العيب وإخفائه، حتى يضمن الاستحواذ على اهتمام المستمع، بأن لجأ إلى "إسقاط حرف الراء من جميع كلامه وأخرجها من حروف منطقه"^(٢). كما أن من هؤلاء من تحرر من عيب "الصفير"، وهو عيب خلقى كاللثغة، لأن النقاد كانوا يحكمون بتفضيل الشاعر الذى يخلو كلامه أو نطقه منه، على نحو ما صنع خالد بن يزيد الأرقط، فقد حكم - فى معرض دعوته إلى ضرورة المحافظة على "صحة مخارج الحروف" - حكم يتفوق خطيب على آخر بسبب خلو نطقه من "الصفير". يقول خالد: "خطب الجمحى خطبة أصاب فيها معانى الكلام. وكان فى كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المنزوعة، فأجاب زيد بن على بن الحسين (- ١٢١هـ) بكلام فى جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير"^(٣).

(١) السابق ١/٣٧.

(٢) السابق ١/٣٧.

(٣) السابق ص ٥٩/١.

والمؤكد أن هذه المحاولات وغيرها التي استهدفت تجاوز هذه العيوب الخلقية والنفسية نشدت تحقيق "الإبانة" للنص الأدبي؛ بغرض التوصل إلى قلب السامع والاستحواذ عليه، ولا تتأتى "الإبانة" إلا عن طريق اللفظ الحسن، الذى هو "صوت يأتلف من مخارج الحروف"^(١)، يؤثر فى سمع المتلقى إذا كان نطقه صحيحاً. والقاعدة التى يطمئن إليها الناقد الفاحص فى هذه الحالة، هى موقف السامع من هذا الصوت المنطوق "فما استلذه السمع منه فهو حسن وما كرهه فهو القبيح"^(٢).

وإذا كانت "الإبانة" - على هذا النحو - مطلباً أساسياً للتأثير فى نفس المتلقى فإننا نستطيع أن نعى بوضوح قول الجاحظ، الذى وجهه إلى أدباء عصره والعصور التالية: "أنذركم حُسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاً متعشقا - صار فى قلبك أحلى وبصدرك أملاً"^(٣).

الناحية الثالثة: الثنائية اللغوية، وتعنى أن النص الأدبي يشتمل على وظيفتين: الأولى: أن الأديب يقدم باللغة "الحقائق"

(١) ابن الأثير: المثل السائر: تحقيق د/ بدوى طبانة ود/ أحمد الحوفى نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩ ص ١٩٦.

(٢) السابق ١٩٦.

(٣) البيان والتبيين ١/٣٩.

العلمية والمعلومات الواقعية، والثانية أنه يستعملها لنقل أحاسيسه ومشاعره الخاصة أثناء تناوله تلك الحقائق والمعلومات. ويضىء وظيفة اللغة على هذا النحو الثنائى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين، أثناء دراستهم جماليات اللغة فيقول أ. ف. جاريت: "إن الكلمات إلى جانب استعمالها للدلالة على الفكر كما هو الحال فى العلم، فإنها تستعمل كذلك للتعبير عن الإحساس"^(١). ويرى "أرون أدمن" أن هدف اللغة الأدبية منطقي ونفسى معا، فكلماتها "ليست رموزاً رياضية وإنما هى مثرات عاطفية، وهى لا تصف الأشياء فحسب" إنما تتحدث إلى الروح أيضا"^(٢). فهما متفقان على أن اللغة ليست مجرد توصيل الأفكار؛ لأنها إلى جانب ذلك توصل الانفعالات النفسية، وتستفزّ المشاعر وتثيرها. وهذا يدل على أنها ليست واسطة تعبير عن الأفكار فحسب؛ لأنها تتميز بخصائص جمالية تثير المتلقى وتجذبّه إلى عالمها الحافل، شأنها فى ذلك شأن الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والنقش والتصوير والموسيقى.

والثابت أن النقاد العرب القدامى قد التفتوا إلى هذه الثنائية فى اللغة؛ درسوا وظيفتها التأثيرية والانفعالية، وذلك فى موضع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى واللفظ الحسن، أو الصورة اللفظية

(١) فلسفة الجمال، ترجمة د. عبد الحميد يونس، دار الفكر العربى، القاهرة ص ١١٨.

(٢) الفنون والإنسان: ترجمة حمزة الشيخ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٧، ص ٤١.

البديعة التي تعجب المتلقى فيتأثر بها. ومن ثم تحددت قيمتها عند ابن طباطبا العلوى - فى إظهار الأديب معناها بالصورة اللفظية الملائمة له. "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه"^(١). وحصر أبو هلال بلاغتها فى أنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن"^(٢). وهذا وذلك يعنى أننا لا يمكن أن نحكم بفنية الكلمة أو العبارة إلا إذا كان لها دور نفسى وذهنى، إلى جانب كونها أداة توصيل تتعين فى أنها تعرض الأفكار والمعانى الكامنة فى ذهن الأديب، وتكشف عنها للمتلقى كشفا يعينه على الإحاطة بها، فيستجيب لها ويتفاعل معها. فاللغة على هذا كما يرى بعض النقاد المحدثين "عنصر فعّال فى تكوين المعنى نفسه"^(٣). لأن أغلب تفكيرنا أو "القدر الأعظم منه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمات"^(٤)، ولا يمكن للمرء أن يدعى "استحالة وجود الأفكار دون الاعتماد على اللغة"^(٥).

(١) عيار الشعر، ١٩٨٤، ص ٤٣.

(٢) كتاب الصناعيين، ص ١٦.

(٣) د/ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث مكتبة الشباب/ القاهرة ١٩٧٥ ص ٥٤.

(٤) ستيفن أولمان، دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د. كمال بشر، ط ١، دار الطباعة القومية، القاهرة ١٩٦٢، ص ١٩٥.

(٥) السابق ٢٠١.

وفى ضوء هذا يمكن لنا أن نقدّر فكرة ابن وكيع التتيسى عن أن قيمة المعنى تتعين فى عرضه بالألفاظ اللائقة به والمناسبة له؛ لكى نضمن تأثر المتلقى المرجو بتوافق هذين العنصرين، لأنه إذا "لم نقابل الصورة الحسنة بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت فى عين مبصرها"^(١).

ولكن هذا التأثير المرجو يتوقف فى رأى نقادنا القدامى على قوة هذين العنصرين: المعنى واللفظ، فإذا ضعف أحدهما أو قصر أو اختلف لن يتحقق تفاعل المتلقى بالصياغة المكونة منهما، ولذلك وجدنا ابن رشيق يقول مصوراً هذه العلاقة الجدلية ومبيناً لها: "اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلف بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختلف بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يخلت إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختلف المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة فى

(١) العمدة ١/١٢٧.

السمع. وكذلك أن أختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى؛ لأننا لا نجد روحاً من غير جسم ألبنة"^(١).

فالعنصران المشكلان للصياغة الأدبية يتدخلان بالتأثير في قلب المتلقى وسمعه وبصره، ولن يستغنى المتلقى بأحدهما عن الآخر، كما لا يصح أن يغلب المنشئ عنايته بعنصر على حساب الآخر، وإلا فقدت صياغته قيمتها الفنية التأثيرية.

ويؤكد لنا هذا الوعي بطبيعة العنصرين داخل الصياغة - قول الثعالبي في البليغ فهو: "من يحوك الكلام على حسب الأمانى، ويخيط الألفاظ على قدود المعانى"^(٢)، وقول بعض القدماء عن مدى تأثير الألفاظ: "الألفاظ في الأسماع كالصورة في الأبصار"^(٣). ويصور هذا التأثير الشاعر العباسي أبو عبادة البحتري، في موضع وصّف آثار قلم ممدوحه الحسن بن وهب^(٤):

وإذا دَجَّتْ أَقْلَامُهُ ثَمَ انْتَحَتِ بَرَقَتْ مَصَابِيحُ الدَّجَى فِي كِتْبِهِ
بِالْفِظِ يَقْرَبُ فَهْمُهُ فِي بُعْدِهِ مَنَا، وَيَبْعَدُ نَيْلُهُ فِي قُرْبِهِ
لِرَوْضِ مُؤْتَلِفَا بِحَمْرَةِ نَوْرِهِ وَبِيَاضِ زَهْرَتِهِ وَخَضْرَا عُشْبِهِ
وَكَأَنَّهَا وَالسَّمْعَ مَعْقُودَ بِهَا وَجَهُ الحَبِيبِ بَدَا لَعِينِ مُحِبِّهِ^(٥)

(١) العمدة، ص ١٢٤.

(٢) العمدة ١/١٢٨.

(٣) السابق ١/١٢٨.

(٤) ديوانه ٣/٩٦.

(٥) العمدة ١/١٢٨.

ويمكن لنا بناء على ما تقدم - أن نتلمس فكرة الجرجاني عن هذه الثنائية، في موضع بحثه الأثر النفسى للغة الشعر، فقد درس الاختلاف النوعى لألفاظ هذه اللغة وكيف يتباين تأثيرها تبعاً لذلك، ورأى أن هذا الاختلاف ناتج عن طبيعة الغرض أو الموضوع الذى يتناوله الشاعر: فللعزل مثلاً ألفاظ تناسبه، وللمدح ألفاظ تلائمه، وللهجاء ألفاظ تشاكله وتعبر عنه، وللفخر والرثاء والوصف وغيرها من الأغراض ألفاظ تجاريها وتتوافق معها. ويقول: "ومتى سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع، وأحسن له التسهيل - فلا تظننى أنى أريد بالسّمح السّهّل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقى، وانحط عن البدوى الوحشى"^(١). فهو يرى أن اللفظ الذى يمتلك طاقة التأثير فى النفس هو "السّمح" غير الغريب الخالى من التعقيد، أو هو اللفظ الأوسط الذى لا يقرب من مستوى ألفاظ العامة والسوقة، ولا يتدنى إلى مستوى الألفاظ البدوية الوحشية، فالمستوى الأول مبتذل معروف مألوف، والثانى مهجور غير مفهوم. وكلاهما يفقد قوة التأثير المرجوة.

ولكن الجرجاني يسوق احتراضاً فى فكرته هو أنه لا يقصد بضرورة التزام الأديب هذه اللغة - أن يعبر عن جميع معانيه

(١) الوساطة ٢٣-٢٤.

وأغراضه المختلفة بلغة واحدة، أو أن يجريها مجرى واحداً فى كافة الأغراض والموضوعات والمعانى المختلفة المتميزة. فضمن تأثير كل غرض أو موضوع أو معنى يقتضى من الشاعر أن يوظف له ألفاظاً خاصة به لا يوظفها فى غرض آخر مختلف عنه. يقول مخاطباً الأديب المبدع: "ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعها؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللياقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام؛ فكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه، وليس ما رسمته لك - فى هذا الباب - بمقصود على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك فى الفتح أو الوعيد خلاف كتابك فى التشويق والتهنئة واقتضاء المواصلة، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت، فأما الهجو: فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه

وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولُصوقه بالنفس، فأما القَذْف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم"^(١).

ويعمد الجرجاني إلى الدراسة المباشرة لأثر الألفاظ في نفس المتلقى عن طريقين هما: "بيان أثر اللغة الرشيقة في القلب"، و"تجرد اللغة من سلبيات الابتذال والتكلف والإغراب".

أما الطريقة الأولى فقد حددها بقوله: "وإذا أردت أن تعرف مواقع اللفظ الرشيق من القلب، وعِظْم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى الرّمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز كعمر وكثير، وجميل، ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من قولك: [هل زاد على كذا] و[هل قال إلا ما قاله فلان]؛ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف"^(٢) فبواسطة هذه الطريقة يمكن للفاحص المتذوق أن يتعرف على وظيفة اللفظ الرشيق، الذى اختاره الأديب بعناية شديدة؛ فهو يحسن بناء القصيدة تحسينا ويجملها تجميلاً يؤدي

(١) الوساطة، ص ٢٤.

(٢) السابق ص ٢٤-٢٥.

بالضرورة- إلى إحداث تأثير فى النفس المتلقية بالأريحية والاطمئنان، فتقبل على القراءة أو الاستماع بشغف وهمّة ونشاط.

والدليل على صحة هذه النتيجة فى رأى الجرجانى - أن الفاحص المتذوق لو عقد موازنة بين الشعراء المتأخرين، كعمر بن أبى ربيعة وكثير وجميل وجريز وذى الرمة وغيرهم، ممن تتسم ألفاظ أشعارهم بالرشاقة المؤثرة - والشعراء المتقدمين الذى وصفت أشعارهم بالتفوق على المتأخرين - لو عقد المتذوق الفاحص هذه الموازنة فإن النتيجة المحققة هى: أن الحكم سيكون لصالح أشعار المتأخرين؛ لروعة ألفاظها ووضوحها وسهولتها، التى تيسر للمتلقى الوصول المباشر إلى معانى هذه الأشعار، دون صعوبة وبغير معاناة كبيرة.

ولم يقف الجرجانى إلى جانب هذه النتيجة إلا لاعتقاده بأن أشعار المتأخرين الذين طبق عليهم الموازنة - قد تحررت من "التكلف" و"التعمّل"، وجنح الشعراء فيها إلى "الاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه، والعنف به"^(١).

وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اتخاذ الطريق الثانية فى دراسة الألفاظ على نحو مباشر، وهى "تجرّد اللغة من سلبيات الابتذال والتكلف والإغراب"، عندما عمد إلى ممارسة التطبيق على بعض

(١)الوساطة، ص ٢٥.

شعر كل من البحتري وجريير، الذى اتسم "بالطبع" فى مواجهة الشعر المتصف "بالصنعة" المبالغ فيها، فيقول: "ومتى أردت أن تعرف ذلك عياناً وتستنثبه مواجهة فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السمع المنقاد والعصى المستكره - فاعمد إلى شعر البحتري... وعليك بما قاله عن عفو خاطره وأول فكرته، كقوله^(١):

ألامُ على هَوَاكِ وليس عدلاً إذا أُحِببتُ مثلكُ أن الأما
أعدي فى نظرة مستثيب توخى الأجر أو كره الأثاما
ترى كبدًا محرقة وعينا مورقة وقلبا مستهما
تتاعت دار علوة بعد قرب فهل ركبٌ يبلغها السلاما
وقوله^(٢):

رُدِّى على المشتاق بعض رقادهِ أو فاشركيه فى اتصال سهادهِ
أسهرته حتى إذا هجر الكرى خليت عنه ونمت عن إسعادهِ
وقسا فؤادك أن يلين للوعةِ باتت تقلقل فى صميم فؤادهِ
ولقد عززتِ فهان طوعا للهوى وجنيتهِ فرأيت ذل قيادهِ
ما كنتُ أعرف سالف ودِّهِ ودى، ولم أملك عسير ودادهِ
من منصفى من ظالم ملكتهُ فبليت بعد صدوده ببعاده

(١) ديوانه ٢٢٥/٢ - الأثام = الإثم.

(٢) ديوانه ٥٥/١: خليت الأما = تركته، وتخلى عنه: تركه.

وقوله^(١):

أجِدُّكَ ما يَنْفَكُ يسرى لزيّبا
سرى من أعلى الشام يجلبه الكرى
وما زارنى إلا ولَهْتُ صِباةً
وليلتنا بالجزع بات مساعفا
أضرت بضوء البدر والبدر طالع
ولو كان حقاً ما أتاه لأطفأت
علمتُك إن منيت، منيت موعدا
وكنت أرى أن الصدود الذى مضى
فوا أسفى حتام أسأل مانعا
سأنتى فوادى عنك أو أتبع الهوى
خيال إذا آب الظلام تأوِّبا
هبو نسيم الروض تجلبه الصبا
إليه، وإلا قلت: أهلاً ومرحبا
يرينى آفات الخطو ناعمة الصبا
وقامت مقام البدر لما تغيبا
غليلاً، ولا فتكت أسيراً معذبا
جهاما، وإن أبرقت أبرقت كلما
دلالاً فما إن كان إلا تجنبا
وآمن خوَّاناً وأعتب مذبنا
إليك إن استعصى فوادى أو أبا^(٢)

ففى هذا القول التطبيقى يواصل الجرجانى عرض اعتقاده فى تأثير اللفظ الرشيق، الدال على سلامة طبع الشاعر وصفائه، حيث قد تجردت نماذج البحترى هذه من السلبيات التى تلحق بالقول المتكاف وتصدر عنه، دون تأثر المتلقى بنماذجه الأدبية الشعرية

(١) ديوانه: ١٢٩/١. الجهام - السحاب لا ماء فيه. البرق الخلب = المطمع المخلف.

أعتبه = طلب منها العتبي. والعتبي = الرضا.

(٢) الوساطة، ص ٢٧.

والنثرية، ومن ثم لا نتوقع له أى تفاعل مع تلك النماذج. وقد أشار الجرجاني إلى هذه السلبيات، حين علق على أبيات البحترى هذه فقال: "ثم انظر هل تجد معنى مبتدلاً، ولفظاً مشتهداً مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً؟"^(١). فهذه السلبيات - كما سبق - تنحصر فى "المعنى المبتذل" الكثير الدوران فى الأشعار، المجرّد من التفرد والخصوصية، وهو اللفظ المستعمل بكثرة أيضاً على السنة العامة أو الأدباء من قبل استعماله. كما تنحصر فى فقد الصنعة الفنية، وغياب الإبداع العفوى، وفى المعنى الغريب الذى يحير المتلقى ويخفق فى التمكن منه والسيطرة عليه.

ويصل الجرجاني بذلك إلى تأكيد اعتقاده وميله إلى هذا النوع من الشعر الذى خلا من تلك السلبيات، فهو شعر يضمن به إحداث تأثير مؤكّد يشمل جميع القوى المستقبلية لدى المتلقى وهى: نفسه وسمعه وبصره وضميره، يقول مخاطباً المتلقى المتذوق الفاحص أو العادى، بعد كسب تعاطفه مع هذه النصوص الشعرية التى اختارها لكى تؤيد صحة دعواه، وما ذهب إليه: "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 ناظرِكَ"^(٢).

(١) الوساطة، ص ٢٧.

(٢) الوساطة، ص ٢٧.

ولأن الجرجاني حريص على ثبات فكرته هذه واستمرارها - واجه سؤالاً محتملاً عن مدى صحة هذه الفكرة عند تطبيقها على أشعار لنفس الشاعر (البحترى) ولغيره من الشعراء، تتضمن "غرضاً" أو معنى آخر غير غرض النسيب أو معناه، الذى تعتمد عليه هذه الأشعار، والذى تتأثر به النفوس عادة لميلها الفطرى إلى قراءته والاستماع إليه - واجه الجرجاني هذا الاحتمال بإحالة المتلقى إلى أشعار أخرى للبحترى محورها "المديح"، وذلك بقوله: "فإن قلت: هذا نسيب، والنفوس تهش له، والقلب يعلق به، والهوى يسرع إليه - فأنشد له فى المديح قوله^(١):"

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن وجدنا لفتح ضريباً
هو المرء أبدت له الحادثات عزمًا وشيكًا ورأيًا صليبا
تنقل فى خلقى سُوددٍ سماحاً مرجاً وبأساً مهيباً
فكالسيف إن جنته صارخاً وكالبحر إن جنته مستثيباً
ثم خرج إلى الاستعطاف وأخذ فى العتاب^(٢):

وإن كان رأيك قد حال فى فألبستنى بعد بشر قطوبا
وخيبت أسبابى النازعات إليك، ومحقتها أن تخيبا
ويدعو الجرجاني المتلقى إلى متابعته فى تطبيق هذه الفكرة على قصيدة للشاعر الأموى جرير، وذلك بقوله: "فإن شئت أن

(١) ديوانه ٥١/١.

(٢) الوساطة ص ٢٧.

تعرف ذلك فى شعر غيره كما عرفته فى شعره، وأن تعتبر القديم
كاعتبارك المولد، فأنشُد قول جرير^(١):

ألا أيها الوادى الذى ضمَّ سيئُهُ إلينا نوى ظمياء حبيبت وادياً
إذا ما أراد الحىُّ أن يتفرَّقوا وحنّت جمال الحى حنّت جمالى
فياليت أن الحىَّ لم يتزَيَّلوا وأمسى جميعاً جيرة متدانيا

إذا ذُكرت ليلى أُتِيج لى الهوى على ما ترى من هجرتى واجتاييا
خليلىَّ لولا أن تظنَّ بى الهوى لقلتُ سمعنا من عقيلة داعيا

إذا احتككتْ عيني بعينك مسنى بخير وحلى غمرة عن فؤاديا
ثم خرج فقال^(٢):

وإنى لعفٍّ مشترك الغنى سريع إذا لم أرض دارى احتماليا^(٣)

فالجرجانى - كما أيد فكرته بالتطبيق على شعر البحتري -
فإنه يعمد إلى تأييدها أيضاً بالتطبيق على شعر جرير، وذلك بلفت

(١) ديوانه ص ٦٠١، ونقائض جرير والفرزدق ١/١٥٩.

(٢) ديوانه ص ٦٠٢.

(٣) الوساطة ص ٢٩، ٣٠.

نظر المتلقى إلى قصيدة له^(١) بدأها -كما نرى- بالنسيب، ثم تعددت أغراضها أو معانيها، بانتقاله من غرض إلى آخر انتقالاً فنياً. فألفاظ القصيدة -كسابق ألفاظ قصيدة البحترى- سَمحة غير معقدة ولا غريبة، ذات معان قريبة من ذهن المتلقى لها، ولذلك امتلكت طاقة التأثير فيه، خاصة إذا تكونت من هذه الألفاظ صورة بنائية لغوية راعى فيها الشاعر "تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف، على اختلاف المعانى والأغراض"^(٢).

(١) القصيدة تتألف من أربعة وثلاثين بيتاً كما رواها الجرجاني في ص ٢٩، ٣٠، ٣١ بالوساطة، وإنما اكتفيت ببعض أبياتها للإشارة إلى فكرة الجرجاني عن الثنائية اللغوية.
(٢) الوساطة ص ٣١.

الفصل الخامس
فاعلية الأداء الموسيقي

الفصل الخامس

فاعلية الأداء الموسيقي

من المسلم به أن طبيعة الشعر العربي -وغير العربي- تنطوي على نمطين من التعبير الفني، يؤديان بألفاظ ووحدات منغومة موقّعة على نحو خاص، يتمثلان في أدعين يبني الشاعر عليهما قصيدته، وهما "الأداء الموسيقي الخارجى"، الذى يكون ظاهرًا يمكن للقارئ أو السامع غير العادى والعادى أن يتعرف على نظامه ومكوناته. و"الأداء الموسيقى الداخلى" الذى يحتوى عليه هذا النظام الخاص، ولا يسهل معرفته إلا بواسطة "إحساس" متذوّق خبير بصناعة الشعر، مدرب على قراءته، محيط بإطاره الخارجى، وبنظامه الذى يحتويه هذا الإطار. ويندرج هذان الأداءان تحت ما يمكن أن نسميه "الإيقاع الشعرى". فكل منهما يمثل جانبًا له. وقد عنى بدراستهما نقادنا القدامى فتناولوهما بالوصف والتحديد، والكشف عن الوظيفة التأثيرية التى ينطويان عليها.

أما الأداء الأول وهو الخارجى فقد بحثوه تحت اسم "عروض الشعر"، أو "الوزن والقافية"، موضحين أن مجموع "الوزن والقافية"، يمثل الأساس الجوهرى الذى يفرق بين الفنين الشعرى والنثرى، والذى يمتلك طاقة تؤثر فى سمع المتلقى ونفسه. وقد ظهر هذا فى التحديدات المختلفة لهذا الأساس الجوهرى فى عصور

الأدب المتعاقبة، ابتداء من الخليل بن أحمد الفراهيدي (-١٧٠هـ) في القرن الثاني الهجري، حين تكلم في "تفعيلات" الشعر بوصفها وحدات موسيقية يجب أن يُراعيها الشاعر ويلتزم بها في قصيدته في إطار "القواعد" التي قام بوصفها، وأطلق عليها اسم "البحور". وقد اتفق الخليل ومن أتى بعده من النقاد على أن الوعى بالوزن يجعل المتلقى يميّز بين الشعر الصحيح والشعر النشاز الفاقد للانسجام والجرس المنتاسق، وأنه "نغم" يمكن الأذن من أن تهتدى وحدها إلى الخطأ أو العيب العروضية، أو النغمة النشاز فى القصيدة حتى وإن كان صاحبها غير متقف ثقافة عروضية. كما أنهم اتفقوا على التقيد بوحدة نغمية فى نهاية البيت يجب أن تتكرر فى سائر أبيات القصيدة تسمى "القافية"، التى هى مجموعة حروف أو أصوات تتكرر فى أواخر الأبيات من القصيدة، ويستمتع بها السامع وتتأثر بها نفسه.

وقد عمد النقاد إلى بيان أهمية العنصرين، وحاجة الشاعر إليهما، إذ إن الشاعر "يحتاج إلى العروض والقوافى" كما بين ابن سلام^(١)، وأنه باعتباره صاحب كلام مرصوف يتميز عن الناثر؛ "لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية"^(٢) كما يقول المبرّد. وقد كانت هذه الإشارة إلى أهمية هذين العنصرين مقدمة

(١) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١.

(٢) البلاغة: تحقيق د/ رمضان عبد التواب الثقافة الدينية القاهرة / ١٩٨٥ ص ٥٩، ٦٠.

لوضع تعريف محدّد للشعر شملهما إلى جانب عناصر أخرى. فيذكر قدامة بن جعفر أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"^(١)، ويقول الحاتمي: "وحدود الشعر أربعة وهى: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية"^(٢). ويضيف إلى ذلك "التوحيدي" موضحاً أن الشعر "كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة"^(٣). ويؤكد هذه الأقوال وغيرها^(٤) حازم القرطاجني بدراسته لهذين العنصرين على نحو تفصيلي.

وتشير هذه التحديات -كما نرى- إلى أن أساس "الأداء الموسيقي الخارجي" للقصيدة يتعين فى عنصرين هما: الوزن والقافية. ولكن النقاد لم يكتفوا بهذه التحديات الوصيفة لكل منهما، فعرضوا لبيان الوظائف النفسية لكليهما. فوظائف الوزن عديدة ومتنوعة.

الوظيفة الأولى: "إشغال النفس عن الهمّ وإسعادها"؛ ذلك أنه يثير انفعال المتلقى ويهزه طرباً وإعجاباً عند تلقّيه بالاستماع أو القراءة، من جهة أن "تفعللاته" وحدات موسيقية ترنمّية تُنسيه

(١) نقد الشعر: تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت ص ٦٤.

(٢) الرسالة الموضحة: تحقيق / محمد يوسف نجم دار صادر بيروت ١٦٥ ص ٣١٠.

(٣) المقابسات: تحقيق/ حسن السندي الرحمانية مصر ١٩٢٩.

(٤) مثل قول الرازي فى كتاب الزينة: تحقيق/ حسين فيض الله الهمزاني. دار الكتاب العربي

بمصر ١٩٥٧ ص ٨٣. ومثل قول ابن رشيق فى كتاب العمدة: ١/١٣٤.

همومه "وتشغله عن التعب في أوقات الأعمال فلا يحسّ بها. ولذلك لا يحس بالزمان الذي فيه فعل الشيء، ولا يضجر به، ويواظب عليه أكثر، فإن الإحساس بالزمان يتبعه تخيل التعب أكثر فيوهم الإحساس به"^(١)، كما أنها تطرب النفس وترقق المشاعر والأحاسيس.

والوظيفة الثانية هي "تثبيت المعنى الشعري وتأكيده" في قلب المتلقى، وتركيزه في ذهنه على أساس أن الوزن بتفعيلاته أو وحداته الموسيقية يلتصق بالمعنى ويتداخل فيه، بدليل أن ذاكرة المتلقى أو قوته النفسية "الحافظة" تستبقى المعنى الموزون وتحفظه فترة غير قصيرة من الزمن. فهذا الالتصاق أو التداخل يترتب عليه أن معاني الشعر وأغراضه تثبت في قلب المتلقى، وتتأكد في نفسه، وتؤثر فيها بالقبول والاستحسان، أو بالنفور والاستقباح.

وقد أكد ابن رشيق هذه الوظيفة في معرض تفريقه بين النثر والنظم على أساس إمكان حفظ المعنى بالوزن أكثر من حفظه بالنثر (غير الموزون)، قال: "وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، وردئية، فإذا انفقت الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الآخر - كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٢٦ وما بعدها.

منثور من جنسه فى معترف العادة. ألا ترى أن الدرّ - وهو أخو اللفظ ونسيبه وإليه يُقاس وبه يُشَبَّه - إذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم يُنتفع به فى الباب الذى له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرًا وأعلى ثمنًا، فإن نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدّد فى الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة فى اللفظ إن كانت أجمله، والواحدة من الألف وعسى ألا تكون أفضله، فإن كانت هى اليتيمة والمعروفة، والفريدة المرصوفة - فكم فى سقط الشعر من أمثالها ونظرائها لا يُعبأ به ولا يُنظر إليه، فإذا أخذهُ سلكُ الوزن وعقدُ القافية - تألّفت أشتاتهُ، وازدوجت فوائده وبناتهُ، واتخذهُ اللابس جمالاً، والمدّخر مالاً، فصار قرطه الأذان، وقلائد الأعناق، وأمانى النفوس وأكاليل الرعوس، يقلّب بالألسن، ويخبأ فى القلوب، مصوناً باللّب، ممنوعاً من السرقة والغصب، وقد اجتمع الناس على أن المنثور فى كلامهم أكثر وأقلّ جيّدًا محفوظًا، وأن الشعر أقلّ وأكثر جيّدًا محفوظًا؛ لأن أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور^(١). فهو فى هذا القول يبين أن الدليل على قوة تأثير الوزن فى النفس المتلقية هو احتواؤه على "المعنى"، والسيطرة عليه؛ لأن المعنى إذا لم ينتظمه

(١) العمدة ١٩/١ - ٢٠.

الوزن أو الوحدات الموسيقية (التفعيلات)؛ فإنه يتبدد بسرعة، ويتلاشى بسهولة، كما هو الحال بالنسبة "للدر"، وغيره من الأحجار الكريمة الثمينة. فإن قيمتها لا تعرف إذا كانت منثورة مهملة؛ فتبدو للرائى مبتذلة، فيزهد فيها. فى حين أن نظمها فى سلك أو عقد، يُظهر جمالها ويُشعر بأهميتها ويدل على قيمتها العالية. ففى كلا الحالين تتأثر نفس المتلقى بالإعجاب وتشعر بالرضا.

وتتحصّر الوظيفة الثالثة فى أنه يُيسّر للشاعر التمكن من الألفاظ التى تُعبّر عن المعنى المراد، ويجعل للقصيد إيقاعاً مؤثراً. فهو على هذا أساس من أسس صحة بناء الشعر، التى تتعين فى "المعنى الناضج المتخلق" و"اللفظ المطابق له" و"القافية المتوافقة مع هذا المعنى". على نحو ما أشار إلى ذلك قول ابن طباطبا العلوى: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض [قلّب] المعنى [الذى يريد بناء قصيدته عليه] فى فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبّسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقها، والوزن الذى يسلس له القول عليه"^(١)، كما أن الوزن - فى رأيه - يحقق للقصيد التنعيم الذى يساعد المتلقى على الوعى بها واستيعابها والتفاعل مع معناها الذى بنيت عليه، "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم [العقل أو الوعى] لصوابه"^(٢). ويعزّز ابن طباطبا هذا الدور للوزن ببيان أن المتلقى

(١) عيار الشعر/ تحقيق د/ محمد زغلول سلام/ منشأة المعارف بالإسكندرية الطبعة الثالثة ١٩٨٤ ص ٤٣.

(٢) السابق ص ٥٣.

يستجيب بذوقه وعقله للوزن الصحيح، المقرون بمعنى صحيح ولفظ عذب جميل، فيقول: "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمَّ قبوله واشتماله عليه"^(١).

ويؤكد أبو هلال العسكري نظرة ابن طباطبا إلى الوزن، وذلك بقوله: "وإذا أردت أن تصنع شعراً فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك، وأخطرهما على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها"^(٢).

إن جميع هذه الأقوال عن إمكانية الوزن وطاقته -كما نرى- تمضى فى أمرين: الأول هو أن "الوزن" يتيح للشاعر توظيف الألفاظ التى تكشف عن "المعنى"، وتضيئه. والثانى هو أن الوزن الصحيح المناسب المتوافق مع هذا المعنى، يمتدّ تأثيره ليشمل نفس المتلقى عقب وقعه على سمعه، فتهتز نفسه طرباً وإعجاباً، وتتجذب له انجذاباً يجعل الصياغة تسرى فى حناياها وتتخلل خباياها فتتملكها وتتمكن منها.

وتتعين الوظيفة الرابعة فى "تعبيره عن حالة الشاعر النفسية". من زاوية أن لكل وزن من أوزان الشعر، أو كل بحر من

(١) السابق ص ٥٣.

(٢) كتاب الصناعتين ص ١٤٥.

بحوره، - طابعاً نفسياً يتوافق إيقاعه مع الموقف النفسى المعين الذى يمر به الشاعر ويعايشه. فالوزن أو البحر الشعري حينئذ يقدم للمتلقى صورة لما ينداح فى صدر الشاعر من "انفعال" أو "إحساس" تجاه شىء أو أمر ما. بمعنى أن ثمة "وزناً أو بحرًا" يستدعيه إحساس الشاعر بالحزن والأسى، وآخر يتطلبه شعوره بالسعادة والفرح، وثالثاً ينشأ عند رغبته فى التعبير عن عاطفة الحب، ورابعاً يقتضيه حرصه على المكان الذى ينتمى إليه، وخامساً ليس إلا نتيجة خوف على مستقبل الوطن من تهديد يمارسه أعداؤه المتربصون به، إلى غير ذلك من الدوافع المثيرة للنفس.

ويفيدنا الدرس النقدي القديم والحديث أن اعتبار كل وزن أو بحر شعري ليس إلا نتيجة لدافع نفسى معين - يمثل حقيقة منظورة فى الشعر العربى. ولكن ذلك لا ينطبق على أوزان أشعار الأمم الأخرى. يقول الفارابى فى ذلك مبيناً أن شعراء الأمم الماضية، والأمم المعاصرة له لم تكن - فى الغالب - أوزانُ أشعارهم مرتبطة بأحوالهم النفسية: "إنَّ جُلَّ الشعراء فى الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالهم، ولم يرتبوا لكل نوع من المعانى الشعرية وزناً معلوماً"^(١).

(١) انظر رسالة الفارابى فى (قوانين صناعة الشعراء) ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو. ترجمة د/عبد الرحمن بدوى ص ١٥٢.

ولكن الفارابي يستثنى من هذا الحكم الشعر اليونانى الذى جاءت أوزانه صدى للمواقف النفسية المختلفة لدى الشعراء، ولذلك جعل اليونانيون "لكل نوع من أنواع المعانى الشعرية وزنا معلوماً، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجى، وأوزان الأهاجى غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرهما، فأما غيرهم من الأمم والطوائف، فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجى، إما بكاملها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون"^(١).

ويؤيد حازم القرطاجنى ما ذهب إليه الفارابى من أن "أوزان" الشعر صدى لأحوال الشعراء النفسية المختلفة، وذلك بقوله: "ولما كانت أغراض الشعراء شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير - وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد فى موضع قصداً هزلياً استخفافياً، وقصد تحقير شىء أو العبث به - حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك فى كل مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعداه فيه إلى غيره"^(٢).

(١) السابق ص ١٥٢.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٦٦.

وقد عمد بعض الباحثين العرب المعاصرين إلى دراسة الصلة بين عاطفة الشاعر وما تخيره من أوزان أو بحور شعره: فبحر "الطويل" صدى عاطفة أو موضوع الفخر والحماسة والوصف كما نرى في معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى، وبحر "البسيط" تقتضيه العواطف الرقيقة، ويشاركه في ذلك "الكامل"، و"الوافر" تستدعيه عاطفة الفخر كما في معلقة عمرو بن كلثوم. وعاطفة الحزن عند الرثاء. و"الرمل" تفرضه الأحزان والأفراح والزهريات، و"السريع" تتشده العواطف الفياضة. و"المتقارب" يطلبه الإحساس بالغضب فى مواضع التعنيف. و"المجتث" أو "المتدارك" - صدى حركة أو وصف زحف جيش، أو وقع مطر أو سلاح. على حين أن الرجز أقل ملاءمة لتصوير الانفعالات^(١). ويخلص الباحث إلى أن البحور تختلف باختلاف المعانى والأغراض والعواطف، وأن خير الأوزان ما لاعم موضوعه أو عاطفته العامة، على نحو ما يظهر فى قصيدة المتنبى القائمة على وصف هروبه من مصر؛ فقد استدعى هذا المعنى العاطفى الوصفى وزنا لهذه القصيدة يناسبه وهو بحر "المتقارب"، الذى يلائم تصوير السرعة العجلى. يقول فيها^(٢):

فِيالِكْ لَيْلاً عَلَى أَعْكَشٍ أَحَمَّ الْبِلادِ خَفَى الصُّوَى

(١) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبى. النهضة المصرية ط (٨) ١٩٧٣ ص ٣٢٢.

(٢) ديوان المتنبى ٤٣/٢.

وردنا الرهيمية فى جوره وباقيه أكثر مما مضى
فلما أنخنا ركزنا الرما ح، بين مكارمنا والعلى
وبتنا نقبل أسيافنا ونمسحها من دماء العدى

وعلى نحو ما يظهر أيضاً فى قصيدة أبى نواس، التى قامت
على بحر "المديد"، فقد جذبت عاطفة الشاعر ومشاعره الفياضة
بالحب والعزة والثقة - هذا البحر - فقال^(١):

أيها المنتابُ عن عُفْرِه لستَ من ليلى ولا سَمَرِه
ر لا أنود الطير عن شجر قد بَلَّوتُ المرَّ من ثمره
خَفْتُ مأثور الحديثِ غداً وغَدُّ أدنى لمنتظرة^(٢)

ولكن هذه "الصلة بين العاطفة والوزن" على هذا النحو لم
يسلم بها هؤلاء الباحثون، فطرحوا أسئلة من نوع: "هل كان الشاعر
القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل جاءت هذه
الأوزان المختلفة تبعاً لاختلاف الشعور عند الناظمين من
القدماء؟.. وهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزناً
خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التى رويت لنا"^(٣).

إن هذه الأسئلة وغيرها مستخلصة من أن التراث الشعري
عند العرب يثبت أنه لا توجد صلة قاطعة بين البحر الشعري
وعاطفة الشاعر. وقد أسس بعض الباحثين المعاصرين المتأخرين

(١) ديوانه ص ٤٢٧.

(٢) أصول النقد الأدبي ص ٣٢٢، ٣٤٤.

(٣) د/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: الأنجلو المصرية ط (٤) ١٩٧٢ ص ١٧٦.

نفي هذه الصلة على سبب يمثل واقع الشعر العربي، وهو "أن الشاعر لا يبدي شعره وهو في حالة فوران عاطفي، إنما يبديه بعد أن تهدأ العاطفة وتستقر وتُستعاد في حالة سكونية. وواقع الشعر العربي يشهد بذلك. فلم يكن الشعراء يبديون في وقت واحد، بل كانوا يقضون، أو يقضي بعضهم حولاً كاملاً في كتابته القصيدة وتجويدها. وأشهر قصائد الشعر العربي لم تصدر لساعاتها على التو، وإنما كان أصحابها يعانون في إبداعها ويستمترون في تنقيحها. لذلك لا معنى للقول بأن العاطفة تؤثر في اختيار الوزن، وأن كل انفعال له وزن يخصه، فالشاعر يبدي في الوزن الواحد أكثر من غرض، ومهارته الفنية تتجلى في قوة الصياغة اللغوية، وعمق التعبير عن عاطفته أياً كان نوع هذه العاطفة، دون ارتباط ملزم بوزن معين من أوزان الشعر^(١).

وسواء استدعى -الوزن أو البحر- الشعريّ -إحساساً أو معنى واحد، أو استدعته مجموعة أحاسيس أو معانٍ متفككة أو مختلفة، وسواء انفصل الوزن عن العاطفة الفورية، وارتبط "بالتجربة" كما يقول "استوفر" Stauffer^(٢) - فإن من المحقق أن "الوزن" أو البحر الشعري في جميع الأحوال - صورة لنفس الشاعر الحافلة بالأحاسيس وألوان المعاناة الصادقة.

(١) د/ عبد الفتاح عثمان. نظرية الشعر في النقد العربي القديم. ص ٢٤١.

(٢) د/ عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي ط(٣) ٧٤ ص ٣٧٧.

وتكمن الوظيفة الخامسة للوزن في "إحداثه شعور التوازن في نفس المتلقى عن طريق تطهيرها من مشاعرها الزائدة، وتحريرها من انفعالاتها الغالبة، على نحو ما يتبين من قول ابن طباطبا العلوى "وللشعر الموزون إيقاع، يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر -صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر- تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها [وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحُسن اللفظ] -كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك: الغناء المطرب، الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه، فأما المقصر عن طيب اللحن منه، دون ما سواه فناقص الطرب"^(١). وهذا يعنى أن للوزن وظيفة فعّالة من ناحية أنه "يشكل تأثيراً ساحراً في نفس المتلقى، قد يصل إلى أن يكون أشدّ إطراباً من الغناء، وأعمق منه في تربية النفوس بسلاً السخائم، وحلّ العقد"^(٢).

وتبدو وظيفته السادسة في "إثارته أحاسيس توقعية نشطة محمّلة بمعان متعارضة" في وعى المتلقى؛ إذ يتوقع ما يمكن أن يحدث في نفسه من حالات السعادة والتعاسة، أو الأمل واليأس، أو

(١) عيار الشعر ص ٣٥.

(٢) نظرية الشعر ص ٢٣٩.

الإقبال والنفور. وهذا يعنى أن تأثير الوزن يتمثل فى أنه يحدث شيئاً فى داخلنا كمتلقين حال استماعنا أو قراءتنا للشعر المعتمد على هذا الوزن المعين، ويحقق فى داخلنا نمطا معيناً، "فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث فى نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ فى الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"^(١). كما أنه ينشأ عن هذه الضربات الإيقاعية "حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر فى الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن"^(٢). والمؤكد أن "التوقعات" الناشئة عن قراءة الشعر تتعلق فقط "بالمقاطع التالية التى يتألف منها الكلام بما لها من أطوال ومواضع ارتكاز متعددة وما تنقسم إليه من أقسام، وما إلى ذلك"^(٣).

وقد حظيت "قافية القصيدة" باهتمام نقادنا القدامى، بأن عمدوا إلى بحثها ودراستها من زوايا عدة، فقد ذكروا أهميتها ومنزلتها، وحددوا مفهومها، وعلاقتها بالبحر الشعري، ووظيفتها، على النحو الذى بيّنته نظرات الخليل بن أحمد، والجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة ابن جعفر، والفارابي، والحائمي، والمرزباني، أبى هلال العسكري، وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم.

(١) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ترجمة د/ مصطفى بدوى القاهرة ١٩٦١ ص ١٩٥.

(٢) السابق ص ١٩٥.

(٣) السابق ص ١٩٦.

فقد رأوا أن أهميتها راجعة إلى أنها أساس الشعر أو "حوافر الشعر"^(١) كما قال الحطيئة، ولذلك يجب العناية بها وتلقيحها، وأنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى "الشعر" شعرا حتى يكون له وزن وقافية"^(٢)، ولا يُبعد أن يكون الجاحظ هو الذى لفت الأنظار إلى ضرورة تجويدها بقوله رواية عن أحد محبى الشعر ومتذوقيه فى عصره: "وخط جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت"^(٣).

والظاهر من المحاولات المبكرة لوضع "علم العروض" أنهم قصدوا إلى تحديد مصطلحات هذا العلم، بما فيها مصطلح "القافية"، ولذلك وجدنا الخليل بن أحمد يحددها بقوله: "القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذى قبل الساكن"^(٤). فهى على هذا المذهب كما فسّر ابن رشيق "تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين"^(٥). ويرى ابن رشيق أن تحديد الخليل لها "أصوب وميزانه أرجح"^(٦) مما حدده الأخفش.

(١) الحاتمي: الرسالة الموضحة ص ٤٢.

(٢) العمدة: ١٥١/١.

(٣) البيان والتبيين ١١٢/١.

(٤) العمدة: ١٥٢/١.

(٥) العمدة، ١٥٢/١.

(٦) السابق ١٥٢/١.

وفى هذا الإطار عرضوا لسبب التسمية "قافية"، فأرجعوه إلى أنه يأتي من أن "القافية تقفوا إثر كل بيت، وقال أبو موسى الحامض هي قافية بمعنى مقفوة مثل [ماء دافق] بمعنى مدفوق [وعيشة راضية] بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أى يتبعها، وهذا قول سائغ متَّجه" (١).

وقد أفاد الباحثون المعاصرون فى موسيقى الشعر من هذا التحديد ونحوه، وهم بصدد وَضْع صيغة تعريفية حديثة للقافية، فعرفها بعضهم بأنها "عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها. ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان، فى فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن... وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل" (٢).

والمحقق أن التعريفين "القديم" و"المعاصر" يتفقان فى أمر واحد هو: أن القافية بالنسبة لكل من البيت والقصيدة "استكمال لموسيقى البحر الشعري" (٣)، وأنها تشكّل مع الوزن "الوحدة

(١) السابق ١/١٥٤.

(٢) موسيقى الشعر. ص ٢٤٦.

(٣) د/مى يوسف خليف: القصيدة الجاهلية فى المفضليات مكتبة غريب القاهرة ص ٢٠٩.

الموسيقية للقصيد^(١)، وأنها لازمة من "لوازم الشعر العربى،
وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتحقق الملاءمة بين
أواخر أبياتها"^(٢)، وأنها دفقة نغمية تتكرر فى الأبيات التالية -
ويجب أن تتكرر - فى تتابع يُمتع المستمع أو المتلقى.

إن هذه الأقوال وغيرها كثير مما تحفظه لنا كتب التراث،
وكتب المعاصرين لتتفق على الاهتمام الوافر بالقافية؛ حرصا على
سلامتها، وصحة بنائها، وذلك أن "أى اضطراب فيها تلحظه الأذن،
ويؤثر بالتالى على فاعلية الوزن؛ ومن ثم عابوا كل خلل يؤدى إلى
إضعاف موسيقى القافية، باختلاف حرف الروى ولو كان الحرفان
متقاربين - عيب ينبغى على الشاعر اجتنابه"^(٣).

وقد دفع هذا الاهتمامُ النقادَ القدامى إلى البحث عن السُّبل
التي تؤدى إلى "جودة القافية" وعلاقة هذه الجودة بالنفوس المتلقية
للإنشاد الغيرى حال الاستماع، أو للإنشاد الذاتى عند القراءة. وقد
دلَّ بحثهم هذا على أن ثمة مظاهر لجودة القافية.

المظهر الأول هو: "حُسْنُ الوقع الصوتى" على أذن المتلقى
المستقبلة، وفى نفسه الواعية المرددة للدفق النغمى المتوالى، عندما
تُنشَد القصيدة له، أو حين يتولى قراءتها بنفسه، إذ يشعر بعذوبة

(١) نظرية الشعر ص ٢٤٦.

(٢) أصول النقد الأدبى ص ٣٢٤، ٣٢٥.

(٣) نظرية الشعر ص ٢٤٨.

حروفها وسلاسة مخارجها وسهولتها. فقد اشترط قدامة بن جعفر لوجودتها أن تكون "عذبة الحرف سلسلة المخرج"^(١). وشاركه فى هذا كل من أبى حاتم الرازى والفارابى؛ إذ يجب "أن تكون عذبة سلسلة المخرج"^(٢). ولا ريب أن النفس تهتز طرباً وارتياحاً بسبب جمال وقع هذا وذاك على الأذن.

المظهر الثانى هو: "التعلق" أو "التوشيح". والمراد به أن تتعلق قافية البيت بمعناه السابق إيراده، أو هو كما يذكر قدامة بن جعفر: "أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلقاً به، حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة -التى البيت فيها- إذا سمح أول البيت عرف آخره، وبانت له قافيته"^(٣). وقد تناول أبو هلال العسكرى هذا المظهر بعبارة توضيحية تفصيلية حين بيّن أن التوشيح "هو أن يكون مبدأ الكلام يُبنى عن مقطعه، وأوله يُخبر بآخره، وصدوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً، وعرفت رويّه، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه... ومن أمثلة ذلك قول الراعى:

(١) نقد الشعر ص ٨٦.

(٢) الرازى: الزينة: تحقيق/ حسين الهمدانى الرسالة القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٣ والفارابى الموسيقى الكبير. تحقيق/ غطاس خشبة، ومحمود الحفنى الكاتب العربى بمصر ١٩١.

(٣) نقد الشعر ص ١٦٧.

وإن وزن الحصى فوزنت قومي وجدت حصى ضربيتهم رزينا
إذا سمع الإنسان أول هذا البيت - وقد تقدمت عنده قافية
القصيدة - استخرج لفظ قافيته؛ لأنه عرف قوله: (وزن الحصى)
سيأتي بعده. (رزين) لعنتين؛ إحداهما: أن قافية القصيدة توجبه،
والأخرى: أن نظام البيت يقتضيه؛ لأن الذى يفاخر برجاحة
الحصى ينبغي أن يصفه بالرزانة^(١). فيقصد كل من قدامة وأبى
هلال: أن التعلق أو التوشيح على النحو الذى تقدم ليس إلا مظهرًا
لجودة القافية، على أساس أنها فى هذه الحالة تعتبر قافية "مستدعاة"
من قبل قافية البيت السابقة من جهة، ومن قبل معناه من جهة
أخرى. وفى هذا ختام للمعنى وإحكام للبيت. والدليل على ذلك، أن
بيت الراعى (وإن وزن الحصى... رزينا) -أشار صدره إلى آخره
أو قافيته على جهة الاستدعاء، ولا ريب أن استماع المتلقى إلى
البيت أو قراءته له، تؤدي إلى تحريك نفسه، باتخاذ جانب المشاركة
فى وضع قافيته، فبمجرد أن يستمع أو يقرأ بداية البيت (وإن وزن
الحصى...)، فإنه يمكنه وضع صيغة (رزينا) فى ختامه، باعتبارها
قافيته، والذى سهل له ذلك ويسره علتان: الأولى: أن قافية البيت
السابق توجب هذه الصيغة (القافية)، وتمهّد لها وتشير إليها،
والثانية: أن المعنى الشعري فى البيت ونظامه يقتضيها؛ لأن فخره
بقومه بأنهم فى رجاحة الحصى وثقله يتطلب وصفهم بالرزانة.

(١) كتاب الصناعتين ص ٢٤٧.

المظهر الثالث هو: "الإيحاء المهيئ للنفس" وذلك عن طريق تصريحها، أى بأن يكون المصراع أو نهاية الشطر الأول فى البيت مماثلاً لقافيته فى رأى قدامة^(١) أو أن يكون "العروض مقفى تقفية الضرب"^(٢). وقد حدده ابن رشيق بعبارة مفصلة فذكر أنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه"^(٣). وأنه ناشئ عن "مبادرة الشاعر القافية، ليُعلم فى أول وهلة أنه أخذ فى كلام موزون غير منشور، ولذلك وَقَعَ فى أول الشعر"^(٤). فالتصريح ببناء على هذا التحديد يتضمن قوة القافية التى سيتم بناء سائر أبيات القصيدة عليها، وهذا الإيحاء "إعداد لأذنه، وتهيئة لحسه لمعرفة هذه القافية وتقبّلها"^(٥). فينشأ عن هذا الإعداد النفسى بالضرورة إثارة عاطفية لديه لتقبّل معانى القصيدة وألفاظها.

وإذا كان التصريح يمتلك قوة الإيحاء والتوقّع المثيرة لانفعالات المتلقى - كما تبين - فإن مخالفة هذه القوة يعده المتلقى عيباً يلحق القافية، أطلق عليه قدامة وصف "التجميع"، الذى هو "أن

(١) نقد الشعر ص ٨٦.

(٢) أبو عبد الله جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى: المعيار فى نقد الأشعار، تحقيق د/ عبد الله هندواى، الرسالة ١٩٨٧ ص ١٩٧٠.

(٣) العمدة ١/١٧٣.

(٤) السابق ١/١٧٤.

(٥) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ص ٢٠٩.

تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روىٍ متهَيِّئٍ، لأن
تكون قافية آخر البيت فتأتى بخلافه، مثل قول الشماخ^(١).

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها

فإنه لما قال (منازل) أوهم أن حرف اللام هو آخر البيت،
ثم جاء بالقافية على الضاد^(٢). وفي هذا مخالفة لتَهْيِئِو النفس أو
توقعها الذي نشأ بسبب الاستماع أو التلقّي للمصراع الأول.

وقد زاد ابن رشيق هذا العيب توضيحاً بقوله: "ومن ابتداء
القوائد التجميع، وهو أن يكون القسم الأول مُتَهَيِّئاً للتصريح بقافية
ما، فيأتى تمام البيت بقافية على خلافها كقول جميل^(٣).

يأبئنَ إنك قد ملكتِ فأسجحي وخذي بحظك من كريم واصل

فتهيأت القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام". فتَهْيِئِو
الشاعر للمتلقى وإعداده بأن سوف تكون القافية على حرف معين،
ثم ما يلبث أن يصرفها إلى حرف آخر مغاير للأول - إنما هو
"مخالفة" لما قد توقعه المتلقى، وأعدّ نفسه له تؤدي إلى إحساس
بالإحباط والتراجع عن المتابعة لمثل هذا النص، الذي أصابته هذه
الظاهرة المعيبة.

(١) ديوانه ص ٢١١، وفيه (لمن ظل).

(٢) نقد الشعر ص ١٨١.

(٣) ديوانه تحقيق: د/ حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩ ص ١٧٩ وفيه (أبئين).

ولكن من المحقق أن "مخالفة التوقع" هذه - قد تكون فى صالح المتلقى؛ لأننا إذا سلمنا بأن الشاعر - أو الفنان عامة - يهدف دائماً إلى جذب انتباه المتلقى والاستئثار به والاستحواذ عليه بكل السبل وبكافة الوسائل - فإن "مخالفة التوقع" هنا ستلتقى مع هذا الهدف النفسى العام، إذ هى ستكون بمثابة "مثير" قوى يوتر النفس المتلقية ويحركها من خلال إجراءات "التفكير" و"التأمل" و"الرغبة فى إعادة الاكتشاف" و"استئناف المتابعة" - التى ستشعر بها دون ريب. خاصة إذا علمنا أن من أسس بقاء العمل الأدبى أو الفنى فى الأذهان المتابعة فترة غير قصيرة، هو احتواؤه على "التضاد" إلى جانب "الاضطرار"، وهو ما تمثل فى بعض الفنون الجمالية لدى نقاد الأدب وبلاغيين، مثل: "التضاد" و"المقابلة"، و"الطباق" وغير ذلك من الفنون البلاغية البديعية.

ثانياً: الأداء الموسيقى الداخلى:

وأما الأداء الثانى وهو الإيقاع Rhythm الداخلى، فقد التفت نقادنا إليه، حين عمدوا إلى دراسة التنغيم الداخلى للقصيدة، باعتبار أن هذا التنغيم ليس إلاّ تنمة وإكمالاً للتنغيم الخارجى، فهما معاً يحققان "المثالية النغمية" للصورة الموسيقية التى ينبغى أن تحكم القصيدة، ليمكن مضاعفة التأثير فى النفس المتلقية. ومعنى هذا أن غياب أحدهما يمثل تهديداً لهذه المثالية المرجوة.

وقد أشارت نظرات النقاد فى "التتغيم الداخلى" إلى عدد من الوجوه "الفنية" التى استغل الشعراء توظيفها استغلالاً حسناً مكنهم من جعل قصائدهم حسنة الوقع، جميلة التأثير، وهى عناصر "التكرار" و"الترجيع" و"حسن التقسيم" و"السجع" بألوانه، و"الطباق" أو "المقابلة"، و"الجناس" وغير ذلك من الفنون التى عالجها النقاد فى أحد علوم البلاغة العربية وهو علم البديع.

أما "التكرار" فقد نصّوا على أن يكون فنيًا، بمعنى "أن يكون الكلام أو التركيب ناشئاً عن حاجة إليه، أو عن ضرورة تتطلبه وتستدعيه، وذلك بأن يُطلب التكرار لتأكيد معنى فى الكلام، أو تقويته وترشيحه لضمان تأثر المتلقى به، وتحقيق استجابته إليه"^(١) على نحو ما أشار إلى ذلك المرزبانى^(٢)، وابن رشيق^(٣)، والخطيب القزوينى^(٤)، وسعد الدين التفتازانى^(٥)، وجمال الدين الأندلسى^(٦) وغيرهم.

ولم يقتصر تناول النقاد التكرار على كونه ناشئاً عن "ضرورة معنوية" ذلك أنهم عمدوا إلى بحثه بوصفه "وحدة نغمية"

(١) د/ حسن البندارى، مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى. الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٩١ ص ٢٣.

(٢) الموشح ص ٦٣٩.

(٣) العمدة ٧٣/٢ وما بعدها.

(٤) الإيضاح. ص ٣٠٤.

(٥) مختصر السعد ٥٤/٣.

(٦) المعيار فى نقد الأشعار ص ١٢٠ وما بعدها.

تتردد في البيت أو الأبيات في شكل "صيغة مفردة" أو "حرف معين" أو "صيغة جمع معين".

فقد يكرر الشاعر "صيغة مفردة" لهدف إيقاعي قاصداً بذلك تقوية الإيقاع الموسيقي وتأكيده، على حسب الغرض الذي تنطوى عليه القصيدة، سواء كان ذلك في مجال الغزل، أو التتويه بأمر والإشارة إليه، أو التوبيخ، أو التعظيم أو الوعيد والتهديد أو التوجع، أو الاستغاثة أو الهجاء، أو الازدراء والتهكم^(١)، فمن أمثلة توفير التثخيم الداخلى بواسطة "الصيغة المفردة" -ترديد "الاسم"^(٢) في قول امرئ القيس^(٣):

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذى الخال ألحّ عليها كلّ أسحَم هطّال
وتحسبُ سلمى لا تزال كعهدنا بوادى القزّامى أو على رأس أو عال
وتحسب سلمى لا تزال تُرى طلاً من الوحش أو بيضا بميثاء محلّال
ليالى سلمى إذ تريك منضّداً وجيداً كجيد الريم ليس بمعطال

وفى قول قيس بن ذريح^(٤):

ألا ليت لبني لم تكن لى خلّة ولم تلقى لبني ولم أدر ماهيا

(١) العمدة ٧٤/٢، ٧٨.

(٢) العمدة ٧٤/٢، ومختصر السعد ٥٤/٣.

(٣) ديوانه ص ٢٧-٢٨.

(٤) ديوانه تحقيق: د/ حسين نصار دار مصر للطباعة، ١٩٧٩ ص ١٦٠.

وفى قول الخنساء^(١):

وإن صخرًا لمولانا وسيدنا وإن صخرًا إذا نشتو لنحّار
وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علمٌ فى رأسه نارٌ

وفى قوله مروان بن أبى حفصة^(٢):

سقى الله نجدا والسلام على نجد وياحبذا نجدٌ على القرب والبعد

وقد يكرر الشاعر "الحرف" لإحداث هذا التنغيم الداخلى
كقول إسحاق الموصلى فى غضب المأمون عليه، حيث كرر حرفى
"السين" و"الحاء"^(٣):

يا سرحة الماء قد سدّت مواردهُ أما إليك طريق غير مسدود
لحائم حام حتى لا حيام به محلاً عن طريق الماء مطرود

وقول الشاعر يكرر حرف السين^(٤):

إن نفسى رسول نفسى إليها ولنفسى جعلت نفسى رسولا

وقول الحادرة يكرر حرف السين^(٥):

عرّسْتُهُ ووسادُ رأسى ساعدُ خاضى البشيع عروقه لم تدسع

(١) ديوانها دار صادر بيروت ص ٧٦.

(٢) الموشح ص ٣٦٨.

(٣) الموشح ص ٣٦٩.

(٤) الموشح ص ٤٦٣.

(٥) المفضليات ص ٤٣.

وقول علقمة بن عبدة يكرر حرف الهاء^(١):

إِيكَ أَبَيْتَ اللَّعْنَ كَأَنَّ وَجِيفَهَا بِمَشْتَبِهَاتِ هَوْلُهُنَّ مَهْيَبُ

وقد يكرر الشاعر "صيغة مركبة لإحداث هذا التنغيم، كقول
أبي تمام^(٢):

فَالْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ يَرْضَى الْمُؤْمَلُ مِنْكَ إِلَّا بِالرِّضَا

وقول عوف بن عطيفة^(٣):

فَكَادَتْ فِزَارَةٌ تَصَلِّيَ بِنَا فَأَوْلَى فِزَارَةٌ أَوْلَى فِزَارَا

وقد يكرر صيغة "جمع معين" لتحقيق هذا التنغيم، وهو ما
يسمى "بالنكرار الصوتي"^(٤) الذي يعتمد على وزن الكلمات فقط،
كقول المرقش الأكبر مكررا صيغة جمع المؤنث السالم^(٥):

لَمَنْ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شَبِيهَا الدُّومُ أَوْ خَلَايَا سَفِينِ
جَاعِلَاتٍ بَطْنِ الضُّبَاعِ شِمَالًا وَبِرَاقِ النِّعَافِ ذَاتِ الْيَمِينِ
رَافِعَاتٍ رَقْمًا تُهَالُ لَهُ الْعَيْبُ نُنُّ عَلَى كُلِّ بَاذِلٍ مُسْتَكِينِ
عَامِدَاتٍ لُخْلُ سَمْسَمَ مَا يَنْبُ ظُرُنْ صَوْتًا لِحَاجَةِ الْمُحْزُونِ

(١) ديوانه ص ٨٦.

(٢) ديوانه ١٩/٢ والعمدة ٧٧/٢.

(٣) المفضليات ص ٤٣.

(٤) القصيدة الجاهلية في المفضليات ص ٣١٤.

(٥) المفضليات ص ٢٢٧.

ويظهر من هذه الصور التكرارية التي رصدها النقاد فى النصوص الشعرية أن الشعراء قد حرصوا على تحقيق "التنغيم الداخلى" فى هذه النصوص؛ لاعتقادهم أن التكرار مرتبط بالتوقع "سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث"^(١). وعادة - كما يرى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين - "يكون هذا التوقع لا شعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص: سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية - ويهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره، إذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"^(٢). التى قد تخرج عن هذا التتابع الفنى، الذى يمثل تنغيماً داخل النص الشعرى يكمل تنغيم خارجه، فينشأ عن ذلك اهتزاز النفس به، وتفاعلها معه واستجابتها إليه.

وتعتبر الوجوه الفنية الأخرى التى أشرنا إليها - إيقاعات داخلية فى النص الشعرى. أو صوراً تنغيمية فيه، تحسنه وتؤثر فى النفس المتلقية تأثيرات نوعية على حسب طبيعة كل وجه من هذه الوجوه. فالترصيع صورة نغمية يتوسل بها الشاعر لتقوية موسيقى شعره، وعينه أبو هلال العسكري بأنه "أن يكون حشو البيت مجموعاً"^(٣) كقول امرئ القيس^(٤):

(١) ريتشاردز Richards. مبادئ النقد الأدبى. ترجمة د/مصطفى بدوى القاهرة ص ١٨٨.

(٢) السابق ص ١٨٨.

(٣) كتاب الصناعتين ص ٣٩٠، والمعيار فى نقد الأشعار ص ١٦٨.

(٤) ديوانه ص ٦٤.

سليم الشظى عجل الشوى شنج النسا له حجات مشرفات على الفال
وقوله^(١):

وأوتاده ماذية ورماحه ردينية فيها أسنة قعضب
وقول زهير^(٢):

كبداء مقبلة عجزاء مدبرة قوداء فيها إذا استعرضتها خضع
وقول تأبط شرا^(٣):

حمال أوية شهاد أندية هباط أودية جواب آفاق
وقول الخنساء^(٤):

حامي الحقيقة محمود الخليفة مهـ دى الطريقة نفاع وضرار
وقول ابن الرومي^(٥):

حوراء فى وظف قنواء فى نلف لفاء فى هيف عجزاء فى قبب

ففى هذه النصوص - وغيرها كثير مما تحفل به دواوين الشعراء ومصادر الأدب - حقق "الترصيع" لها "التنغيم" الموسيقى المطرد، بحيث ترى البيت قد اشتمل على "وحدات موسيقية"، تتسم

(١) ديوانه ص ٨٧.

(٢) ديوان زهير ص ٢٣٧.

(٣) المفضليات ص ٥٩.

(٤) ديوانها ص ٨٤.

(٥) ديوانه ص ٨٢ وكتاب الصناعتين ص ٣٩٤.

بالانسجام، والتناسق، ورتابة الوقع، وكلها تحدث في أذنى المتلقى ونفسه الهزة والطرب والارتياح، خاصة أن "الترصيع" المائل في هذه الأبيات غير متكلف أو متعمد؛ ومن ثم يقبل عليه المتلقى ويستعذبه ويتفاعل معه.

ويتحقق هذا "التنغيم الموسيقي" أيضًا في "التشطير"، الذى عرفه أبو هلال العسكري بأنه "أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتبادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغناؤه عن صاحبه"^(١). مثل قول القائل: "من عتب على الزمان طالت معتبتُهُ، ومن رضى عن الزمان طابت معيشتُهُ"^(٢) وقول أوس بن حجر^(٣):

فتحدركم عبسٌ إلينا وعامرٌ وترفعنا بكرٌ إليكم وتغلبُ
وقول أبي تمام^(٤):

يصدع شمل القلب من كلِّ جهةٍ وتشعبه بالبت من كل مشعبٍ
بمختبلٍ ساجٍ من الطرفِ أكحلٍ ومقتبل صافٍ من الثغرِ أشنبٍ
وقول البحتري^(٥):

إذا اسودَّ فيه الشكُّ كان كواكباً وإن سار فيه الخطب كان حبالاً

(١) كتاب الصناعتين ص ٤٢٨.

(٢) كتاب الصناعتين، ص ٤٢٨.

(٣) ديوان أوس بن حجر. تحقيق د/ محمد يوسف نجم دار صادر، بيروت ١٩٦٧ ص ٨.

(٤) ديوان أبي تمام ص ٢٣. يصدع = يفرق. تشعبه = تشتته، البت = نشر السر. المشعب = الطريق.

(٥) ديوان البحتري ٢/٢١٢.

لَأَذْكُرْتَهُ بِالرَّمْحِ مَا كَانَ نَاسِيًا وَعَلِمْتَهُ بِالسِّيفِ مَا كَانَ جَاهِلًا
فَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ سَاكِنًا كُنْتَ نَاطِقًا وَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ قَاتِلًا كُنْتَ فَاعِلًا

وقول أبي هلال العسكري^(١):

وَعَلَى الرَّبِيِّ حُلٌّ وَشَاهُنَّ الْحَيْبُ سَاءَ فَمَسَهُمْ وَمَعْصَبٌ وَمَفُوقٌ
فَمَلَابِسُ الْأَنْوَاءِ مِنْهَا سُنْدُسٌ وَمَضَاجِعُ الْأَنْدَاءِ مِنْهَا زَخْرَفٌ
وَالْبَرْقُ يَلْمَعُ مِثْلَ سَيْفٍ يُنْتَضَى وَالسَّيْلُ يَجْرِي مِثْلَ أَفْعَى تَرْحَفُ
وَالْقَطْرُ يَهْمِي وَهُوَ أَبْيَضٌ نَاصِعٌ وَيَصِيرُ سَيْلًا وَهُوَ أَغْبَرُ أَكْلَفٌ

فمن البين أن كل نص من هذه النصوص قد تضمن تنغيماً إضافياً، داخلياً يضاف إلى التنعيم الخارجى تعين فى نظام بناء مصراعى أو شطرى البيت إذ تعادل وتوازن كل مصراع مع الآخر، من حيث التقابل المعنوى، والبناء اللفظى. ومن حيث بروز استقلالية كل منهما. وهذا فى حد ذاته يمدّ النص الشعرى بذلك التنعيم الداخلى، الذى يجتذب المتلقى ويستأثر به، ويستحوذ عليه.

وأما التنعيم الداخلى عن طريق "المطابقة" أو "الطباق" فإنه يعطى موسيقى النص الشعرى جمالاً إضافياً؛ ذلك أن المطابقة كما حددها أبو هلال العسكري تعنى "الجمع بين الشئ وضده، فى جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل

(١) كتاب الصناعتين ص ٤٣٠.

الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد" (١) مثل قول زهير (٢):

ليثٌ بعثَرٌ يصطاد الرجالَ إذا ما الليثُ كذبَ عن أقراه صدقا
وقول امرئ القيس (٣):

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من علٍ
وقول النابغة (٤):

ولا يحسبون الخير لا شرَّ بعده ولا يحسبون الشرَّ ضربة لازِبٍ
وقول الفرزدق (٥):

والشيب ينهض في الشباب كأنه ليل يصيح بجانيبه نهارُ
وقول أبي تمام (٦):

وضل بك المرتاد من حيث يهتدى وضرت بك الأيام من حيث تنفعُ
وقد كان يدعى لابس الصبر حازماً فأصبح يدعى حازماً حين يجزعُ

ففي هذه النصوص يبدو "التنغيم" الداخلي ناشئاً عن عملية الائتلاف التي عمد إليها كل شاعر بين معنى النص وضده، أو بين

(١) كتاب الصناعتين، ص ٣١٦.

(٢) ديوان زهير ص ٥٤.

(٣) ديوان امرئ القيس ص ٢٤.

(٤) ديوان النابغة ص ٩.

(٥) ديوان الفرزدق ص ٦٧.

(٦) ديوان أبي تمام ٣٧٢/١ ٣٧٣.

معناه الإيجابي ومعناه السلبي، والمؤكد أن المتلقى تُستثار نفسه، ويُنشط ذهنه عن طريق تلقيه التناقض أو التضاد في مجرى النص الشعري أو القصيدة، ولذلك يحرص الشاعر على انتهاج هذا النهج حين يريد الاستحواذ على اهتمام قارئه أو سامعه، سواء عن طريق "المقابلات الإفرادية" في الأشعار السابقة، أو عن طريق "المقابلات التركيبية" مثل قول الشنفرى^(١):

تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتَهَا إِذَا مَا بِيوتُ بِالْمَذْمَةِ حُلَّتِ
وقوله^(٢):

وَإِنِّي لَحُلُوٌّ إِنْ أُرِيدتُ حَلَاوَتِي وَمُرٌّ إِذَا نَفْسِ الْعَزُوبِ اسْتَمَرَّتِ
أَبِي لَمَّا أَبِي سَرِيْعٌ مَبَاءَتِي إِلَى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي فِي مَسَرَّتِي

فقد وظف الشنفرى في النص الأول: "لونا من المقابلة المعنوية العميقة لا يبين الألفاظ المفردة وحدها، ولكن بين الصور المركبة أيضاً، على نحو ما نرى في وصفه لصاحبته، حيث يرسم لها صورة يقابل فيها بين كرم أخلاقها، وبين غيرها من النساء فيما يجلب عليهنّ الذم"^(٣). ووظف في النص الثاني النهج ذاته حين "استغل طائفة من المتناقضات المتقابلة في رسم صورة لشخصيته

(١)المفضل الضبي: المفضليات. تحقيق/ شاکر وهارون دار المعارف ط (٦) ص ١٠٩.

(٢)السابق ص ١١٢.

(٣)القصيدة الجاهلية ص ٣٢١.

فى حلوتها ومرارتها، وفى رضاها وغبها، وفى لئها وشدتها، وفى اندفاعها ورجوعها"^(١). فهذا الائتلاف المعنوى كما نرى - قد حقق تأثيره فى النفس المتلقية يؤكد فى ذلك اشتمال "الطبيعة" على التناقض والتضاد سواء فى عالم الأحياء أو فى عالم الجمادات، كما يحقق هذا الائتلاف "التنغيم" الداخلى للنص الشعرى فتهتز له النفس المتلقية، ليكون التأثير حينئذ كاملاً وعلى نحو تام.

وتشترك "المقابلة" مع "الطباق" فى هاتين الخصيصتين: "المعنوية" و"التنغيمية" أما المعنوية: فلأن "المقابلة" "إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله فى المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة"^(٢) مثل قوله تعالى: ﴿ومكروا مكراً ومكرنا مكراً﴾^(٣). "فالمكر من الله تعالى العذاب، جعله الله عز وجل مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته"^(٤). ومثل قول عمرو بن كلثوم^(٥):

وَرِثَاهُنَّ عَن آبَاءِ صَدَقٍ وَنُورِثَهَا إِذَا مَتَا بَنِينَا
وقول الشاعر^(٦):

وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ صَادِيًّا لَسَقَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَى صَادِيًّا لَسَقَاتَنِى

(١) السابق ص ٣٢١.

(٢) كتاب الصناعتين ص ٣٤٦.

(٣) السابق ص ٣٤٦.

(٤) السابق ص ٣٤٦.

(٥) الزوزنى، دار الجيل بيروت ١٩٧٢ ص ١٨٥ المعلقات السبع.

(٦) كتاب الصناعتين ص ٣٤٧.

وَمَنْ لَوْ أَرَاهُ عَانِيًا لَفَدَيْتُهُ وَمَنْ لَوْ رَأَى عَانِيًا لَفَدَانِي
وقول النابغة الجعدي^(١):

فَتَى كَانَ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ عَلَى أَنْ فِيهِ مَا يَسُوءُ الْأَعَادِيَا
وقول الطرماح^(٢):

أَسْرَنَاهُمْ وَأَنْعَمْنَا عَلَيْهِمْ وَأَسْقَيْنَا دِمَاءَهُمُ التَّرَابِيَا
فَمَا صَبَرُوا لِبَأْسٍ عِنْدَ حَرْبٍ وَلَا أَدَّوْا لِحُسْنٍ يَدِ ثَوَابِيَا
وقول أبي الطيب المتنبي يصف جواده بأنه يرفع رجليه معًا
فهما كرجل واحدة، ويديه معا فهما كيد واحدة^(٣):

رَجَلَاهُ فِي الرِّكْضِ رَجُلٌ وَالْيَدَانُ يَدٌ وَفِعْلُهُ مَا تَرِيدُ الْكَفَّ وَالْقَدَمُ
حيث ظهرت المقابلة في "أن الكف من اليد بمنزلة القدم من
الرجل فبينهما مناسبة وليست مضادة، ولو طلبت المضادة، لكان
الرأس أو الناحية أولى، كما قال تعالى: {فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي
وَالْأَقْدَامِ}^(٤).

وقول المتنبي^(٥):

نصيبك في حياتك من حبيب نصيبك في منامك من خيال

(١) النويري: نهاية الأرب / ١٠٢/١٠٠٠ والعمدة ١٦/٢ وفيه (فتى تم...).

(٢) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ١٤٢.

(٣) ديوانه ٩٣/٣.

(٤) العمدة ١٦/٢.

(٥) ديوانه ٣٧/٤.

فقابل أو وزن قوله: [فى حياتك] بقوله: فى [منامك]، وليس بضده ولا موافقه، وكذلك صنع فى الموازنة بين [حبيب] و[خيال] وإن اختلف حرف اللين فيهما فإن تقطيعه فى العروض واحد^(١).

وأما "التتغيمية" فلأن "المقابلة" فى ضوء النصوص السابقة تمثل تتغيمًا داخليًا، وكلاهما قد وظفه الشعراء لإحداث المزيد من تأثر المتلقى بتلك الأشعار والتفاعل معها.

وتتدرج تحت ذلك الأشعارُ التى اشتملت على "التجنيس أو الجناس" البديعى، إذ يمتلك هذا الوجه الفنى الطاقة "التتغيمية" الموسيقية الداخلية، التى تتضاف إلى الموسيقى الخارجية البادية فى الوزن أو البحر الشعرى، شأنه فى ذلك شأن الوجوه البديعية السابقة، كما أنه يمتلك القدرة على إثارة إعجاب المتلقى، خاصة إذا كان غير متكلف. وحدده ابن رشيق بأنه "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى"^(٢) أو أنه "ما اتفقت فيه الحروف دون الوزن، رجع إلى اشتقاق أو لم يرجع"^(٣). مثل قول ابن الرومى^(٤):

للسود فى السود آثار تركز بها لمعاً من البيض تنهى أعين البيض

(١) العمدة ٢/٢٠.

(٢) السابق ١/٣٢١.

(٣) السابق ١/٣٢١.

(٤) ديوانه ص ٥٨، والعمدة ١/٣٢٣.

وقول جرير^(١):

وما زال معقولاً عقال على الندى وما زال محبوباً عن الخير حابس

وعرف (التجنيس) ابن الأثير بقوله: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً، والمعنى مختلفاً"^(٢). وقسمه إلى أقسام منها: "التام"^(٣): وهو اتفاق اللفظ دون زيادة أو نقصان مع اختلاف المعنى مثل قول البحترى^(٤):

إذا العين راحت وهي عين على الهوى فليس بسر ما تسر الأضالع

فالعين الجاسوس، والعين الحاسة المعروفة. وفيها: "المضارع"^(٥) وهو: ما كانت الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد لا غير، مثل قوله تعالى: {وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة}. وقوله: "الخيال معقود بنواصيها الخير". ومنها "المرفوع"^(٦). مثل قول الشاعر:

أبا العباس لا تحسب بأنى نشيء من حلى الأشعار عارى
فلى طبع كسلسال معين زلال من ذرا الأحجار جارى

(١) ديوان جرير ص ٣٤. والعمدة ١/٣٢٤.

(٢) المثل السائر ١/٢٤٦.

(٣) السابق ١/٢٥١.

(٤) السابق ١/٢٥٣، ديوانه ٣/١٨.

(٥) السابق ١/٢٦٣.

(٦) السابق ١/٢٤٦.

ومنها "القلب". كقول أبي تمام^(١):

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب

حيث تساوى وزنه مع تركيبه، وإن تقدمت حروفه وتأخرت^(٢). ووضح جمال الدين الأندلسي أنه "انتلاف اللفظ مع اختلاف المعنى"^(٣). ورأى أنه يتنوع إلى أنواع ستة. منها: أن تتفق الكلمتان في الحركات والبناء، مثل قول زياد بن الأعجم^(٤):

ونُبئتهم يستنصرون بكاهل واللوم فيهم كاهل وسانم

ومنها: "أن تختلف الحركات وتأتلف الحروف"^(٥). مثل قول

الشاعر^(٦):

**أبلغ لديك أبا سعد مغلغة إن الذى بيننا قدمات أودتفا
وذلكم أن ذل الجارحا لاكم وأن أنفكم لا يعرف الأنفا**

ومنها: "أن تكون الكلمتان معناهما واحد إلا إذا أضيف أحدهما أو أضيف إليه - يكون تجنيساً، وإن كان بانفراده لا يكون تجنيساً"^(٧) مثل قول البحتري^(٨):

(١) ديوانه ١٩/٣.

(٢) المثل السائر ١/٢٤٦.

(٣) المعيار فى نقد الأشعار ص ١٣٦.

(٤) ديوانه ص ٩٣.

(٥) المعيار فى نقد الأشعار ص ١٣٧.

(٦) السابق ص ١٣٧ والموازنة للآمدى ٢٤٧، وإعجاز القرآن للبلاقلانى ص ٨٥.

(٧) المعيار ص ١٣٧.

(٨) ديوانه ٢٠٣/٣.

أيا قمر التمام أعنت ظلما على تطاول الليل التمام

ومنها: "أن يكون بتغيير حرف من حروف المد واللين"^(١)
نحو قول الشاعر^(٢):

تيممت فيه الفأل حتى رزقته ولم أدر أن الفأل فيه يفيلُ

ومنها: "أن يكون بإبدال حرف صحيح من حرف معتل، أو
بزيادة ونقصان"^(٣) مثل قول الطرماح بين حكيم^(٤):

وما مُنعت دار ولا عزَّ أهلها من الناس إلا بالقنا والقتابلُ

ومنها: "الاشتقاق: وهو أن يكون بزيادة ونقصان"^(٥) مثل
قول أبي تمام^(٦):

سعدتْ غربة النوى بسُعادِ فهي طوع الإتهام والإيجادِ

وقول ابن الرومي^(٧):

كأن أباه حين سماه صاعداً درى كيف يرقى في السماء ويصعد

(١) المعيار ص ١٣٨.

(٢) معاهد التصحيح ٢٠٨/٣.

(٣) المعيار ص ١٣٩.

(٤) جواهر البلاغة ص ١٩٢، وشرح ديوان الحماسة للتبريزي ١٢٣/١.

(٥) المعيار ص ١٤٠.

(٦) ديوانه ٣٥٦/١، والموازنة ٤١/٢.

(٧) ديوانه ص ١٧٠، وزهر الآداب ٧٩٨/٣.

وقول أمية بن أبي الصلت^(١):

فما أعتبتُ في النائبات مُعْتَبٌ ولكنّها طاشت وضلّت حُلُومُها

فيتين من هذه النصوص أن الشعراء حين عمدوا إلى "التجنيس" بقصد إثارة إعجاب المتلقى، قد حققوا "التغيم" الموسيقى الذي أكسبها جمالاً إضافياً، وتأثيراً مضاعفاً، باعتبار أن "التجنيس" بصورة المختلفة - كما رأينا - وبأنواعه المتعددة ليس إلا جرساً صوتياً، يعزّز من البحر الشعري الذي تأسس عليه كل نص من هذه النصوص.

وقد ينوع الشاعر "الجرس الصوتي" في النص الواحد؛ بأن يجمع فيه بين وجهين فنيين بهدف إحداث المزيد من التأثير في النفوس المتلقية، مثل الجمع بين وجهي "الجناس" و"الطباق". على نحو ما يظهر في قول الشاعر^(٢):

فَصَبْحُ الوِصَالِ وِلِيلُ الشَّبَابِ وَصَبْحُ المَشِيْبِ وِلِيلُ الصُّدُورِ

ومثل قول المتنبي العبدى^(٣):

أَفَاطِمٌ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِنِي وَمَنَعَكَ مَا سَأَلْتِكَ أَنْ تَبِينِي

(١) ديوانه ص ٦١.

(٢) العمدة ١/٣٣٥.

(٣) المفضليات ص ٢٨٨، طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط ١٩٥٤، ص ١٦٢-١٦٣، د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ط ١ - الزهراء ١٩٨٥ ص ٣٥٢.

فلا تعدى مواعِدِ كاذباتِ تمر بها رياح الصيف دونى
فانى لو تخالفنى شمالي خلافاً ما وصلت بها يمينى^(١)
إذا لقطعتها ولقّلتُ بينى كذلك أجتوى من يجتوينى^(٢)
لمن ظعنٌ تطالع من ضبيبٍ فما خرجت من الوادى لحين^(٣)
مررن على شرافٍ فذاتِ رجلٍ ونكبّ الزرائح باليمين^(٤)
وهنّ كذاك حين قطعن فلجاً كأن حملهن على سفين^(٥)
يُشبّهن السفين وهنّ بختٌ عراضات الأباهر والشؤون^(٦)
وهنّ الرجائز واكناتٌ قوائِلُ كلّ أشجع مُستكين^(٧)

فقد "جانس" الشاعر بين (بينك) و(وتينى) فى البيت الأول،
الذى ضم أيضاً "طباقاً" بين الإمتاع والمنع فى قوله (متعينى)
و(منعك). وفى البيت الثانى يجانس بين (تعدى) و(مواعِد). وفى
الثالث يخلط التجنيس بالطباق، فيجانس بين (تخالفنى) و(خلافاً)،
ويطابق بين (شمالي) و(يمينى)، ثم يعمد فى البيت الرابع إلى

(١) خلافاً = مخالفتك.

(٢) الاجتواء = الكراهية والاستئقال.

(٣) الظعن = جمع ظعينة، الضبيب = موضع، لحين = بعد حين وإبطاء.

(٤) شراف، ذات رجل، الزرائح = مواضع، نكبنا = عدلن عنه

(٥) الفلج = طريق أو واد، الحمول = الهودج كان فيها النساء أو لم تكن، سفين = جمع سفينة.

(٦) البخت = جمال طوال الأعناق، عراضات = جمع عراضة والعراض = العريض المفرط،

الأباهر = الزهور، الشئون = جمع شأن وهو شعب بالرأس تجرى منها الدموع إلى العين.

(٧) الرجائز = مراكب النساء مفردها رجازة. واكنات = مطمئئات. الأشجع = الطويل من الشجع.

يقول: يقلن كل أشجع ولكنه يستكين: أى يخضع لهن.

الجناس وحده بين (أجتوى ويجتوينى)، ويطابق فى البيت الثامن بين (بخت) و(عراضات) وبين (أشجع) و (مستكين). فالجمع بين الوجهين - كما نرى - قد مثل "تغيمًا" داخليًا مكثفًا، يحدث من ثم وقعًا جميلًا فى نفس المتلقى. عن طريق ترداد "الوحدات" التغيمية المتوالية فى أذنيه. وهو ما يحرص الشاعر على تحقيقه بهدف جذب انتباه المتلقى والاستحواذ عليه، كما رأينا.

وعلى هذا النحو تمضى باقى الوجوه البديعية الفنية الأخرى التى تحمل طاقات موسيقية مثل (ردّ العجز على الصدر) و(التقسيم) و(الترديد)، و(الموازنة) وغيرها^(١)، يحتوى كل وجه منها "تغيمًا" موسيقيًا يتعاون مع البحر الشعري - الذى قام عليه النص - فى مضاعفة التأثير فى المتلقى فيزداد تفاعله، وتنشط استجابته لهذا الجانب الموسيقى بنوعيه الخارجى والداخلى.

(١) المثل السائر ٢٨٧/١ وما بعدها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- الأمدى: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف - القاهرة (١٩١٦ - ١٩٥٦) وبتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار المسيرة بيروت ١٩٨٧.
- إبراهيم أنيس (د) موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية ط (٤) ١٩٧٢.
- إبراهيم سلامة (د): بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د/ أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، نهضة مصر - القاهرة.
- ابن الأثير: الجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور، تحقيق/ جواد سعيد بغداد ١٩٥٦.
- ابن الأثير: الاستدراك، تحقيق. حفى شرف. الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- إحسان عباس (د): تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من القرن الثانى إلى القرن الثامن، داتر الثقافة بيروت ١٩٧٤.
- إحسان عباس (د): فن الشعر، دار الثقافة - بيروت (د-ت).

- أحمد أحمد بدوى (د): أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، ط(٢) ١٩٦٠.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية ط (٨) ١٩٨٣.
- أحمد كمال زكى (د): النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، ط(٢)، بيروت ١٩٨١.
- الأحوص: ديوانه، تحقيق: عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠.
- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، دار صادر، بيروت ١٩٥٧.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة د/ عبدالرحمن بدوى، النهضة المصرية ١٩٥٣.
- أرون أدمن: الفنون والإنسان، ترجمة: حمزة الشيخ، دار النهضة العربية القاهرة، ١٩٦٧.
- ابن أبى الإصبع، تحرير التحرير، تحقيق د/ حفى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٣٨٣هـ.
- امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف ط(٤) ١٩٨٤.

- أمية بن أبي الصلت، ديوانه، بيروت ١٩٣٤.
- أوس بن حجر. ديوانه تحقيق: د/ محمد يوسف نجم. دار صادر - بيروت ١٩٦٧.
- الباقلائي: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط(٥) ١٩٨١.
- البحترى: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧ - ١٩٧٨.
- بشر بن المعتمر: صحيفته. ضمن كتاب: "البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق هارون، مكتبة الخانجي ١٩٦٨، وكتاب الصناعتين لأبي هلال. تحقيق/ البجاوي، وأبو الفضل دار الفكر العربي/ ١٩٧١ والعمدة لابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - الجيل بيروت ط ١٩٧٤.
- التبريزي: شرح المعلمات العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد. مكتبة صبيح ١٩٦٢.
- التبريزي: شرح ديوان الحماسة. عالم الكتب - بيروت.
- أبو تمام: ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر ١٩٨٢.
- التوحيدي: المقاييسات، تحقيق: حسن السندوني. الرحمانية بمصر ٩٢٩١.

- الثعالبي: ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - ١٩٦٥.
- الثعالبي: يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦.
- جابر عصفور (د) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، بيروت ط (٢) ١٩٨٣.
- جاريت: فلسفة الجمال، ترجمة: د/عبد الحميد يونس، دار الفكر العربى، القاهرة.
- الجاحظ. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون طبعة الحلبي بمصر ١٩٣٨.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٤٨، ١٩٦٨، وتحقيق فوزى عطوى، دار صعب، بيروت (د-ت).
- جبور عبد النور: المعجم الأدبى، دار العلم للملايين، بيروت.
- جرير: ديوانه، تحقيق، محمد إسماعيل الصاوى ط(١) المكتبة التجارية بمصر.
- جمال الدين محمد بن أحمد الأندلسى، المعيار فى نقد الأشعار تحقيق د/ عبدالله هندائى، الرسالة ١٩٨٧.

- جميل بن معمر: ديوانه، تحقيق: د/ حسين نصار، مصر للطباعة، ١٩٨٩.
- الحاتمي: الرسالة الموضحة، تحقيق د/ محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦٥.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن خوجة دار الغرب الإسلامي ط (٢) بيروت.
- ابن حجة الحموي: خزنة الأدب. طبعة مصر ١٩٢١هـ.
- حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.
- حسن البنداري (د): في البلاغة العربية (علم البيان)، الأنجلو المصرية ط (١) ١٩٨٨.
- حسن البنداري (د): تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي، الأنجلو المصرية، ط (١) ١٩٨٩.
- حسن البنداري (د): في البلاغة العربية (علم المعاني)، الأنجلو المصرية، ط (١) ١٩٩٠.
- حسن البنداري (د): مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي، الأونجلو المصرية، ط (١) ١٩٩١.
- الحسين الحايل: الخيال أداة الإبداع، مكتبة المعارف، الرباط، ط (١) ١٩٨٨.

- الحصرى: زهر الآداب، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، الجيل، بيروت ١٩٧٢.
- الحطيئة: ديوانه، تحقيق: د/ نعمان طه، الخانجى ط(١) ١٩٨٧.
- الخطيب القزوينى، الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق د/ محمد عبدالمنعم خفاجى، الدار اللبنانية ط (٤) ١٩٧٤.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان أبناء الزمان، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٤٨.
- الخنساء: ديوانها، دار صادر بيروت (د ت).
- ابن دريد: جمهرة اللغة، تصحيح السورتى وآخرين، مكتبة المثنى، بغداد (د/ ت).
- ذو الرمة. ديوانه، المكتب الإسلامى، بيروت ١٩٦٤.
- الرازى: الزينة، تحقيق: حسين الهمدانى، الرسالة، القاهرة ط ١٩٥٦.
- الراغب الأصفهانى، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، القاهرة ط ١٣٢٦هـ.
- ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، الجيل، بيروت ١٩٧٤.

- روثن (ك، ك): قضايا فى النقد الأدبى، ترجمة د/عبدالجبار المطلبى، بغداد ط(١) ١٩٨٩.
- روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى، دار الفكر اللبنانى ط(٢) ١٩٨٣.
- ابن الرومى: ديوانه. تحقيق: كامل كيلانى. المكتبة التجارية بمصر.
- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى، ترجمة د/ مصطفى بدوى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١.
- زكريا إبراهيم (د). مشكلة الفن، مكتبة مصر ١٩٧٧.
- الزمخشرى: أساس البلاغة: تحقيق: عبدالرحيم محمود، دار الفكر العربى بمصر.
- زهير بن أبى سلمى، ديوانه: بشرح الأعلام الشنتمرى، المكتبة التجارية بمصر، ودار صادر بيروت ١٩٦٤.
- أبو زيد القرشى: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: على محمد البجاوى، لجنة البيان العربى بمصر ١٩٦٧.
- سامى الدروبى (د) علم النفس والأدب، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨١.

- ستانلى هيمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د/ إحسان عباس، ود/ محمد يوسف نجم، دار الفكر العربى بمصر (د/ت).
- ستيفن أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة د/ كمال بشر، دار الطباعة القومية ١٩٦٢.
- السكاكى: مفتاح العلوم، طبعة صبيح، القاهرة ١٩٣٧.
- سعد الدين النفتازانى: مختصر المعانى، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح، ط ١٩٣٧.
- ابن سنان الخفاجى: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعدي، مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩م.
- سيد قطب: النقد الأدبى، أصوله ومناهجه، دار العروبة، بيروت ط (٤) ١٩٦٦.
- ابن سينا: المجموع (الشعر)، تحقيق محمد سليم سالم. النهضة المصرية ١٩٥٠.
- الشاهد البوشجى: مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين، دار الآفاق بيروت ١٩٨٢.
- ابن الشجرى: أمالى ابن الشجرى، حيدر آباد، ١٣٤٩هـ.
- الشماخ بن ضرار، تحقيق: صلاح الهادى، دار المعارف بمصر ط (١) ١٩٧٧م.

- شوقي ضيف (د) البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر ط(٤) ١٩٧٧م.
- صلاح الدين الصفدى: الوافى بالوفيات، تحقيق هلموت ريتز وآخرين، دمشق ١٩٥٣م.
- الصولى: أخبار أبى تمام، تحقيق خليل عساكر، وعزام والهندي. بيروت.
- الصولى: أدب الكتاب القاهرة ١٣٤١هـ.
- طه حسين (د) البيان العربى من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر، القاهرة طبعة ١٩٣٧.
- ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٨٤.
- طرفة بن العبد: ديوانه، تحقيق د/ على الجندى الأنجلو المصرية ١٩٥٨.
- العباسى: معاهد التنصيص، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة ١٩٤٨.
- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين، والزين، والإبيارى، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٨.

- عبدالرحمن عيسوى (د) قاموس مصطلحات علم النفس،
الدار الجامعية ١٩٨٧.
- عبدالفتاح عثمان (د) نظرية الشعر فى النقد العربى القديم،
مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٠.
- عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق ريتز.
استنبول، طبعة وزارة المعارف ١٩٥٣ وبتصحيح رشيد
رضا، المعرفة، بيروت ١٩٧٨.
- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود
شاكر، الخانجى بمصر ١٩٨٤م.
- عز الدين إسماعيل (د) الأسس الجمالية فى النقد العربى،
دار الفكر العربى بمصر ط (٣) ١٩٧٤.
- على الجارم (مصطفى أمين): البلاغة الواضحة، دار
المعارف بمصر (د/ت).
- على بن عبد العزيز الجرجانى: الوساطة بين المتنبى
وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد
البحاوى، المكتبة العصرية - بيروت - وعيسى الحلبي، دار
إحياء الكتاب العربية ١٩٦٦م.
- عمر بن أبى ربيعة: ديوانه، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٧٨م.

- عنتره بن شداد العبسى: ديوانه، تحقيق: محمد سعيد مولوى، دمشق ١٩٦٤م.
- فاخر عاقل (د) معجم علم النفس، دار العلم للملايين - بيروت ١٩٨٥.
- الفارابى: المدينة الفاضلة. دار العراق. بيروت ١٩٥٥.
- الفارابى: إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان أمين، الأنجلو المصرية ١٩٦٨.
- الفارابى: قوانين صناعة الشعراء: ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوى. النهضة المصرية ١٩٥٣.
- الفارابى: الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، ومحمود الحفنى، دار الكتاب العربى بمصر.
- فاروق سعد (د): فن الإلقاء العربى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٧.
- أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، طبعة دار الشعب/ القاهرة، بتواريخ مختلفة.
- الفرزدق: ديوانه، تحقيق: الصاوى القاهرة ١٩٣٧.
- الفيروز آبادى. القاموس المحيط، طبعة الحلبي بمصر.

- قاسم مومنى (د) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٢.
- القالى (أبو على): الأمالى القاهرة ١٩٢٦.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكى، دار التراث العربى بمصر ١٩٦٧.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق، د/ محمد عبدالمنعم خفاجى دار الكتب العلمىة، بيروت ونسخة بتحقيق س. أ. نيباكر، بريل ليدن ١٩٥٦م.
- القشبرى (باب الحسد)، ١٣١٨هـ.
- قيس بن ذريح. ديوانه. جمع وتحقيق د/ حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٩.
- كثير بن عبد الرحمن. ديوانه، تحقيق: د/ إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٣١هـ.
- كمال بشر (د). علم اللغة العام، دار المعارف بمصر ١٩٧٣م.
- ليبد بن ربيعة. ديوانه، تحقيق: د/ إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢.
- لويس شيخو، شعراء النصرانية. بيروت ١٩٢٠.

- لويس عوض (د)، نصوص النقد الأدبي اليونان، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.
- المبرد: البلاغة، تحقيق: د/ رمضان عبدالتواب، مكتبة الثقافة الدينية ط(٢) ١٩٨٥م.
- المبرد: الكامل فى اللغة والأدب، مكتبة المعارف بيروت.
- المتنبى: ديوانه، تحقيق: السقا، والأبيارى، وشلبى دار المعارف لبنان.
- مجدى وهبة (د) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٤م.
- محمد بن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، المدنى بمصر ١٩٧٤م.
- محمد أحمد خلف الله (د): الموهبة الشعرية، مجلة الثقافة المصرية، ع ٨٧٣ مارس ٦٤٩١م.
- محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية ط(٢) ١٩٧٠.
- محمد زغلول سلام (د): تاريخ النقد والبلاغة، منشأة المعارف بالإسكندرية.
- محمد غنيمى هلال (د): النقد الأدبي الحديث ط (٤)، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.

- محمد غنيمى هلال (د) الأدب المقارن. الأنجلو المصرية
١٩٦٢.
- محمد مندور (د): النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر،
١٩٧٢م.
- محمود الربيعى (د) قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة،
ط (١) ١٩٨٥م.
- ابن المدبر: الرسالة العذراء فى موازين البلاغة، ضمن
كتاب "رسائل البلغاء"، تحقيق: محمد كرد على، لجنة التأليف
والترجمة والنشر، ١٩٤٦م.
- المرزبانى: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق:
على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، القاهرة.
- المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين،
وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧م.
- مروان بن أبى حفصة: ديوانه، تحقيق: د/ حسين عطوان،
دار المعارف بمصر، ط(٣)، ٢٨٩١م.
- مصطفى سويف (د) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر
خاصة، دار المعارف، ط (٣)، ١٩٧٠.
- مصطفى ناصف (د) مشكلة المعنى فى النقد الحديث، مكتبة
الشباب القاهرة ١٩٧٦م.

- ابن المعتز: طبقات الشعراء المحدثين، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف بمصر ٨٦٩١.
- ابن المعتز: البديع: تحقيق: كراتشوفسكى دار المسيرة ١٩٧٩.
- ابن المعتز: ديوانه، تحقيق: يونس أحمد السامرائى. بغداد ١٩٧٨م.
- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد شاکر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر ط(٦) ١٩٧٩.
- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب ط (١)، بيروت ١٩٧٤م.
- مى يوسف خليف (د): القصيدة الجاهلية فى المفضليات، مكتبة غريب - القاهرة ١٩٩٠.
- النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ط(٢) ١٩٨٥م.
- النواجى: مقدمة فى صناعة النظم والنثر، تحقيق (د) محمد بن عبدالكريم، مكتبة الحياة، بيروت.
- أبو نواس: ديوانه، تحقيق: أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربى بيروت، ٤٨٩١م.

- النويرى: نهاية الأرب فى فنون الأدب، طبع دار الكتب المصرية ١٩٤٩م.
- ابن هشام. سيرة ابن هشام.
- أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين: تحقيق: أبو الفضل، والبجاوى ط(٢) دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧١م.
- أبو هلال العسكرى: ديوان المعانى. القدسى، القاهرة ١٣٥٢هـ.
- هند حسين طه (د) النظرية النقدية عند العرب، بغداد، ط(١) ١٩٨١.
- ياقوت الحلبي: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق: مرجليوث - ليدن - لندن ١٩٠٧ ١٩٢٦.
- يزيد بن الطثرية. ديوانه: تحقيق: ناصر بن سعد الرشيد دار مكة ١٤٠٠هـ.

الفقره

الفهرس

الصفحة	
٧	المقدمة:.....
١٥	الفصل الأول: فاعلية الحافز.....
٢٣	أولاً: قوى الإعداد والتحضير النفسى.....
٤٢	ثانياً: قوتا الموهبة والتكف.....
٤٣	أ- الطبع الصافى بالرواية، والذكاء، والدرية.....
٥٦	ب- التكلف باعتباره قمعاً لنفس المبدع، وتنفيراًً لنفس المتلقى..
٦٥	الفصل الثانى: اختلاف الطبائع وتباين الأمزجة.....
٦٨	العامل الأول: التنوع البيئى.....
٧٩	العامل الثانى: التحول الحضارى.....
٨٢	العامل الثالث: التنوع الزمنى.....
٨٩	العامل الرابع: الهيئة الجسمية.....
٩٩	الفصل الثالث: فاعلية التأمل الباطنى.....
١٠١	١- تحديد المفهوم.....
١٠٩	٢- فحص التأمل الباطنى فى ضوء عدة مجالات.....

١٠٩	المجال الأول: فن التجنيس.....
١١٢	المجال الثانى: فن التمثيل.....
١٢٩	المجال الثالث: التطبيق على نص مشهور اختلف فى قيمته الفنية..
١٣٣	المجال الرابع: الاستغراق فى تأمل النص بوسائل:.....
١٣٣	١- المشاركة الوجدانية.....
١٣٥	٢- الاندماج أو الاتحاد الفنى.....
١٤٠	٣- التشخيص.....
١٤٣	الفصل الرابع: فاعلية البناء اللغوى.....
١٤٥	طبيعة التأثير اللغوى ونواحيه:.....
١٤٥	الناحية الأولى: تأثير الصورة التخيلية الجزئية.....
١٧٠	الناحية الثانية: مخارج الكلام الإفرادى والتركيبي.....
١٧٩	الناحية الثالثة: الثنائية اللغوية.....
١٩٥	الفصل الخامس: فاعلية الأداء الموسيقى.....
١٩٧	تمهيد.....
١٩٩	أولاً: الأداء الخارجى المتمثل فى عنصرين:.....
١٩٧	١- الوزن: وظائفه.....

١٩٩	الوظيفة الأولى: إشغال النفس عن الهم وإسعادها.....
٢٠٠	الوظيفة الثانية: تثبيت المعنى الشعري وتأكيد.....
٢٠٢	الوظيفة الثالثة: تمكين الشاعر من السيطرة على الألفاظ، ومد القصيدة بالإيقاع.....
٢٠٣	الوظيفة الرابعة: التعبير عن الحال النفسية للشاعر.....
٢٠٩	الوظيفة الخامسة: إحداث الشعور بالتوازن لدى المتلقى.....
٢٠٩	الوظيفة السادسة: إثارة أحاسيس التوقع.....
٢١١	٢- القافية.....
٢١١	تمهيد.....
٢١٣	المظاهر النفسية للقافية الجيدة.....
٢١٣	المظهر الأول: حسن الوقع الصوتى فى النفس.....
٢١٤	المظهر الثانى: التعلق.....
٢١٦	المظهر الثالث: الإيحاء المهيئ للنفس.....
٢١٨	ثانياً: الأداء الداخلى المتعين فى وجوه فنية منها.....
٢١٩	١- التكرار.....
٢٢٣	٢- الترصيع.....

٢٢٥	٣- التشطير.....
٢٢٦	٤- الطباق.....
٢٢٨	٥- المقابلة.....
٢٣١	٦- التجنيس.....
٢٣٩	المصادر والمراجع:.....
٢٥٧	الفهرس.....

كتب أخرى للمؤلف

كتب أخرى للمؤلف

أولاً- الإبداع القصصى والروائى:

أ- المجموعات القصصية:

- الجرح: مجموعة قصصية، ط(١) لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧١، ط(٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨، ط(٤) مكتبة بورصة الكتب ٢٠١٣.
- الكلام: مجموعة قصصية، ط(١) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨١، ط(٢) مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨، ط(٤) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣.
- أمواج الفردوس: مجموعة قصصية، ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠٠٥، ط(٢) دار الإبداع ٢٠٠٩.
- يوم: مجموعة قصصية، ط(١) أجيال، الجيزة، ٢٠٠٧، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- الصباح فى الوديان: مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣.
- طائر الحب الحزين: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٥.
- تغريدة البلبل: مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٧.
- مرايا الحب: قصص قصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.
- جوهرة: قصص قصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.

ب- الروايات:

- **سلوى الروح:** ط(١) مكتبة صقر، طنطا، ١٩٦٠، وط(٢)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٧.
- **العائد بالحب:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٦، وط(٢) أجيال-الجيزة، ٢٠٠٨، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- **فوق الأحزان:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٨، وط(٢) إيزيس، المنصورة، ٢٠١٢، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- **صخب الهمس:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٩، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١١.
- **حدائق الخريف:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٢، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣.
- **تحت الأحزان:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣، ط(٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- **سهام غير شاردة:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٤، ط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- **أحزان حمزة:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٥.

- أناهيد "زهرة القمر": ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٦، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.
- ثلاثية الحزن "فوق الأحزان، تحت الأحزان، أحزان حمزة": ط(١)، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- أحزان حازم المنصوري: مكتبة الأنجلو المصرية، تحت الطبع.

ثانياً: الكتب النقدية:

١. فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. ط(١) مكتبة أم القرى، الكويت، ١٩٨٤، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨، وط(٣) دار النايفة، ٢٠١٨.
٢. في البلاغة العربية (علم البيان). ط (١)، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨.
٣. قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩.
٤. تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩.
٥. في البلاغة العربية (علم المعاني). ط (١)، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١.
٦. مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١، ط (٢)، مكتبة بورصة الكتب ودار السياب بلندن ٢٠١١.
٧. الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط(١) ١٩٩٣ مكتبة الأنجلو المصرية، وط(٢) ٢٠٠١ مكتبة الآداب، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب ودار السياب بلندن، ٢٠١٣.
٨. فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث. مكتبة الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٩٥، مكتبة الأنجلو المصرية، ط(٢) ٢٠١٦.

٩. جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر. ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥، ط(٢)، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٩.
١٠. الصنعة الفنية في التراث النقدي. ط (١)، مركز الحضارة العربية ١٩٩٩، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
١١. طاقات الشعر في التراث النقدي. ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٩، وط(٢) مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.
١٢. إحكام النص الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
١٣. نظرية الإبداع الشعري عند النواجي. ط(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠.
١٤. تحليل النص الأدبي، دراسات في الأجناس الأدبية (بالاشتراك مع د. عزة الغنام و د. الزهراء بدوي) ط(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠١.
١٥. تجليات الإبداع الأدبي: دراسات في الشعر والقصة والمسرحية. ط(١) مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٢.
١٦. أساليب علم المعاني بين النظرية والتطبيق. ط(١)، مكتبة الآداب ٢٠٠٣.

١٧. الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق. ط (١)، مكتبة الآداب ٢٠٠٣.
١٨. النثر الفني في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ط(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٣، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.
١٩. الشعر العربي في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ط(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٣.
٢٠. البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦. مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٤.
٢١. مرايا التجلي: رؤى نقدية كاشفة. ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٥.
٢٢. فيض القلم: مقالات في الثقافة والأدب. (ط١)، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٥.
٢٣. نجيب محفوظ حالماً بالقمر. ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦.
٢٤. الأداء التبادلي في الشعر العربي، مكتبة الآداب، ط(١)، ٢٠١٠.
٢٥. لعبة الضمائر في قصص ورويات نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١١.

٢٦. تقنيات السرد فى الشعر العربى: مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣، ط(٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
٢٧. عمود الشعر العربى بين الثبات والتحول فى الموروث النقدى (حتى نهاية القرن الخامس الهجرى): مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
٢٨. اتجاهات معاصرة فى دراسة النقد العربى القديم: مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
٢٩. اتجاهات نقد الشعر العربى فى الموروث النقدى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٦.
٣٠. أحلام الاستحواذ فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٦.
٣١. تقنيات السرد القصصى: مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.
٣٢. تقنية الحلم فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.
٣٣. تقنية الزمن فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.
٣٤. تقنية الانعطاف فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.
٣٥. جماليات الموقف القصصى فى السرد الشعرى، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

عن المؤلف:

- ١- تجليات الفن القصصى عند حسن البندارى: دراسات نقدية لعدد من النقاد، ط(١)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٩، وط(٢) دار الإبداع، ٢٠١٠.
- ٢- آفاق الإبداع الروائى عند حسن البندارى: دراسات نقدية لعدد من النقاد، ط(١)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠١٠.
- ٣- دراسات عن بعض روايات المؤلف فى مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد العاشر، ٢٠١٣م.
- ٤- كتاب المؤتمر الدولى الثالث بجامعة طنطا، كلية الآداب بعنوان "حسن البندارى مبدعاً وناقداً"، ٣-٤ ديسمبر ٢٠١٣م، نشر جامعة طنطا، ٢٠١٤م.
- ٥- كتاب رواية "فوق الأحزان" لـ/ حسن البندارى "بحوث ودراسات"، جمع وإعداد وتحقيق: د/ صباح صابر، مكتبة بورصة الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٦م.
- ٦- كتاب "الحب فى النص القصصى، والنص النقدى عند حسن البندارى"، جمع وترتيب وتحقيق: د/علياء محمد أحمد، مكتبة بورصة الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٧م.

- ٧- كتاب الدلالات الرمزية وآفاق التوقع والانتظار فى إبداعات حسن البندارى القصصية رؤى نقدية، أ.د/ نصر محمد عباس، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٧م.
- ٨- كتاب رؤى نقدية فى الفن الروائى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاته، وآلاء سامى، وآيات شعبان، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب للدكتور/ عبدالمنعم أبو زيد عبد المنعم، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- ٩- كتاب آفاق نقدية فى الإبداع القصصى والروائى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاته، وآلاء سامى، وآيات شعبان، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب للدكتور/ نصر محمد عباس، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- ١٠- كتاب التنويع السردى فى النص القصصى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاته، وآلاء سامى، وآيات شعبان، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب للدكتور/ حسام عقل، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.
- ١١- كتاب قصة "يوم" بحوث ودراسات، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاته، وآلاء سامى، وآيات شعبان، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب للدكتور/ نصر محمد عباس، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

١٢- الأم فى النص القصصى والروائى عند حسن البندارى، جمع وإعداد وتحقق وتقديم ودراسة تحليلية: د/ آلاء عبد الغفار هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

١٣- "شخصية الأم" فى قصص حسن البندارى رؤى نقدية كاشفة، جمع وإعداد وتحقق وتقديم ودراسة تحليلية: د/زينب عبدالكريم، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

مطبعة المنتصر بالله بالإسكندرية

ت: ٠٣/٥٢٧٢٠٩٩ - ٠١٠٠٦٦٠٨٢٤٤