

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة منتوري قسنطينة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية  
قسم اللغة العربية و آدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

## الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق .

تحت إشراف الدكتور :  
العلمي لراوي

إعداد الطالبة :  
رشيدة كلاع

لجنة المناقشة :

الدكتور (ة) ..... جامعة ..... /رئيسا  
الدكتور (ة) ..... جامعة ..... /عضوا مناقشا  
الدكتور (ة) ..... جامعة ..... /عضوا مناقشا  
الدكتور (ة) ..... جامعة ..... /مشرفا و مقررا

تاريخ المناقشة ...../...../ 2005



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

\* وَقُلْ رَبِّي ز دني علما\*

( صدق الله العظيم )

وجاعل العقل في سبيل الهدى علما  
محمد خير مبعوث إعتصما

الحمد لله معلي قدر من علم  
ثم الصلاة على الهادي لسنته

# شكر وتقدير

أتقدم بفائق الشكر والتقدير ألى الدكتور الفاضل  
العلمي لراوي الذي لم يدخر جهدا في إفادتي  
بتوجيهاته العلمية القيمة و خبرته النقدية و أدامك  
الله ذخرا لرسالة البحث والمعرفة .

و شكرا

الشكر الكبير للأستاذ " العلمي المكي " على ما  
أسداه لي من عون و نصيحة  
كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأخت والزميلة"  
رزيقة طاوطاو" على كل ما قدمته لي من عون و  
مساعدة جزاها الله عني خير الجزاء .  
كما أشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد .

# اهداء

إلى مصدر العطاء الذي لا ينضب  
فقط الى أبي وأمي

# المقدمة

شكلت القناعة بما ينطوي عليه الخيال من فعالية كبيرة مناط اهتمام الفلاسفة و البلاغيين و النقاد و إسهام في حل الكثير من المشكلات الأدبية القديمة و الحديثة. و لما كانت اللغة هي الأداة التعبيرية التي تتجسد من خلالها المعاني، و يتواصل بها الأفراد و الشعوب، كانت أيضا وسيلة يتغيا من وراءها دمج الواقع في اللاواقع، من خلال جمع و تركيب العناصر المتباينة في علاقات جديدة و مبتكرة، تعطي مجالا أوسع للشاعر ليتحرر- و لو بقدر محدود- من قيود عالم الحس و حتميته.

بيد أن العناية بالخيال بوصفه وسيلة تسهم في النهوض بعملية الإبداع و تطويرها، قد حصرت في أغلب الأحيان ضمن حدود التشبيه و الاستعارة، و هو ما يبخص هذه الآلية حقها و قيمتها، و يقلص من دورها في العملية الإبداعية. فالحديث عن الخيال و التخيل و دورهما في صناعة العمل الشعري بمختلف جوانبه يظل مجالا مفتوحا لتقديم الإضافة.

يتركز عمل الخيال في البحث عن التشكيل الجديد من خلال الجمع بين العناصر المختلفة- قد لا يظهر بينها جامع منطقي- في شكل من الانسجام و التناسب، باعتبار الصورة الشعرية ليست نسخا للواقع، أو استحضارا لأشياء سبق إدراكها عبر المعطى الحسي، و إنما تمثل هذه المعطيات أساسا ينطلق منه الشاعر في بعث الجمال في الصور المنشأة، و جعلها أكثر جدة، و قدرة على التأثير في المتلقي بغية دفعه إلى إتخاذ وقفة سلوكية، تعكس موقفه من العمل الإبداعي، سواء أكانت الاستجابة الناتجة بالبسط أو القبض. ظهر الاهتمام بالخيال لدى الفلاسفة و النقاد منذ القديم، من خلال كتاب الجمهورية "لأفلاطون" الذي جعل قوام جل الفنون التقليد و المحاكاة، و العمل الإبداعي جزء من ذلك، إذ يرى أن الشاعر لا يتجاوز نقل معطيات الواقع، و التقيد بتفاصيله، يضاف إلى ذلك كتاب "فن الشعر" الذي خالف فيه أرسطو أستاذه أفلاطون- الذي جعل المحاكاة أساسا للعملية الشعرية- لكنه لا يقيد بها تمام التقيد بالواقع، فالشاعر كما يقلد ما هو موجود و كائن، فإنه قد يحاكي أشياء غير كائنة أو ممكنة الحدوث.

إن تتبع الحديث عن الخيال و التخيل يثبت أن العناية بهما قد انتقلت من مجال الفلسفة لتمتد إلى الدراسات البلاغية و النقدية. حيث ظهر تأثير البلاغيين و النقاد - في أغلب الأحيان - جليا بما ذهب إليه الفلاسفة من أفكار، و ما توصلوا إليه من نتائج.

فاهتمام البلاغيين و النقاد بالعمل الإبداعي، و كل ما يتعلق به جعلهم يخصون الجانب النفسي للإبداع بجزء من تلك العناية، فقد ظهر تأثير **الجاحظ** بالمنطق، حيث اعتبر البيان أحد أشكال الدلالة، و ذلك من خلال كتابيه "**البيان و التبيين**" و "**كتاب الحيوان**"، كما ظهر تأثير **قدامة بن جعفر** بشكل جلي و واضح، سعى من خلال "**تقد الشعر**" إلى تطعيم الأدب العربي بما أخذه عن نظيره اليوناني، سعيا للنهوض بالصناعة الشعرية، و خدمة مختلف جوانبها. كما اهتم **عبد القاهر الجرجاني** في كتابيه "**دلائل الإعجاز**" و "**أسرار البلاغة**" بالنظم، أين يتناول كيفية ارتباط أجزاء الجملة بعضها البعض و كيفية تركيبها بشكل يقترب من حديث أرسطو عن "**الوحدة**".

انعكس تأثير النظريات اليونانية جليا على **الفلاسفة المسلمين**، الذين اعتبروا الشعر قياسا منطقيًا، فنظروا إلى الخيال على أنه وسيلة يصطنعها الشاعر لخداع المتلقي و تضليله، و إقناعه بأشياء غير حقيقته، معتبرين التخيل جوهر العملية الإبداعية و المميز للشعر عن غيره من أضرب القول الأخرى، و قد استثمرت هذه النظرة للخيال لتترك بصماتها جلية لدى البلاغيين و النقاد، بوصف الخيال ضربا من الفطنة و الذكاء يتغيا من ورائها الشاعر التأثير في المتلقي من خلال توظيف أفضل لهذه الملكة.

ظهر تأثير الحركة النقدية في العصر الحديث بنظريتي **أفلاطون** و **أرسطو**، من خلال عدة دراسات - لم تخل من بصمات هذا التأثير - تعرضت لدور الخيال في العملية الإبداعية إذ كتب **رومان ياكبسون** كتابه "**القضايا الشعرية**"، حيث عكف على توضيح كل ما يتعلق بهذه الصناعة، في حين تعرض كتاب "**المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية**" لصاحبه "**وليام راي**" لأحد جوانب العمل الشعري، و هو المعنى و طرق تشكيله عند مدرستين كبيرتين في النقد الحديث، و أيضا "**جاستون باشلار**" و كتابه "**جماليات المكان**" و كتاب "**مبادئ النقد الأدبي**" لصاحبه **رتشاردز**، و الذي يقدم دراسة نقدية، تطرق جوانب مختلفة من الصناعة الشعرية، و كتاب "**النظرية الرومانسية في الشعر**" لصاحبه **كولردج**، و كتاب "**موريس بورا**" الذي يتحدث عن دور الخيال الشعري ضمن المذهب الرومانسي من خلال كتاب "**الخيال الرومانسي**". ... و غيرها من الدراسات التي تعكس الجهد المعترف لنقاد العصر الحديث و التي تحدثت عن الخيال الشعري، كما ركزت على الجانب النفسي للعمل

الإبداعي، و ما يثيره في المتلقي من انفعالات مختلفة، بيد أن ارتباطها بالمذاهب الفلسفية كان أكبر حتى غدت تابعة لها.

لم يكن النقد العربي الحديث بمنأى عن هذا التأثير، حيث طرقت معظم الدراسة النقدية طريقة تشكيل الصورة الشعرية، و كيفية النهوض بالعمل و بلوغه درجة الإبداع و التميز، فكان كتابي "الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب و مفهوم الشعر" لصاحبها جابر عصفور، و كتاب النقد الأدبي "لغيمي هلال" و كتاب "الصورة الأدبية" لمصطفى ناصف، حيث درست جوانب مختلفة من العمل الإبداعي، كما قدم عاطف جودة نصر مقاربة حول طبيعة الخيال من خلال كتابه "الخيال مفهوماته و وظائفه" فلم يقف عند تحديد المفهوم ، بل عمل على بيان دوره في تشكيل الصورة الشعرية، كما تناولت فاطمة عبد الله الوهبي جانب المعنى من خلال كتابها "نظرية المعنى عند حازم القرطاجني" لتكون هذه الدراسة أكثر قربا من هذا الناقد موضوع البحث، دون إغفال تلك الدراسات التشريحية للعمل الإبداعي نحو كتاب "لسانيات الخطاب" لصاحبه محمد خطابي، و محمد مفتاح صاحب كتاب "تحليل الخطاب الشعري"، كما عكفت بعض الدراسات على بيان علاقة العمل الإبداعي بالمتلقي و منها كتاب "المتخيل و التواصل" لصاحبه محمد نور الدين أفاية ...

بيد أن الملاحظ أن معظم الدراسات قد ركزت بحثها بالعملية الإبداعية و دور الخيال و التخيل فيها على جوانب أو عنصر من عناصر العمل الإبداعي، أما الحديث عن الخيال و التخيل كأداة فاعلة في صناعة العمل الشعري يتجلى حضورهما بشكل واضح و أكيد عبر مختلف مراحل صناعة العمل الشعري، و علاقاتهما بعناصر العملية الإبداعية (المبدع، الرسالة، المتلقي)، أمر لا نراه متحققا في هذه الدراسات، و هو ما دفعنا إلى البحث عن الخيال و التخيل عند حازم القرطاجني.

إن إدراك أهمية دور "الخيال و التخيل" في تحقيق شعرية العمل الإبداعي، هو ما حذى بنا للتركيز على دراسة هذا الجانب عند الناقد المغربي "حازم القرطاجني" سعيا لفهم نظريته لما يقوم به الخيال و التخيل من دور في بلوغ الشعرية، و التواصل مع المتلقي و جعله يتأثر بما يقدمه العمل الشعري من أقوال مخيلة، و كيف عمل حازم على ربط الجانب النظري بنماذج من الشعر العربي؟ و من خلال هذا البحث سنعمد إلى بيان علاقة آليتي الخيال و التخيل بعناصر العمل الشعري، و ما تقوم به من دور إبداعي، و هو ما استوجب منهاجا تاريخيا عند دراسة الجانب النظري، حيث تم رصد جملة من الآراء تتعلق بجوانب

مختلفة من العمل الشعري، و التدرج في عرضها وفق منهج تاريخي، أما الجانب التطبيقي فقد تطلب توظيف منهجا تحليليا يعتمد على فحص آراء **حازم القرطاجني**، و نظرتة لدور الخيال و التخيل في العمل الشعري عبر عناصره المختلفة، و ربط هذه الآراء بنماذج من الشعر العربي انطلاقا من كتابه "**منهاج البلغاء و سراج الأدباء**" سعيا لمعرفة الإضافة التي قدمها **حازم بالنسبة إلى أسلافه و معاصريه من بلاغيين و نقاد.**

يتفرع هذا العمل إلى مدخل و أربعة فصول، تم عبرها طرق عناصر العمل الشعري، و ما يؤديه الخيال و التخيل من دور فيها وفق ما ذهب إليه **القرطاجني** من آراء. عكف المدخل على تقديم مقارنة حول طبيعة الخيال و التخيل قبل القرن 7هـ، و أهم الآراء التي قيلت في هذا المجال عند الفلاسفة يونان و مسلمين، بلاغيين و نقاد، ثم ربط هذه الآراء بما قيل في النقد الحديث في بعض مراحلها، سعيا لربط الصلة بين القديم و الحديث، مع بيان التغييرات التي لحقت بالمصطلحين، و بدورها في النهوض بالعمل الإبداعي، و الوصول به إلى تحقيق الغاية التخيلية من خلال التأثير في المتلقي، و قد تم الاعتماد في ذلك على جملة من المؤلفات النقدية القديمة و الحديث، و المعاجم اللغوية لتكون السند في فهم آراء **حازم و الكشف عن مكانة الخيال و التخيل في صناعة العمل الشعري.**

و قد خصص الفصل الأول من هذا البحث للبحث في صلة الخيال و التخيل بقضية اللفظ و المعنى، أين تظهر العلاقة الجوهرية للخيال باللغة، و الأشكال التي تتخذها المعاني، ثم الكيفية التي يتم بها بناء المعنى، و من ثم العمل الشعري، و الدور الفعال الذي يؤديه الخيال في تحقيق الانسجام بين المعنى و اللفظ، مع بيان العيوب التي قد تلحق بالمعنى و التي ينبغي على الشاعر تجنبها إذا ما أراد حسن التأثير في المتلقي، إضافة إلى دور النظم في تحقيق التخيل بوصفه إطارا يجمع بين اللفظ و المعنى.

في وقت كان الفصل الثاني مجالا لبيان أثر الخيال و التخيل في تشكيل النظام الصوتي للقصيدة عند **حازم**، حيث تم الكشف عن الدور الذي يقوم به الخيال في بناء الأوزان الشعرية، و أوجه التناسب بين هذه الأوزان، للانتقال إلى بيان دوره في الملاءمة بين الغرض الشعري و الوزن المستعمل، و أهمية ذلك في الزيادة من القدرة الشعرية للعمل الإبداعي و تخيليته، تم الكشف عن مبررات طغيان بعض الأوزان على حساب غيرها. و الحديث عن تخيلية الأوزان الشعرية يستوجب الوقوف عند أشكال التركيبات الوزنية و ما يطرأ عليها من تغييرات، ثم الحديث عن القافية باعتبارها آخر ما يعلق بالذهن من البيت الشعري، ليختم الحديث عن الأوزان الشعرية بتوضيح الأثر النفسي للقافية

و دورها في حدوث التخيل، و بيان الكيفية التي تبنى عليها القافية بالنسبة إلى غيرها و دور الخيال في ذلك.

ليخص الفصل الثالث للبحث في تجلي دور الخيال و التخيل في بناء القصيدة، حيث تم التوقف عند البواعث النفسية لبناء القصيدة، مع بيان علاقة الخيال بالأغراض الشعرية، ثم دوره في أحكام مباني القصائد و تحسين هيأتها و حسن الانتقال بين فصولها، و دوره في توثيق الصلة بين أجزائها المكونة، و هو ما استدعى تحديد الأمور التي ينبغي على الشاعر مراعاتها للوصول إلى تلك الغاية، و فيما يعتمد من طرق في الأغراض الشعرية، كل ذلك سعياً لإعطاء العمل الشعري قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، و جعله يستجيب لما يخيئه من أقوال.

أما الفصل الرابع فقد خصص للحديث عن علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر و أثرهما في حدوث التلقي، حيث تم الوقوف عند مكانة الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية، مع بيان دور المحاكاة في حدوث التخيل ثم الانتقال إلى الحديث عن الصدق و الكذب و علاقتهما بالتخيل، ليختم هذا الفصل بتوضيح مكانة المتلقي من الخيال و التخيل.

كان السعي للإلمام بجوانب الموضوع، و متابعة مختلف أجزاءه السبب في التفصيل في بعض الجوانب، و قط ظهر تأثير حازم بالموروث اليوناني بشكل جلي و واضح، من خلال ميله إلى التدقيق في كل صغيرة و كبيرة، حيث نلمس شغفه بكثرة التقسيم و التفريغ.

ليتوج هذا العمل بوضع جملة من النتائج و الملاحظات حول الخيال و التخيل عند حازم القرطاجني، و دورهما في صناعة العمل الشعري، و ما ميز آراءه عن سابقه.

يهدف هذا العمل إلى بيان دور الخيال و التخيل في صناعة العمل الشعري، بمختلف جوانبه و توطيد الصلة بالمتلقي بوصفه طرفاً مهماً في العملية الإبداعية، و في حدوث التخيل الشعري، و ذلك من خلال تقصى رؤية حازم لهذه المسألة، بيد أن بلوغ هذا الهدف من خلال الفصول الأربعة المشكلة لهذا العمل قد لا يخلوا من نقائص قد تعود إلى طبيعة الموضوع في حد ذاته و الذي قد لا نوفق في إعطائه كامل حقه، أو قد تعود إلى الباحث نفسه.

## مدخل:

### مقاربة حول مفهوم الخيال و التخيل

#### قبل القرن السابع الهجري

#### وفي النقد الحديث

#### -الخيال لغة

-في المعاجم العربية

-في المعاجم الأجنبية

#### -مفهوم الخيال و التخيل عند اليونان

-أفلاطون

-أرسطو

#### -العرب و الخيال

#### -مفهوم الخيال و التخيل عند الفلاسفة المسلمين

-الكندي -الفارابي

-ابن سينا -ابن رشد

#### -مفهوم الخيال و التخيل عند المتصوفة

-الغزالي -السهروردي

-ابن عربي -اخوان الصفا

#### -مفهوم الخيال و التخيل عند البلاغيين و النقاد

-ابن طباطبا -عبد القاهر الجرجاني

-الزمخشري -ابن الأثير

#### -مفهوم الخيال في النقد الحديث

-هيوم -فشتة

-هوبز -وردزورث

-كانت -كولريديج

كثيرا ما ارتبط مفهوم الشعر بما قدمه فلاسفة اليونان، و قد بلغ نقادنا العرب القدامى مبلغا هاما في استيعاب الفكر اليوناني، بل تعدوه إلى عطاءات هامة في مجال مفهوم الإبداع و طبيعته، ومن بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا هو مفهوم الخيال و التخيل بوصفهما عماد العملية الشعرية. فقد تناولته الفلاسفة و العلماء و البلاغيون و النقاد كل نظر إليهما من زاوية معينة تعبر عن نظرتهم و توجههم. ولئن اختلفت الآراء حولهما فلا أحد ينكر دورهما الريادي في صنع العمل الإبداعي. و إirازًا لذلك سنحاول في هذا المدخل الاقتراب من ماهية الخيال و التخيل، سعيا للوصول إلى مقارنة تعيننا على البحث عن هذه الآلية المتميزة عند الناقد المغربي حازم القرطاجني.

## -الخيال لغة:-

### 1-في المعاجم العربية:

-ورد في لسان العرب: <sup>1</sup>

- \_خال الشيء خيلا و خيلة و خيلاً و خيالنا و مخايلة و مخيلة و خيلولة : ظنُّه.
- \_ و الخيال و الخيالة: هي ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صورة، و جمعه أخيلة.
- \_ و الخيال أيضا: كساء أسود ينصب على خشبه أو عود، يخيل به للبهائم، و الطير فتظنه إنسانا.
- \_ وهي أيضا كلمة تطلق على نوع من النبات، كما هي كذلك اسم أرض لبني تغلب.
- \_ و خيل عليه تخيلاً: وجه إليه التهمة.

-كما ورد عند ابن فارس أنه: <sup>2</sup>

- \_الخيال: هو الشخص، و أصله ما يتخيله الإنسان في منامه لأنه يتشبه و يتلون.
- \_خيّلت للناقة: إذا وضعت لولدها خيالا يفزع منه الذئب.
- \_وتخيّلت السماء: إذا تهيأت للمطر، و لايد أن يكون عند ذلك تغير لون.
- \_والمخيلة: السحابة.
- \_وخيّلت على الرجل تخيلا: إذا التهمت إليه.
- \_وتخيّلت عليه تخيلاً: إذا تفرست فيه.

<sup>3</sup>

- الخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرأة .
- و الخيال: ما نصب في الأرض ليعلم أنها حمى فلا تقرب.
- وقوله تعالى: << يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى >> <sup>4</sup> يخيل بمعنى "يشبه" أي يحمل على التوهم.

<sup>1</sup> أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان 1994م، 11م، مادة: خيل، ص226، 227.

<sup>2</sup> أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق و ضبط عبد السلام هارون ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان 1991م، 2م، مادة: خيل، ص235، 236.

<sup>3</sup> ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، دط، دار الجيل بيروت، دار لسان العرب، بيروت، 1988م، 2م، مادة: خيل، ص932.

<sup>4</sup> سورة طه، برواية حفص عن عاصم، ط4، دار الفجر الإسلامي، دمشق، 1983م، الآية: 66، ص316.

\_الخيال: الشخص والطيف وصورة تمثال الشيء في المرآة وما تشبه لك في اليقظة المنام من صور، وهو أيضا الظن والتوهم<sup>1</sup>.

ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن معنى مفردة " خيال " هو الشخص، و الطيف و ما تشبه للمرء من صور في يقظته و منامه، كما تعني التوهم و الظن. و الملاحظ أن هذه الدلالات تشير إلى ما يطلق عليه في النقد المعاصر " الصورة الذهنية " التي تنطرق إلى المادة التي يعتمد عليها الخيال، لا على الخيال كقدرة ذهنية.

## 2- في المعاجم الأجنبية:

ظهرت كلمة « **imagination** » خيال في اللغة الفرنسية في القرن الثاني عشر و هي تدل في هذه اللغة على عدة معان:

- (1) - هو ملكة يتوافر عليها الذهن لتمثل صور<sup>2</sup>.
- (2) - هو ملكة يتوافر عليها الذهن للتخيل، لاستعادة صوراً أو إبداعها. و منه يمكن الحديث عن الخيال المعيد، و الخيال المبدع<sup>3</sup>.
- (3) - و هو أيضا ملكة الذهن على تمثيل أشياء أو وقائع غير واقعية أو غير قابلة للحدوث و الإدراك، أو هو - أي الخيال - استحضار الذاكرة لمدرجات أو تجارب داخلية.
- كما أنه هو القدرة على الاختراع، أو على الإبداع أو الإدراك (الفنان الذي يظهر قدرته على التخيل في إنتاجه الفني).

و في مجال الأدب قد يعد الخيال بناء و همي يقوم به الذهن اعتمادا على الاختراع و الإبداع<sup>4</sup>. يتضح من خلال هذا العرض لمفردة خيال « **imagination** » في بعض المعاجم الأجنبية أنها تعني تلك الملكة الذهنية التي تقوم باستعادة بعض الصور، أو إبداع صور جديدة. مما سبق يبدو أن البحث في ماهية الخيال اصطلاحا قبل القرن 7 هـ ضرورة لمعرفة جديد القرطاجني على غرار ما قدمه الفلاسفة و البلاغيين و النقاد و المتصوفة.

## - مفهوم الخيال والتخيل:

### - أفلاطون (427-347 ق.م):

ينبع مفهوم الخيال والتخيل لدى أفلاطون من نظريته العامة للشعر. فكل الفنون عنده قائمة على المحاكاة، والشعر من بينها إلا أنه يرى أن المحاكاة الشعرية «تفسد أفهام السامعين»<sup>5</sup> لكونها تقدم معارف غير حقيقية، ومزيفة، لاعتمادها على المحسوسات هذه الأخيرة جزئية لا ترقى إلى الحقيقة التي لا

<sup>1</sup> جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دط، الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان، مكتبة المدرسة دار الكتاب العالمي بيروت لبنان، 1991م، ج1، ص546.

<sup>2</sup> Paul Robert: dictionnaire alphabétique analogique de la langue française , du nouveau littré le robert, parie XI france, 1977,tome3, p598.

<sup>3</sup>larousse parie, Jean pierre mével, genevière hubelot...:larousse de la langue française, librairie, 1977, tome1, p934.

<sup>4</sup> Patrik Bacry, Hilene Houssemaine...:larousse dictionnaire hubelot, imprimé en france, 1999,P782.

<sup>5</sup> أفلاطون: جمهورية أفلاطون، دط، نقله إلى العربية حنا خباز، بيروت، 1969، ص28.

يمكن إدراكها إلا عن طريق العقل لذلك <<فأفلاطون باسم الحقيقة والفضيلة يحقر المحاكاة، وجميع الفنون التي تعتمد عليها وخصوصا الشعر موجبا طردها من دولته المثالية : دولته عقلية منظمة، والشعر عاطفي قلق فضلا عن أنه ضار حقير>><sup>1</sup>.

والشعراء -في نظره- تابعين لآلهة الشعر التي تقوم بإلهامهم، لذلك فالشعراء ليسوا أحرارا في قول الشعر، فهو لا يقوم إلا بترديد ما يلهم به فهو <<منشد ملهم تبت الآلهة حديثها على لسانه>><sup>2</sup> من هذا المنطلق كان الخيال عند أفلاطون نابعا من هذا المفهوم فهو نوع من الجنون العلوي تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، منكرًا أي دور له لأنه يعتبر:

<<كل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن لأنه يوحى إليهم ولأن روحا تنقصهم>><sup>3</sup>

فأفلاطون بهذا الرأي ينفي أي مقدره للشعراء، وما جبلوا عليه من طبع، ومؤهلات ذاتية تجعل منه شاعرا وتميزه عن غيره، لهذا وجدناه يساوي بين الشعراء وأصحاب الحرف في المقدره على قول الشعر. مع ذلك نجد أفلاطون يعترف بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية، وإن ظلت سلطة العقل هي الطاغية <<لكنه ما لبث في محاوره طيماوس أن اعترف للخيال بالمقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل. وفي محاوره تثبت ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا الحس، و أن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير>><sup>4</sup>.

ولما كان العقل هو المسيطر على الفكر الأفلاطوني، فقد جعل الخيال مصدرا للوهم ودافعا للخطأ لاعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركات، فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضا غير حقيقي، لأنه محاكاة لعالم الحقيقة، عالم المثل، أو عالم الكليات، لذلك كان ما يقدمه الخيال اعتمادا على ما سبق ما هو إلا أوهام وتضليل للمتلقي.

من خلال ما سبق لا نجد عند أفلاطون مفهوما واضحا للخيال، فهو وسيلة للتضليل والإيهام، كما لا نجد لديه حديثا عن كلمة التخيل الشعري، وما تحدثه تلك النصوص الشعرية من تأثير في المتلقي، ولعل السبب في ذلك رؤيته للشعر بأنه ضعف، وما يتركه من أثر في المتلقي سيزيده ضعفا وتضليلا. ويبدو شيئا من التناقض عند أفلاطون حيث يقلل أحيانا من قيمة الخيال معتبرا إياه وظيفة للنفس غير السامية،

<sup>1</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب-الجاهلية و العصور الاسلامية-ط1، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت لبنان، 1991، ج1، ص.90

<sup>2</sup> أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ص.19

<sup>3</sup> سهير القلماوي: فن الأدب المحاكاة، دط، مكتبة الحلبي، القاهرة، 1953، ص.76

<sup>4</sup> الحسين الحاييل: الخيال أداة للابداع، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية، 1988م، ص.23.

لأنها مصدر للوهم وسبيلا للخطأ.

-أرسطو 384-322ق.م:

خالف أرسطو نظرة أستاذه أفلاطون للشعر، فما يولد الشعر لدى الشعراء هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن، وليس الوحي والإلهام كما ذهب أفلاطون، فالشعر ظاهرة إنسانية لا دخل للآلهة فيها. فنظر إلى الخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والنتيجة عن المدركات الحسية >>التخيل الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل. ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل "فنتاسيا" **Phantasia** إسمه من النور "فاوس" **Phaos** إذ بدون النور لا يمكن أن نرى؛ ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإن الحيوانات تفعل أفعالا كثيرة بتأثيرها، بعضها لأنها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم، وبعضها الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال، أو الأمراض، أو النوم، كالحال في الإنسان.>><sup>1</sup> يركز أرسطو على حاسة البصر، في إدراك المحسوسات، أكثر من غيرها، واعتماد التخيل عليها؛ بصورة كبيرة. لهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة >>عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن>><sup>2</sup>. وقد جعل أرسطو التخيل وسيطا بين الإحساس والعقل وذلك من خلال ربطه للتخيل بالتفكير مؤكدا على ضرورة تقييده بالعقل، وهو ما يسميه النزوع\* هذا المصطلح نجده يتكرر عند الفارابي، وهو ما يعكس تأثره بأرسطو ورغم إقرار أرسطو بأهمية الخيال، إلا أنه أغفل الحديث عن دوره الجمالي في العملية الإبداعية وما يقوم به من تشكيل لصور جديدة اعتمادا على الجمع والتركيب بين الأشياء المتباعدة >>وعلى الرغم من أن أرسطو ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون الخيال، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه، ويخطئ بينه وبين التوهم>><sup>3</sup>.

ولا يختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في إعطاء السلطة للعقل، وفرض وصايته على الخيال الذي يبقى قاصرا عن الوصول إلى المعرفة، رغم اعترافه بأهميته.

لكن بعض المترجمين لكتابه حاولوا وضعه على لسانه كما فعل ابن رشد بيد أنه يمكن اعتبار حديثه عن الأثر الذي تتركه كل من المأساة والملهاة في المتلقي بإثارتها لانفعالاته، سواء بالإنجذاب أو النفور، باللذة أو الألم وما ينتج عنه من "تطهير" أساسا اعتمد عليه من جاء بعده للحديث عن "التخيل". وقد بدى تأثير هذه النظريات جليا في الثقافة العربية الإسلامية، وخاصة بعد ترجمة كتاب "فن الشعر" من قبل أبي بشرمتي بن يونس (328هـ-940م) فاستفاد منه الفلاسفة المسلمون: كالكندي، الفارابي، ابن سينا، وابن رشد.

<sup>1</sup>أرسطو طاليس: كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، ط2، دار إحياء الكتب العربية، دب، 1962م ص107.

<sup>2</sup>أرسطو طاليس: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل بشرمتي بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي تحقيق عبد الرحمن بدوي، دط، دار النهضة المصرية، 1953م، ص244.

\*تحريك النفس لطلب المحسوس أو تجنبه إما بالإنجذاب أو النفور.

<sup>3</sup>محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دط، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت، ص115، 114.

وانطلقوا منها للنظر في الأدب العربي، فأضافوا إليها وأنقصوا بما يتلاءم وخصوصية الأدب العربي. وما فتئ هذا الاهتمام أن انتقل إلى المشتغلين بالبلاغة والنقد ابتداء من العصر العباسي.

### -نظرة العرب للخيال:-

أهمل العرب قديما الحديث عن طبيعة الخيال ومفهومه، فرغم إقرارهم بوجود هذه الملكة، لكنهم نسبوها إلى قوى خفية، أو ماورائية سموها بشيطان الشعر، فجعلوا الخيال شكلا من الإلهام. والمتفحص لأخبار الجاهليين يجدهم ينسبون أفضل أشعارهم وأجودها إلى إلهامات تلك الشياطين <وادعى كثير من فحول الشعراء أن له رأياً يقول الشعر يفیه وله اسم معروف من ذلك مسحل شيطان الأعشى...ومن أسماء هؤلاء الشياطين الذين احتفظت بهم ذاكرة الجاهليين: السعلاة صاحبة النابغة، وأختها المعلاة صاحبة علقمة بن عبدة، ولحسان بن ثابت-رضي الله عنه- حديث طويل مع السعلاة ذكرتة بعض المصادر><sup>1</sup>. كما ربطوا الشعر بمكان هو "واد عبقر".

يبدو في هذا الرأي انعكاسا لتصور القدماء للإبداع الشعري بوصفه إلهاما مستمدا من قوى خارجية. وظل هذا التصور مسيطرا على الفكر العربي حتى عصر بني أمية.

هذا الفهم للخيال يفسر اتهامهم للنبي -صلى الله عليه وسلم - بأنه شاعر، وان القرآن الكريم ضرب من الشعر وهو نابع من فهمهم لطبيعتي الوحي والشعر وقد تحدث القرآن الكريم عن ذلك: <بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراءه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون><sup>2</sup>.

وقد استمر النظر إلى الخيال مشوبا بالحدز والشك، وحتى الاتهام في بعض الأحيان فنجد الفلاسفة المسلمين قد أهملوا الحديث عن الخيال مركزين كلامهم على التخيل بوصفه جوهر العملية الإبداعية، متقبلين الاختلاف الموجود بين العقل والتخيل، فالعقل هو السبيل الوحيد الموصل للحقيقة بينما الحواس فإنها تقدم معارف خاطئة.

من هنا يبدو أنه التعرض إلى جهود الفلاسفة المسلمين سنيير لنا الكثير من الجوانب حول ماهيتي الخيال والتخيل وهذا ما سنحاول البحث فيه في هذا المبحث.

### -مفهوم الخيال والتخيل عند الفلاسفة المسلمين:-

#### -الكندي(ت252هـ):-

يظهر تأثر الكندي بالثقافة اليونانية جليا، حيث جعل "التخيل" مرادفا "للتوهم" وهو ما يقال كلمة "فنتاسيا" Phantasia في اللغة اليونانية والتي تعني النور، ويرجع البعض ذلك إلى الترجمة. <>التوهم هو الفنتاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنتاسيا هو التخيل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها><sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دار الفكر دمشق سورية 1997م، ص31.

<sup>2</sup> سورة الأنبياء: الآية:5 ص322.

<sup>3</sup> أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة 1950م، ج1، ص167.

فالكندي قد سار على نهج سابقه، إذ جعل الخيال مرادفاً للوهم، وقوة إنسانية مضللة، ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور، بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة، ومن هنا أغفل الكندي الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الشعرية، أو العملية الإبداعية بشكل عام، وكذلك ما يتركه هذا العمل من تأثير في المتلقي بتحريكه لانفعالاته وجعله يتجاوب مع هذا العمل أو ينفر منه وبهذا فقد أهمل الحديث عن العملية الإبداعية وعن دعائمها وهما الخيال والتخيل.

#### -الفارابي(ت339هـ):

يعتبر الفارابي عملية الإبداع الشعري صناعة أساسها الروية، وليس الطبع أو الإلهام كما ورد عند أفلاطون وأرسطو.

ولم يتحدث الفارابي عن الخيال إلا مرة واحدة معتبراً إياه خزانة لما يدركه الحس، ويطلق عليه إسم "المصورة". وقد ربط الفارابي الأدب بالفلسفة، جاعلاً الشعر أحد أجزاء التفكير الفلسفي وكانت نظرته إلى المحاكاة منطلقها نفسي، حيث رأى أن المحاكاة الشعرية عند أرسطو بها بعض الثغرات وهو ما دفعه للحديث عن طبيعة التخيل الشعري ومدى تأثيره في "القوة النزوعية" للمتلقي، جاعلاً التخيل جوهر الشعر وعماده.

ويعتبر الفارابي أول من استعمل لفظ "تخيل" أخذاً إياه ممن سبقه من الذين ترجموا كتاب "فن الشعر" لأرسطو فقد استعمله متى بن يونس(328هـ) في ترجمته لكتاب الشعر لكن مصحفاً (التجميل أو التبجيل)<sup>1</sup>. والفارابي لم يحدد معنى التخيل وطبيعته، ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي <<يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإننا في ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف فتتفر أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما تخيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أن المر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفكاره تخيلاته... وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعال شيء...<sup>2</sup>>>، وقد شبه أثر التخيل في المتلقي بالأثر الذي تتركه المحاكاة في النفوس عند أرسطو، إذ تعمل على إثارة إنفعالات المتلقي مما يؤدي إلى تطهير النفوس مما بداخلها. ويرى الفارابي أن على الشاعر أن يهيأ الجو المناسب الذي يمكنه من إحداث التأثير في المتلقي عن طريق ما يسميه "الإيحاء".

فالتأثير في المتلقي هو الغاية التي يسعى الشاعر لتحقيقها من خلال عمله، وذلك عن طريق أقوال مخيلة، تثير ما بذاكرة المتلقي من أشياء تتناسب وموضوع القصيدة فينتج عنها موقفاً سلوكياً ما فيقف مع أو ضد موضوع التخيل الشعري الذي تطرحه القصيدة >> والأقاويل الشعرية هي التي تتركب من أشياء

<sup>1</sup> محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دط، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، حلب، سوريا د.ت. ص177.

<sup>2</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، ج1، ص116، 115.

شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل أو أحس، وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً أو غير ذلك.<sup>1</sup> وبذلك يكون التخيل عملية إيحائية يعتمدها الشاعر من خلال التصوير الشعري.

والفارابي كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل، فهو ما يعصم عن الوقوع في الخطأ ويعتمد هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخيلية >>«وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخيل، فيقوم له التخيل مقام الروية، وإما أن يكون إنساناً له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه يمتنع فيعالج بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخيل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبي ذلك الفعل فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر.»<sup>2</sup>

وبذلك يكون التخيل الشعري -حسب الفارابي- عملية إيهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي، والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيلة، وتوجيه سلوكه إلى الوجهة التي يريده أن يتجه إليها، لأنه يرى أن بين السلوك الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من قبل المتلقي والانفعال الناتج عن تلك الأقاويل علاقة نفسية قوية.

والتخيل من خلال ما يحتويه من صور تأثر في المتلقي، وتثير انفعالات تؤدي إلى التطهير وهنا يظهر أثر آخر لأرسطو على الفارابي.

#### - ابن سينا (428هـ):

تجاوز ابن سينا رأى أرسطو حول التخيل بأنه "إحساس ضعيف" جاعلاً منه ثاني قوى الحس الباطن ومكانها مقدم الدماغ ويسميه "المصورة" حيث أنها >>«القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات»<sup>3</sup>

فقد قصر ابن سينا دور المصورة على حفظ الصور المقدمة من قبل الحواس، دون التصرف فيها كما نظر ابن سينا إلى التخيل الشعري على أنه نوع من "الفيض" أو "الوحي" أو "الإلهام الغامض" الذي يحدث في اليقظة. فالشاعر يدرك أشياء لا يدركها غيره، وهذا بحسب ما تؤهله له استعداداته الفطرية من قدرة على قول الشعر، ويكون بذلك الشاعر عند حدوث الإلهام أقرب من درجة النبوة، والشبه بينهما في تلقي الوحي أو الإلهام -مع وجود الفارق- >>«وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الإدراكات التي تكون في اليقظة، فإن الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما، لا يشعر بها، ولا بما يتصل بها قبلها أو بعدها فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه

<sup>1</sup> أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م، ص 81،85.

<sup>2</sup> الفارابي: إحصاء العلوم، ص 69،68.

<sup>3</sup> أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا: النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة، 1938 م، ص163.

مجراها. وقد يكون ذلك من كل جنس، فيكون من المعقولات، ويكون من الإشارات، ويكون شعرا ويكون ذلك بحسب الاستعدادات والعادة، والخلق، وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة في أكثر الأمر، وتكون كالتلويحات المستلبة التي تقرر فتذكر إلا أن تبادر إليها النفس بالضبط الفاضل، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه.<sup>1</sup> ولما كانت تلك الإلهامات تحدث دفعة واحدة، وبشكل غير مقصود كان لا بد من وصاية العقل عليها، وفرض رقابته المستمرة لأنها تفرض نفسها على الشاعر لذا فدور العقل هو تنظيم هذه الإلهامات بما يتناسب والمقام والمقال. وبذلك يكون ابن سينا مصرا على جعل الشعر قياسيا منطقيا.

والعمل الإبداعي -حسب رأيه- يكون على شكل ومضات خاطفة تحدث في الذهن لتكتمل في صورة نهائية على شكل عمل تام.

وقد وقع ابن سينا في شيء من الخلط حين >> اعتبر الخيال حيلة صناعية وجعله ضربا من الفطنة ونوعا من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعا يتوسل إليه بطرائق من الحيل تؤول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف.>><sup>2</sup>

والسبب في ذلك نظرته إلى الشعر على انه قياس منطقي، فجعل من الخيال وسيلة يلجأ إليها الشاعر للتحايل وخداع المتلقي من خلال توسله للغة، عن طريق نظمها بشكل يمكنه من التأثير في المتلقي، فهو حيلة يصطنعها في إبداعه مستعملا ما أمكنه من وسائل وطرق >>إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخيل وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه بلا حيلة قارنته.>><sup>3</sup> فالخيال الشعري إبداع وقدرة على إنشاء أشياء جديدة بطرق خاصة.

وفي حديث ابن سينا عن التخيل حاول توضيح بعض الأمور التي بدت غامضة عند الفارابي. لقد جعل ابن سينا مصطلح التخيل مقتربا بالمحاكاة ومفسرا لها. فالتخيل هو ذلك الأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور >>فهو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة>><sup>4</sup>. لقد ربط ابن سينا التخيل بالانفعال، وهو تلك الحالة الشعورية التي تحدثها العملية التخيلية في المتلقي، والانفعال عند ابن سينا لا يعني فقدان القدرة على التصرف بقدر ما يعني "الإذعان والمطاوعة" للكلام الشعري أي التجاوب مع هذا

<sup>1</sup> أبو الحسن بن عبد الله بن سينا: شرح كتاب النفس، نقل عن إفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1983م، ص64.

<sup>2</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص149.

<sup>3</sup> نفسه، ص151.

<sup>4</sup> ابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، دط، مركز تحقيق التراث ونشره القاهرة، 1969م، ص15.

الكلام وموافقته وهذا الربط بين التخيل والانفعال، له علاقة بما قاله أرسطو عما تحدثه المأساة في المشاهد بتحريكها الانفعالي الرعب والشفقة فيؤدي ذلك إلى حدوث التطهير .

يرى ابن سينا أن الشعر كلام مخيل، والتخيل يكون بالتأثير في النفس وليس في العقل، فهو «مخاطبة القوة المتخيلة في النفس وهذه القوة تعمل في صور المدركات الحسية التي تصل إلى قوة الخيال من الفنتاسيا أو الحس المشترك و تقوم فيها بالجمع والتفريق كما نشاء، كما تقوم بهذه العملية أيضا مع المعاني المدركة من المحسوسات الجزئية التي تتألفها قوة الوهم»<sup>1</sup>

فالشعر الجيد في نظر ابن سينا هو الذي يقوم فيه الشاعر بتكريب صور شبيهة بتلك المدركات الحسية التي تحتفظ بها الصور .

وقد أقام ابن سينا التخيل الشعري على دعائم عقلية، تدل على فطنة و مهارة الشاعر، كما اعتبره أحد أشكال المنطق لاعتماده- الشعر - على مقدمات مخيلة، لكنه لم يشترط فيها الصدق أو الكذب. هذا الأمر كان له الأثر في مجالي البلاغة و النقد فيما بعد، فشاخ أن " أحسن الشعر أكذبه" مما جعل التخيل الشعري ينحرف عن معناه.

و التخيل الشعري- عند ابن سينا- يمكن أن يكون بالمحاكاة ( التشبيه) أو من غيرها، فهو يرفض الصدق المشهور في الأقاويل الشعرية، و يفضل الأشياء الجديدة، التي تخرج عن الأمور المألوفة، و بذلك يخالف أرسطو الذي يرى إمكانية اتخاذ الأحداث التاريخية كموضوع للشعر «الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، و كثير من الناس إذا سمع التصديقات إستكرهها و هرب منها. و نظرا لأن المحاكاة فيها من التعجب و الإغراب ما ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه و لا طراءة له، و الصدق المجهول غير ملتفت إليه.»<sup>2</sup>

و قد ربط ابن سينا بين الخيال و التخيل، حيث جعل هذا الأخير أساسا لفهم النشاط الخيالي للعمل الفني «إن الشعر يتركب من كلام مخيل تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور و تنقبض عن أمور من غير روية، و فكر اختبار و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري.»<sup>3</sup>

و بذلك يكون الشعر كلاما أساسه التخيل، غرضه إثارة المتلقي و تحريك انفعالاته، و هنا تظهر عبقرية الشاعر في جعل المتلقي ينجذب إلى ما يريده و ينفرد عما يكره.

من خلال ما سبق يبدو أن ابن سينا قد نظر إلى الشعر نظرة المنطقي إلى قضايا الفلسفة جاعلا منه قياسيا منطقيا يعتمد على مقدمات و نتائج يقوم فيها العقل بدور المنظم. و ابن سينا لم يوافق أرسطو في كل ما ذهب إليه، فقد خالفه في ترتيب قوى النفس، كما لم يخلط بين الخيال و الوهم.

<sup>1</sup> سعد مصلوح:حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، ط1، مطبعة دار التأليف، القاهرة، 1980م ص121،122

<sup>2</sup> ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت، 1973م ص161،162.

<sup>3</sup> أرسطو طاليس: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس الفنائي من السريالي إلى العربي، تحقيق و ترجمة محمد شكري عياد، دط، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1967م، ص 197.

فالخيال أو التخيل الشعري عنده هو نوع من الفيض أو الإلهام الغامض الذي يحدث في اليقظة فيجعل الشاعر يدرك أشياء لا يدركها غيره من الناس العاديين، فيقترب بذلك من درجة النبوة، كما يعتبره حيلة يتوسلها الشاعر لخداع المتلقي و التأثير فيه مستعملا ملكته اللغوية، و فطنته و ذكائه.

كما جعل التخيل أساس الشعر ، و المميز له عن غيره من فنون القول، كما قرن التخيل بالمحاكاة، هذه الأخيرة بوصفها وسيلة للتخيل تعتمد على التحسين أو التقبيح أو المطابقة لتحقيق غايتها. و الغرض من التخيل عن طريق المحاكاة تحريك النفس دون روية أو إعمال فكر يجعلها تنجذب إلى ما تقصد إليه أو تنفر مما نريد تغييرها منه، و ذلك من خلال تحريك التخيل للقوة النزوعية للنفس فتحدث الاستجابة بطلب اللذة و النفور من الألم، لكن التخيل لا يتناقض مع الصدق عند ابن سينا لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه، و قد يخيل على غير ما هو عليه في الواقع، و قد أعطى ابن سينا المتخيلة القدرة على تركيب أو فصل بعض ما في الخيال عن بعض و هو ما نسبته الرومانسيون للخيال بأنه ينشر و يفكك ليعيد بناء الصورة من جديد.

#### -ابن رشد(ت595هـ):

واكبت نظرة ابن رشد للخيال نظرة من سبقه من فلاسفة المسلمين والتي يشوبها الشك والريبة في هذه الملكة، واهتم أكثر بالتخيل الشعري الذي يعتبره جوهر الشعر.

فلم نجدته يتحدث عن الخيال ولا عن دوره في العملية الإبداعية <لم يجعل ابن رشد لهذه القوة النفسانية قوة مستقلة بذاتها، وإن كان قد أشار ضمنا إلى وجود خزانة للصور المحسوسة لكنه لم يسمها، فتبدو وكأنها والمتخيلة قوة واحدة، ذلك أنه ينسب عملها للمتخيلة حين يجعل استنابات الصور وحفظها من أعمالها.><sup>1</sup>. لقد جعل المصورة(الخيال) خزانة لحفظ مدركات الحس، وقرن بينها وبين المتخيلة. لكنه أهمل الجانب الجمالي للخيال والحديث عن دوره في توظيف تلك المدركات المحفوظة في المخيلة في العملية الإبداعية.

وفي حديثه عن التخيل نجدته قد إلتزم بما قاله سابقوه من الفلاسفة بجعل المحاكاة مرادفة للتخيل لكنه أضاف التشبيه للتخيل. فالشعر في نظره صناعة جوهرها التخيل <الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة.><sup>2</sup>. والتخيل عند ابن رشد يعني "المطابقة" والتي تعني التشبيه الخالص الذي ليس الغرض منه تحسين الشيء أو تقبيحه، فالتخيل عنده هو أحد أغراض المحاكاة. وقد أخذ ابن رشد مصطلح المطابقة عن ابن سينا الذي جعل للمحاكاة أغراضا ثلاث تسعى لتحقيقها وهي: التحسين، التقبيح، والمطابقة<sup>3</sup>.

وبذلك أعطى ابن رشد معنى جديد للتخيل لم يسبقه إليه غيره. وأصبح التخيل إضافة إلى الوزن واللحن من العناصر الأساسية للمشكلة للصناعة الشعرية. وفي التخيل وضع قاعدة ألزم فيها الشعراء بعدم

<sup>1</sup> إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر،

بيروت، لبنان، 1983م، ص 29.

<sup>2</sup> ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت، 1973م،

ص201.

<sup>3</sup> ابن سينا: فن الشعر، ص170.

الخروج في المحاكاة عما جرت عليه العادة واستقرت <<وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بالأفعال... إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخيل... والصناعة المخيلة أو التي تفعل التخيل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية >><sup>1</sup>.

جعل ابن رشد المديح بديلا للمأساة عند أرسطو، وجعل آراءه تدور حوله، فالشاعر في عمله الإبداعي يقوم أولا بالبحث عن المعاني الشريفة التي يستطيع من خلالها إحداث التخيل، ثم يضيف إليها ما يناسبها من وزن ولحن حتى يمكنها من تحقيق الغاية المنشودة، وهي إيقاع التخيل في المتلقي. وهو بذلك يجعل من العملية الإبداعية عملية آلية تعتمد على الانتقاء والرصف متناسيا أن هذا العمل هو كل متكامل فيه من المشاعر والأحاسيس والخيال ما يعبر عن صاحبه.

وابن رشد لا يخالف من سبقه من الفلاسفة في أن الغرض من التخيل هو إثارة انفعالات المتلقي ليتحقق التطهير، لهذا كان أفضل التخيل هو <<ما لا يتجاوز خواص الشيء وحقيقته، ويكون صادقاً، خلواً من المؤثرات الصوتية وتعبير الوجه>><sup>2</sup>. وقد جعل من اللحن أساساً يهبأ النفس لحدوث التخيل، متناسيا أن الشعر العربي لا يشترط فيه اللحن، وهو بذلك يحكم بخلوه من التخيل، ولعل السبب في هذا الأمر تأثره بأرسطو، وأخذه عنه، فتعامل مع الشعر العربي وهو يقصد الشعر المسرحي اليوناني. يبدو جليا من خلال ما سبق إهمال ابن رشد للحديث عن الخيال الشعري ودوره في العملية الإبداعية. مركزا حديثه على التخيل الذي يعتبره جوهر العملية الإبداعية، والتخيل عنده مرادف للمحاكاة وهو بذلك يسير على نهج من سبقه.

التخيل عند ابن رشد أخذ معنى جديد وهو "المطابقة" أي التشبيه، وحدث التخيل عنده مشروط بتوفر اللحن، لما له من أثر في إحداث التأثير في النفوس لكنه بذلك وقع في الخطأ لأن ذلك لا يتناسب مع الشعر العربي.

وقد كانت نظرة ابن رشد للتخيل الشعري نظرة المنطقي للقضايا الفلسفية يتبين لنا من خلال هذا العرض لبعض آراء الفلاسفة المسلمين، أن اهتمامهم كان أكثر بالتخيل الشعري باعتباره جوهر العملية الإبداعية -في نظرهم والفيصل بينه وبين غيره من الكلام- في حين أهملوا الحديث عن الخيال الشعري ودوره في العملية الإبداعية، جاعلين منه وسيلة يصطنعها الشاعر للتحايل على المتلقي وخداعه بأشياء غير صحيحة فقد فسروا التخيل بمقومات المنطق، إذ جعلوه شكلا قياسييا، لا أهمية فيه لصدق المقدمات أو كذبها، وكأن تلك الصور التي يبدعها خيال الشاعر تنتظم وفق مقدمات وحدود وسطى وناتج كالقياس المنطقي تماما. وهم بذلك قد أخلطوا بين المنطق الصوري والمنطق الخيالي. كما وظف الفلاسفة التخيل للدلالة على "التصوير" أو "التشبيه" ليصبح على إثرها شكلا إستعاريا تستعمل فيه اللغة بطريق خاصة، وبهذا يضم التصوير كل ما هو محاكى.

<sup>1</sup> ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ص 203.

<sup>2</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والصور الإسلامية، ج1، ص 135.

وفي حديثهم عن التخيل الشعري تركيز على دراسة "سيكولوجية التلقي" وبيان ما يثيره النص من انفعالات تؤدي إلى التطهير، على حساب دراسة "سيكولوجية المبدع". وهو انعكاس لما كان شائعا في تلك الحقبة من الزمن.

وقياس الشعر بمعايير منطقية إنعكس سلبا على الدراسات البلاغية والنقدية، خاصة عند ربطهم المقدمات المخيلة بالصدق والكذب، فإنحرف مسار التخيل في الشعر بعد أن شاع اعتماد الرأي القائل: " إن أعذب الشعر أكذبه ". كما كان لإخضاع التخيل للعقل انعكاسا في مجالي البلاغة والنقد فظهر ما يسمى بالصنعة. وهي عناية الشعراء بانتقاء العبارات والألفاظ التي يكون تأثيرها أكبر في المتلقي، وأحسن إيصالا وتعبيرا عن المعنى من غيرها.

### -الخيال والتخيل عند المتصوفة:-

اختلفت نظرة المتصوفة الخيال عن نظرة الفلاسفة ففي حين جعله الفلاسفة وسيلة للمغالطة والإيهام في وقت مجدوا فيه العقل وقدسوه إعتبره المتصوفة سبيلا للكشف والمعرفة والتجلي، والوصول إلى إدراك الحقيقة الإلهية عن طريق الحدس.

لكن حديث هؤلاء تركز على الخيال الإنساني ودوره ولم يهتموا بدراسة الخيال الشعري ودوره في العملية الإبداعية، والسبب في ذلك هو توجههم الذي يبتعد عن مجال الأدب والخوض فيه ولتوضيح ذلك سنحاول معرفة تجلي الخيال والتخيل عند المتصوفة.

### -الغزالي:-

قسم الغزالي الأرواح إلى أربعة مرتب هي: الروح الحساس، الروح الخيالي والعقلي، الروح الفكري، والروح القدسي (النبوي).

وقد حصر دور الروح الخيالي في حفظ ما تقدمه الحواس من معارف ومدرجات، كما إعتبر الخيال ضروريا في ضبط معارف العقل >>إن من بين خواص الخيال أنه ضروري لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشارا يخرج عن الضبط، فنعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية >><sup>1</sup>.

كما يعتبر الخيال وسيطا بين عالم الحس وعالم العقل، وهو أمر يشترك فيه مع غيره من الفلاسفة. والخيال عنده وسيلة مساعدة على المعرفة، وهو يشترك مع ابن سينا في إعتبر الخيال عاجزا عن التجريد المطلق للمحسوس عن مادتها.

وبذلك لا نجد عند الغزالي إشارة للخيال والتخيل الشعري ودورهما في العمل الإبداعي، حيث تركز حديثه -كما سلف الذكر - على الخيال الصوفي ودوره في المعرفة .

### -السهروردي:-

<sup>1</sup> الغزالي: مشكاة الأنوار، تحقيق وتقديم أبو العلا عفيفي، ط، دار القومية دب، 1964 م، ص 34.

ذهب السهروردي المذهب ذاته الذي اتجه إليه الغزالي وهو إعتبار الخيال وسيطا بين المعقول والمحسوس، إذ شبهه بالمرآة التي تنعكس عليها صور مختلفة الموجودات سواء العقلية منها أو الحسية، بل ذهب أيضا إلى إعتبار الخيال عالما للمثل المعلقة <<والصور المعلقة ليست مثل أفلاطون، فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة، وهذه المثل معلقة، منها ظلمانية ومنها مستنيرة للسعداء >><sup>1</sup>. وبذلك يجعل للخيال وظيفتين: وظيفة الإدراك الحسي المشترك، ووظيفة فعل المعرفة.

والسهروردي كما هو بين أهمل دور الخيال في العمل الإبداعي، مركزا إهتمامه على الخيال الإنساني.

كما سلف فإن إعتبار الخيال برزخا ووسيطا بين المحسوس والمعقول أمرا يكاد يشترك فيه المتصوفة على إختلاف توجهاتهم، وهو أمر له ما يقابله في العصر الحديث حيث اعتبر "كانت الخيال وسطا بين الحس والفهم، كما اعتبر "برجسون" الصورة وسيطا بين المادة والفكر، مع إختلاف في العبارة بين المتصوفة وهؤلاء النقاد<sup>2</sup>.

#### -ابن عربي:

يعتبر ابن عربي أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته، وآفاقه المعرفية، معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله تعالى، فلولاها لما أمرنا النبي -صلى الله عليه وسلم- أن نعبد الله كأننا نراه، وهذه الرؤية يحققها الخيال مع إستحالة الرؤية البصرية <<وإن هؤلاء الذين يصفون الخيال بأنه فاسد لا يدركون حقيقته ذلك أن الخيال إذا أدرك شيئا، فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء، وإن كان هناك خطأ فلا بد أن يكون لسبب آخر إذ الخطأ وليد الحكم، والخيال لا يصدر حكما بل هو نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم وهي العقل، وإذا كان الحكم لغير الخيال فلا داع لأن ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنه من الأولى أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه حتى لا ينسب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه >><sup>3</sup>. وبذلك يرد ابن عربي على رأي الفلاسفة في إعتبارهم الخيال وسيلة للمخادعة والتضليل، فبرأه عن الكذب والمغالطة موقعا الذنب على العقل.

والخيال عند ابن عربي يمتلك حرية كبيرة على الخلق، لكن هذا الأخير يبقى مرتبطا بعالم الحس الذي يمدّه بأجزاء صورته. والخيال عند ابن عربي وسيلة للكشف عن القوانين "الكشف الصوري" وسبيلا لإدراك المعرفة .

<<الخيال أحق باسم النور من جميع المخلوقات النورية، فنوره لا يشبه الأنوار، وبه تدرك التجليات، وهو نور عين الخيال، لا نور عين الحس >><sup>4</sup>. ويحتل الخيال مرتبة وسطى بين المحسوس والمعقول، والممكن والمستحيل، وبدونه تكون المعرفة غير منسقة.

<sup>1</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 83.

<sup>2</sup> نفسه، ص 122.

<sup>3</sup> محمود قاسم: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، دط، معهد البحوث والدراسات العربية، دب، 1969 م ص 8،9.

<sup>4</sup> محمود قاسم: الخيال في مذهب محي الدين بن عربي ، ص 9.

ويميز ابن عربي بين خيال متصل وآخر منفصل، فالأول يكون صوراً غير دائمة تزول بزوال الشيء المتخيل، أما الثاني فهو ذاتي قابل للمعاني. >>الخيال المتصل على أحد نوعين: فإما وليد عملية التخيل فيتصرف كما نعلم في الصور الحسية التي سبق أن أدركها المرء، واحتفظ بها في خياله حتى يتمكن من التأليف بينها عند الحاجة، وفي هذه الحال يتاح له أن ينشأ صورة خيالية جديدة لم يسبق له أن أدركها إدراكاً حسيًا، وإنما يراها لأول مرة بعين خياله، وإن كانت العناصر التي دخلت في تركيبها قد أدركت من قبل. أما النوع الثاني فهو الذي لا يوجد إن عملية تخيل متصورة أو شبه شعورية، وإنما ينبعث في النفس من تلقاء نفسه كما هي الحال في تلك الصور الخيالية التي يراها النائم في حلمه دون أن يؤلف بينها. وأياً كان الأمر فإن هذين النوعين من الخيال المتصل يعدان أحد أركان المعرفة وهما مرتبطان بوجود صاحبهما، وخاصان به دون غيره.<sup>1</sup>

فتمجيد ابن عربي للخيال وغيره من المتصوفة، وإعتبارهم له وسيلة للمعرفة لا يمكن التخلي عنها، أو إسقاط أهميتها، جعلهم أشبه بالرومانسيين في العصر الحديث إذ مجدوا الخيال على حساب العقل ويعلق "كوربان" على نظرية الخيال عند ابن عربي قائلاً: >> إن الخيال بإعتباره وسيطاً بين الفكر والوجود وتجسيد الفكر في الصورة، وحضور الصورة في الوجود لتصور هام اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النهضة و هو التصور الذي نظفر به مرة أخرى في فلسفة الإتجاه الرومانسي...والخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال والألوان...>><sup>2</sup>. والملاحظ على نظرية الخيال عند ابن عربي إهمالها التعرف على الإبداع التخيلي في مجال الأدب، أو في العملية الإبداعية، رغم حديثه عن الوظيفة الإبداعية للخيال لكن بما يتعلق بمستوى التجربة الصوفية، من خلال إرتباطها بالتجلي أو ما يطلق عليه بالخلق الجديد. كما يرى أن الخيال لا يستطيع الاستغناء عما تقدمه الحواس من مدركات فهي ما يكون أجزاء الصورة لديه.

وبذلك يكون الخيال عند ابن عربي علماً وركناً من أركان المعرفة، لأنه علم البرزخ والمراتب الوسطى، تتجسد من خلال الأشكال، فينقلنا من نظرة عين الحس الثابتة إلى نظرة عين الخيال المتجددة.

#### -إخوان الصفا:-

أسقط إخوان الصفا من تصنيفهم لقوى الإدراك الإنساني الخيال (أو المصورة) مركزين حديثهم على المتخيلة، المفكرة، والحافظة، يضاف إليها الناطقة، والصانعة.>>إذا أوصلت القوة المتخيلة رسوم المحسوسات إلى القوة المفكرة، بعد تناولها من القوى الحساسة، وغابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم في فكر النفس مصورة صورة روحانية، فيكون جوهر النفس لتلك الرسوم كالهولوى، و هي فيها كالصورة>><sup>3</sup> فقد تحدثوا عن بقاء تلك المدركات التي نقلها الحس بعد

<sup>1</sup> نفسه، ص 82.

<sup>2</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 122.

<sup>3</sup> إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا و خلان الوفا، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، 1983م، ج3، ص243.

غياب مصدرها، دون الإشارة إلى ما يحدث لهذه الصور المخزونة، و كيف يتم استثمارها إلى صور جديدة.

و يعتبر إخوان الصفا أن البداية الفعلية لتحقيق المعرفة العقلية تتم عن طريق الحواس >> كل ما تدركه الحواس لا تتخيله الأوهام، و ما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول.>><sup>1</sup> يتضح بذلك أن الخيال وسيط بين الحس و العقل، وهو عندهم مرادف للوهم و إن لم يقولوا ذلك صراحة.

و إخوان الصفا كغيرهم من المتصوفة أهملوا الحديث عن العملية الإبداعية، و ما يمثله كل من الخيال و التخيل في هذه العملية.

و في تصور عام لما سبق وجد الخيال المكانة اللائقة به عند المتصوفة و التي إنقدها عند الفلاسفة المسلمين.

فالخيال عند المتصوفة وسيلة للمعرفة لا غنى عنها، و هو الوسيط بين عالم الحس و عالم العقل، تتجسد من خلاله الصور، و رغم حديثهم عن الدور الإبداعي للخيال، لكن ذلك كان على مستوى التجربة الصوفية، و لم يتجاوزها للحديث عن دوره في فنون القول، أو ما يؤديه في العملية الإبداعية. فالمتصوفة و على رأسهم ابن عربي ربطوا الخيال بمشكلات ثيولوجية، و لو ربط حديثهم هذا بالنشاط التخيلي للشعر لقدّموا أشياء مهمة أفادت مجالي البلاغة و النقد.

و قد دفع إهتمامهم بالخيال و الحديث عن مستوياته و وظائفه إلى جعل بعض النقاد المعاصرين يشبّهون ما قدمه المتصوفة بما نادى به الرومانسيون في العصر الحديث.

#### - مفهوم الخيال و التخيل عند البلاغيين و النقاد:

كان انعكاس آراء الفلاسفة المسلمين في مجالي البلاغة و النقد واضحا، فقد اعتبروا الشعر كلاماً مخيلاً يستند إلى مقدمات مخيلة لا اعتبار للصدق و الكذب فيها، و بذلك أدخل التخيل في قوالب المنطق. و في ربطهم للتخيل الشعري بمسألتي الصدق و الكذب تأثر برأي ابن سينا >> القول الصادق إذا حُرف عن العادة و ألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق و التخيل معا، و أن الرأي مادة من مواد التخيل، كالعادات و الأفعال>><sup>2</sup>

و من هذا المنطلق قاسوا الخيال الشعري تارة بمعايير صورية، و أخرى بمعايير أخلاقية. و قد نتج عن تأثر النقاد و البلاغيين بالمنطق الأرسطي إثارة العديد من القضايا الهامة لعل أهمها مشكلة اللفظ و المعنى و ما نتج عنها من جدل كبير إنتهى بحله، من خلال وضع عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم. و سيحاول البحث التطرق لبعض الآراء حول الخيال و التخيل عند البلاغيين و النقاد.

#### - ابن طباطبا:

لقد تحدث ابن طباطبا عن كيفية نظم الشاعر لقصيدته، بأنه يفكر أولاً معملاً ذهنه لتصوير أشياء مختلفة، ثم يعمل على نقل هذا التصور إلى صور مجسدة للمعنى الذي يريده، و بهذا يكون النظم قد مر

<sup>1</sup> نفسه ، ص493.

<sup>2</sup> ابن سينا: فن الشعر، ص162.

بالتفكير قبل البدء في الصياغة >> فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه و الوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا إتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته و أعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني... ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه و نتجته فكرته فيستعصي إنتقاده، يرمم ما و هي منه، و يبذل بكل لفظه مستكرهه لفظه سهلة نقية<sup>1</sup> و في هذا الكلام حديث عن الصورة التي يتخذها المعنى بعد صياغته، و التعبير عنه من خلال الألفاظ إشارة خفية إلى أن الصورة المنتجة مصدرها الخيال.

و لكننا لا نجد حديثا صريحا لابن طباطبا عن الخيال و لا عن التخيل كجوهر للعملية الإبداعية؛ فهو >> يرفض الخيال أو يكاد يرفضه و يستعصم عنه بنظم لغوي يميز الشكل على أساس من صحة ذوق الشاعر و سلامة طبعه، و بامتلاكه أدوات تتوفر بالضرورة قبل تكلفه النظم.<sup>2</sup>

#### - عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) :

استمد عبد القاهر الجرجاني مفهومه للخيال من فهمه للمعنى اللغوي للآية القرآنية الكريمة: >>قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى<sup>3</sup>. و التخيل في هذه الآية يعني إيهام النفس و خداعها بفعل السحر. لذلك نجده يعرف التخيل بأنه: >> هو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، و يدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، و يقول قولاً يخدع فيه نفسه و يريها ما لا ترى >><sup>4</sup>. فالشاعر من خلال التخيل يقوم بخداع نفسه هو، و إيهامها بما هو ليس حاصلًا، فهو الذي لا يمكن الحكم فيه على الشاعر بقول الصدق أو الكذب، لهذا فالتخيل >>خداع للعقل و ضرب من التزويق.<sup>5</sup> و مذهب عبد القاهر في التخيل يشبه ما ذهب إليه بعض المتأخرين في اعتبارهم التخيل مرادفا للإيهام، و حسن التعليل و التأكيد.

بيد أن عبد القاهر يقع في شيء من الاضطراب في فهم وظيفة الخيال، و ذلك بخلطه بين الاستعارة و التخيل >> و اعلم أن الإستعارة لا تدخل من قبيل التخيل، لأن المستعير لا يقصد إثبات معنى اللفظة المستعارة، و إنما يعتمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره<sup>6</sup> فالجرجاني في أجزاء من كتابه "أسرار البلاغة" يدخل الإستعارة ضمن التخيل لكنه يعود لينتبه إلى كون الإستعارة تقوم على التشبيه، لكن التخيل يثبت أمرا غير موجود، و من ثم فلا وجود للشبه.

<sup>1</sup> محمد بن أحمد ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري و محمد زغول سلام، دط، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م ص5.

<sup>2</sup> أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله و إتجاهاته، دط، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت 1981م، ص120.

<sup>3</sup> سورة طه: الآية: 66 ص316.

<sup>4</sup> عبد القاهر الجرجاني: سرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م، ص205، 204.

<sup>5</sup> عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص205.

<sup>6</sup> نفسه، ص 204.

ويظهر تأثر عبد القاهر بما ذهب إليه الفلاسفة في حديثهم عن الصدق والكذب إذ جعل التخيل أمرا لا يمكن الحكم عليه بالصدق أو الكذب. والتخيل عنده ينتج حالة نفسية لدى المتلقي -ربط التخيل بالجانب النفسي عند المتلقي- سماها "التحريك" وهو ما يقابل الإنفعال عند ابن سينا، فتحريك إنفعالات المتلقي يقوده إلى إتخاذ وقفة سلوكية، تعكس مدى تفاعله مع النص التخيلي

>> الإحتفال بالصنعة فيالتصويرات التي تروق السامعين وتروعههم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعّل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحدّاق بالتخطيط والنقش أو النحت والنقر<sup>1</sup>. وبذلك يكون التخيل نوعا من القياس المخادع، الذي يعبر عن أحاسيس الشاعر ومشاعره، إن إعتماذ الخيال على المدركات الحسية المستمدة من الواقع في تشكيل الصورة الشعرية، من شأنه أن يقربها إلى العقول، كما يترك تأثيرا إيجابيا في نفس المتلقي ويؤكد على سر جمال التمثيل بقوله: >> وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبيها في الأشخاص الماثلة، ويريك الحياة في الجماد ويريك إنتام بين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجتمعين.<sup>2</sup> وبهذا يكون للخيال فعالية كبيرة في تكوين الصورة الشعرية، وهو لا يخلو من الصدق، كما في التخيل بعض المبالغة فإجتماع الخيال والتخيل من شأنه أن يزيد العمل الشعري رونقا. >>وبذلك يكون عبد القاهر الناقد العربي الفذ الذي عرف الخيال وأدرك أهميته بشكل لم يسبقه أحد فيما نعلم.<sup>3</sup>

وبذلك يشي كلام عبد القاهر الجرجاني بنظرة تعتبر الخيال الشعري ضربا من الفطنة والذكاء، وخداعا نفسيا يستعمل فيه الشاعر حيلة مصنوعة لخداع المتلقي وهو بذلك لا يخالف ما ذهب إليه من سبقه في فهمهم للخيال الشعري، رغم إقراره بأهميته في العملية الإبداعية، كما إعتبر التخيل تحايلا على المتلقي عن طريق أشكال لغوية مختلفة.

#### -الزمخشري (467-538هـ):

يذهب الزمخشري مذهب من سبقه من البلاغيين والنقاد من الذين إعتبروا التخيل مرادفا للإيهام. فالتخيل عنده مرتبة وسطى بين الحقيقة والمجاز. وهو رأي يماثل ما ذهب إليه الفلاسفة حين إعتبروا الخيال مرتبة وسطى بين عالم الحس وعالم العقل، لكنه يخالفهم في قوله بأن في كلام الله عز وجل أقوالا مخيلة >حولا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرق، ولا أطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن الكريم وسائر الكتب السماوية، وكلام الأنبياء، فإن أكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقيح<sup>4</sup>. فهو يجعل التخيل وسيلة مساعدة لفهم المشتبهات في القرآن الكريم وإدراك أبعادها.

<sup>1</sup> نفسه ، ص253، 254.

<sup>2</sup> نفسه،ص116.

<sup>3</sup> أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، ط1، دار طلاس، دمشق، 1986م، ج2، ص620.

<sup>4</sup> شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص262، 263.

فبعض الآيات القرآنية فيها "تمثيل" و"تخييل" رغم أن التصوير فيها لا يمكن وصفه لا من جهة الحقيقة، ولا المجاز >>«لأن الألفاظ فيها يجب ألا تحمل على جهة حقيقية ولا على جهة المجاز، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي.»<sup>1</sup> ومن هذا المنطلق يكون التمثيل والتصوير أشمل من التشبيه والإستعارة. فقد نظر إلى التخيل بوصفه طريقة للتجسيم المعنوي، وإعطائه صورة حسية، فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، فتحدث عن "التشبيه التخيلي" والإستعارة التخيلية".

وبذلك يكون الزمخشري قد خالف عبد القاهر الجرجاني الذي إعتبر التخيل تشبيها لخداع النفس، أو شكلا مجازيا، بأن جعل التخيل مرتبة بين الحقيقة والمجاز >>«لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق و الكذب كما فعل عبد القاهر، و إنما نظر إلى التخيل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب.»<sup>2</sup>

غير أن إعتبار الزمخشري التخيل طريقة لفهم المشتبهات من القرآن جعله محل إنتقاد، خاصة من طرف رجال الدين، على إعتبار أن هذه اللفظة تستعمل للدلالة على الأكاذيب لا الحقيقة، لذا وجب تفاديها في التعامل مع كلام الله.

#### -ابن الأثير (637هـ):

يركز ابن الأثير حديثه على الجانب البلاغي للتخييل، إذ يعتبره وسيلة لإقناع المتلقي بما يتضمنه النص الشعري، حتى يصبح بمثابة المرئي بالنسبة إليه. فالخيال والتخييل وسيلتان لتجسيم الأشياء وتجسيدها، لتقريبها من الأذهان >> «لأنه قد يثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي، هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى ينظر إليه عيانا، ألا ترى أن حقيقة قولنا: "زيد أسد" هي قولنا: "زيد شجاع" لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات الغرض المقصود في نفس السامع، لأن قولنا: "زيد شجاع" لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام، فإذا قلنا "زيد أسد" يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من البطش والقوة، ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه.»<sup>3</sup>

فالقول المخيل أكثر وقعا في النفس، وأقدر على إستثارة المتلقي والتأثير فيه من خلال النص الشعري المقدم، وهو رأي لا يخالف ما ذهب إليه الزمخشري كما تحدث ابن الأثير عن الصدق الفني الذي يعكس

<sup>1</sup> نفسه ، ص262.

<sup>2</sup> جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دط، لمركز الثقافي العربي، د ب 1992م، ص 78.

<sup>3</sup> أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، المكتبة العصرية بيروت، 1990م، ج1، ص79، 78.

البراعة التصويرية للشاعر وحسن توظيفه لخياله الشعري. فالشعر الصادق المؤثر، هو ما إستطاع أن يحول الكذب إلى حقيقة دون أن يفقد ذلك إلى الغلو والمبالغة. وهو بذلك لم يخرج عن فهم من سبقه للخيال الشعري بأنه وسيلة يصطنعها الشاعر لخداع المتلقي، من خلال إيهامه بحصول الشيء عن طريق أقاويل مخيلة.

وخلاصة ما ذهب إليه البلاغيون والنقاد، هو أن بعضهم قلل من شأن الخيال وأهميته، مركزين حديثهم على كيفية النظم، أو المراحل التي تمر بها الصناعة الشعرية كما فعل ابن طباطبا في حين إعتبره البعض الآخر ضربا من الفطنة والذكاء، الغرض منه إيهام المتلقي وخداعه من خلال تلك الأقوال التخيلية.

وبذلك أصبح الخيال الشعري في القرنين الثالث والرابع الهجريين ينم عن تصورات شائعة تعتبره طرائق من الحيل يتوسلها الشاعر لإقناع المتلقي بأشياء لا حقيقة لها، وهو رأي يعبر عن تأثرهم بما ذهب إليه الفلاسفة.

### - مفهوم الخيال والتخيل في النقد الحديث:

تباينت النظرة إلى الخيال الإبداعي في العصر الحديث، كل ينظر إليه من منظاره الفلسفي والمذهبي.

ففي حين نادى الكلاسيكيون إلى ضرورة تقييد جموح الخيال بضابط العقل، رأى فيه الرومانسيون عامل أفضل من عالم الحقيقة، لذا رفعوا من شأنه وقيمه. وقد كان لتعدد المذاهب الأوروبية أثر في ظهور عدة تيارات "كالمذهب المادي، والمذهب الوجودي..." حيث ظهر تأثرها بالمذاهب اليونانية القديمة وسيحاول هذا البحث أن يقدم بعض الآراء التي تعرضت لمفهوم الخيال في العصر الحديث.

### - هيوم D.Hume:

ذهب هيوم إلى إعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للإنتطاعات الأصلية على أعضاء الحس، وهي نسخ منفصلة ومفككة >> إعتبر الخيال قاصرا إذا ما قورن بالحس الخالص، وهو قصور جعله يتجه إتجاهها توكيديا ينفي قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة.<sup>1</sup> لقد إعتبر هيوم الخيال عاجزا على تركيب المدركات الحسية، وبذلك جعله غير قادر على أداء مهمته، مادام أضعف من الحس. و هو في ذلك متأثر بما ذهب إليه أرسطو حين إعتبر الخيال "إحساسا ضعيفا" ومن ثم قلل من دوره وأهميته.

### - هوبز Hobbes:

نبع مفهوم هوبز للخيال من نزعه التجريبية فوجد بين الخيال والذاكرة، فالخيال عنده هو الملكة التي تقوم بتركيب المدركات الحسية في شكل صور مختلفة، لكنه تركيب معقد غير مفهوم >> يفسر الخيال بأنه

<sup>1</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفوماته ووظائفه، ص 15.

إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة بينما يركب الخيال صوراً يسمها بالغموض.<sup>1</sup>

وبذلك قلل هوبز من دور الخيال في العملية الإبداعية، إذ رأى أنه شيء غير نافع لا يزيد الأشياء إلا تعقيداً، معتبراً إياه شكلاً من اللعب، وفساداً في الإحساس، وبذلك تضاعفت قيمة الخيال، لصالح العقل الذي اعتبره جوهر الشعر.

فأصحاب المذهب الكلاسيكي قد أخطوا من قيمة الخيال، واصفين إياه بالفوضى لذا لم يتقوا به >> كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعي أي قانون، وتؤدي إلى الجنون والهذيان وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل، فهو قوة لا ضابط لها، وواجب الإنسان الخلقى يقضي عليه بأن يكتبها في نفسه.<sup>2</sup>

### - كانت:

تغير مفهوم الخيال عند كانت، فلم يعد شكلاً من اللعب كما ذهب "هوبز" لكنه أصبح عنصراً فعالاً في العملية الإبداعية، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع، ويجعله ممكناً >> إن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو وجودها في الحس مطلباً ضرورياً، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تتركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة سوى الخيال.<sup>3</sup> ويعتبر "كانت" الخيال أمراً ضرورياً لأنه قدرة إنسانية لا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الأجزاء، لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال يقول "كانت": >> الخيال أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره.<sup>4</sup> وقد كان تأثير كانت كبيراً في الكثير من الفلاسفة والنقاد، حيث ظهر إهتمامهم بهذه الملكة، وبدورها الفعال.

### - فشته *John Gottlob Fichte*:

ظهر تأثيره "بكانت" جلياً من خلال فكرته عن الخيال، إذ أعطى للخيال القدرة على الإنتاج والإبداع لأشياء تختلف عما هي في الواقع >> إذ ملكة الخيال المنتجة هي القوة النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني، وجماع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة... والخيال قدرة أساسية لأننا على أن يتصور خلاف نفسه. وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات، ويبقى في داخل الذاتية المطلقة.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> نفسه، ص 16، 15.

<sup>2</sup> محمد مصطفى بدوي: كولردج، دط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958م، ص 79، 80.

<sup>3</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 22.

<sup>4</sup> محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 411.

<sup>5</sup> عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 24، 23.

فدور الخيال عند "فشته" لا يقتصر على الربط بين المدركات الذهنية وتركيبها، بل هو ملكة منتجة لها القدرة على الإبداع والخلق، وبذلك تجاوز هذا الرأي، المذهب الذي ينظر إلى الخيال بوصفه ضربا من اللعب الغير مدروس.

#### -وردزورث:

انطلق "وردزورث" في تحديد مفهوم الخيال، من الدور الذي يؤديه في العملية الإبداعية، بخلقه الإنسجام بين الأشياء المتنافرة >> الخيال هو القدرة على إختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية بنسيج جديد ويسلكون مسالكهم الطريفة أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج -معا- العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الإختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما. >><sup>1</sup>. فالخيال لديه ملكة منتجة، لها القدرة على الإبداع والخلق، والجمع والتركيب، انطلاقا من ما يختزنه الذهن من صور منفصلة، ومن هذا المنطلق ميز "وردزورث" بين الخيال و الوهم، جاعلا من الخيال قوة إيجابية، أسمى من الوهم >> الوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور، يسخرها لمشاهد فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، أصيلة في شكلها ولونها.>><sup>2</sup>. من خلال هذا التمييز بين ما هو عرضي زائل وبين ما هو أصيل، يصبح الخيال قدرة فعالة، تمكن الشاعر من جعل معطيات الحس يشكلها بما شاء من صور. ولما كان "وردزورث" من المعاصرين للرومانسية، فقد دعى إلى تدعيم الخيال بالعاطفة، ويواصل "وردزورث" تفرقه بين الخيال والوهم، وبيان خصائصهما المختلفة >> فالتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب مثل أعراض الأشياء ذاتها، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد تتربط الأمور إتفاقا. أما المخيلة فهي ملكة محولة، مجردة مانحة، وهي توحد وتجمع، ومن ثم تشكل وتخلق، وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير، ولا تعتمد على الخصائص العابرة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة.>><sup>3</sup> فالشاعر لا يكتفي بالتأليف بين الصور وإنما يتجاوز ذلك إلى إبداع صور جديدة، تخضع لعوامل داخلية خاصة بالمبدع.

#### -كولردج *Samuel T. Coleridge*:

حاول "كولردج" أن يقدم تصورا نظريا للخيال الإبداعي ضمن النزعة الرومانسية، أين يظهر تأثره الكبير بنظريات الخيال التي عاصرها. وقد تمكن بفضل ملكته النقدية أن يقدم تصورا للخيال الشعري مفاده أن: >> الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر... وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهاديء الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعت على المتعة فحسب، نجدها تخلق وحدة الأشياء الكثيرة، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفا

<sup>1</sup> محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 413 .

<sup>2</sup> نفسه، ص 412 .

<sup>3</sup> محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دط، دار المعارف بمصر، دت، ص 59 .

بطينا، الشيء تلو الشيء، بأسلوب يخلو من العاطفة.<sup>1</sup> ولهذا كان للخيال قدرة هامة على الصهر من خلال المجانسة، فتصبح هذه العملية درجة متطورة من إدراك العالم الخارجي وفهمه. ويميز كولردج بين نوعين من الخيال >>إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا. فالخيال الأولي هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية و هو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها ( باعتبارها موضوعات ) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.>><sup>2</sup> فالشاعر لا يكتفي بالخيال الأولي بل يتجاوزه إلى الخيال الشعري الذي يساعده في عملية الإبداع. >> فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها، ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء و النفاذ إلى أعماقه...ولكن الخيال الثانوي ليس إدراكا يقوم على إستقصاء الصفات و الجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمة فقط في الشيء المدرك.>><sup>3</sup> وبذلك يقوم الخيال بالربط بين الطبيعة والعمل الفني، بإعتماده المدركات الحسية مادة له تساعده على بناء عمله الشعري وفي هذا الصدد يفرق كولردج بين الخيال والوهم >>أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وإمتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة "الإختيار" ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني.>><sup>4</sup> من خلال هذا التمييز أراد كولردج أن يبعد أي لبس أو خلط بين الأمرين فالخيال قدرة تقوم بالمزج والتركيب فيما لديها من صور مختزنة لتشكيل صور جديدة، أما الوهم فهو أدنى درجة من الخيال إذ يتقبل الأشياء الجاهزة ويخلط بينها >> فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تعسفيا، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضربا من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية إتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله، ولن يتم هذا الإتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزا.>><sup>5</sup>

<sup>1</sup> مصطفى بدوي: كولردج، ص 158.

<sup>2</sup> نفسه ، ص 87.

<sup>3</sup> محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشروق، د ب، 1994م، ص 262،263.

<sup>1</sup> محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 271.

<sup>2</sup> أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجا وتطبيقا، ج1 دار طلاس دمشق، ص 315.

<sup>3</sup> محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، ص 271.

لكن حديث كولردج عن كون الوهم غير مطابق للواقع أثناء تمييزه بين الخيال و الوهم يجعلنا نقول ان الخيال أيضا لا يطابق الواقع وإن إنطلق منه، فإعتماد هذه النقطة وحدها فيصلا بين الإثنين أمر بحاجة إلى تدقيق.

اما فيما يتعلق بمفهوم التخيل في النقد الحديث، فلا نكاد نعثر على إستعمال لهذا المصطلح، فقد ظهر إستعمال مصطلحات جديدة ونظريات مختلفة، وهو ما عبر عنه بنظرية التلقي، وهو ما سيتطرق إليه البحث في أحد فصوله.

و خلاصة الأمر >> مفهوم الخيال كما عرفه كولردج أو إتفق أكثر المحدثين على أنه عملية توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدب.<sup>1</sup> فمفهوم الخيال في النقد الحديث تأثر بالمذاهب و النظريات الفلسفية، إذ نعتة الكلاسيكيون بالقصور والفوضى، متأثرين بالثقافة اليونانية، إذ فسروا الخيال وفق فكرة التداعي من خلال ربطهم التخيل بالإدراك. فالتخيل قاصر مقارنة بالإحساس، وهم في هذه المسألة متأثرون بمذهب أرسطو في وصفه للخيال بأنه "إحساس ضعيف" لذلك نادوا بضرورة وصاية العقل على الخيال. إلا أن هذه النظرة للخيال والتي عبر عنها "هيوم" و "هوبز" وغيرهم من الفلاسفة سرعان ما تغيرت مع ظهور المذهب الرومانسي الذي مجد أتباعه الخيال ورفعوا من شأنه، وأشادوا بفعاليتها في العملية الإبداعية إذ أصبح قدرة إيجابية تقوم بالجمع والتركيب في ما يختزنه من صور لإبداع صور جديدة مبتكرة. فلم يعد الخيال مصدرا للوهم والعبث، بل مقدره تعبر عن صاحبها، ومدى قدرته على الابتكار و التجديد.

من خلال هذا العرض الموجز لأهم مفاهيم الخيال و التخيل، نجد أن الآراء قد تفاوتت في تحديد ماهيتهما، كل يعرفه حسب مذهبه.

فاعتبره أفلاطون نوعا من الجنون العلوي، ووظيفة للنفس غير السامية، فحط من قيمته وإعتبره وسيلة للتضليل لإعتمادها على ما تقدمه الحواس. هذه الأخيرة لا تقدم معارف حقيقية، بل يقدمها العقل، الوسيلة الوحيدة القادرة على ذلك، لكن خالف التلميذ-أرسطو- أستاذه، محاولا إعطاء شيء من الإعتبار للخيال، فنظر إليه على أنه حركة ذهنية ناشئة عن الحس، وجعله وسيطا بين الإحساس والعقل.

لكن البحث لا يعثر عند الفلاسفة والنقاد اليونان على استخدام مصطلح التخيل، وأول من استخدم هو الفارابي.

بيد أن أرسطو قد تحدث عن الأثر الإنفعالي الذي تتركه المأساة في المتلقين، وما يترتب عنه من تطهير نفسي. وقد إنتقل تأثير هذه النظريات اليونانية لينعكس على الثقافة العربية الإسلامية، فقد ذهب الفلاسفة المسلمين إلى إعتبار الشعر قياسا منطقيا، وجعلوا ما يبدعه الخيال من صور ضمن تصورات منطقية.

فقد جعلوا الخيال وسيلة مصطنعة من طرف الشاعر لخداع المتلقي وتضليله، واقناعه بأشياء غير حقيقية، معتبرين التخيل جوهر العملية الإبداعية، والمميز للشعر عن غيره من ضروب القول مركزين

على سيكولوجية التلقي على حساب سيكولوجية المبدع، أي على ما تثيره النصوص الشعرية من انفعالات تؤدي إلى التطهير. فمدار الشعر لا إعتبار فيه للصدق والكذب، ولكن مابه من أقاويل تخيلية. و سبب وقوعهم في هذا الخطأ هو دراستهم للشعر وفق معايير منطقية وعدم ربطهم بين المبحث النظري للخيال، والتخيل الشعري.

لكن المتصوفة خالفوا ما ذهب إليه الفلاسفة، إذ اعتبروا الخيال وسيلة للمعرفة ووسيطا بين عالمي الحس والعقل، لكن نظرتهم للخيال كانت وجهة نظر صوفية دون أن يصلوا حديثهم عن الخيال بالنشاط التخيلي للشعر.

أما مجالي البلاغة والنقد فقد كان تأثير آراء الفلاسفة المسلمين فيهما كبيرا، فقد استمرت النظرة إلى الخيال بوصفه ضربا من الفطنة والذكاء هدفه اصطناع الحيل لخداع المتلقي، والتأثير فيه، من خلال إثارة إنفعالاته.

وقد استمرت نظرة التشكيك في قيمة هذه الملكة عند بعض المحدثين، وإتهامهم له بالعجز والقصور، متأثرين بما ذهب إليه بعض الفلاسفة اليونان، فكان تفسيرهم له من منطلق فكرة التداخي فربطوا التخيل بالذاكرة، لكن البعض الآخر، وخاصة المتأثرين بالمذهب الرومانسي فقد أعطوا للخيال ما يليق به من مكانة، وركزوا على دوره في العملية الإبداعية على إعتبار أنه ملكة تتم عن عبقرية صاحبها من خلال ما يبتكره من صور جديدة مستندة إلى معطيات حسية، فأصبح للخيال فعل إيجابي يساعد على الخلق والإبتكار من خلال الجمع بين المتناقضات في شكل جديد.

لهذا إرتأى البحث ضرورة الوقوف عند أحد نقاد القرن السابع الهجري من الذين تأثروا بالفكر اليوناني، وهو الناقد المغربي " حازم القرطاجني " لبيان فهمة للخيال والتخيل ودورهما في العملية الإبداعية ومدى اسهامه في الحركة النقدية في ذلك الوقت ومحاولة البحث عن الجديد الذي قدمه القرطاجني في فهمه لبيداغوجية آيتي الخيال والتخيل.

## الفصل الأول :

### علاقة الخيال و التخييل بقضية اللفظ والمعنى

ودورهما في بناء العمل الشعري .

قضية اللفظ و المعنى عند البلاغيين و النقاد قبل القرن 7هـ

#### 1-جوهريّة العلاقة بين اللغة و الخيال

- علاقة اللغة بالمعاني الذهنية
- المعاني الأوّل والمعاني الثواني
- المعاني الشعرية وغير الشعرية
- مصدر المعاني الشعرية والمعاني العلمي

#### 2-دور الخيال في تناسب المعاني

- دورالتقابلات الضدية في تخيلية المعنى
- التقسيم و تخيلية المعنى
- معيار الكمال أو النقص في المعاني
- أنواع التفسير ودورها التخيلي
- دور الخيال في تحسين التفريع

#### 3-دور اللفظ في العمل الإبداعي

- دور الألفاظ في تحسين المعاني

#### 4-أشكال الغموض في المعنى و أثرها على التخييل

- أساليب إزالة الغموض

#### 5-الجدّة والقدم في المعاني

#### 6-دور النظم في إحداث الإستجابة التخيلية

- اختيار العبارة وجودة نظمها

الشعر تعبير جمالي، تشكل فيه اللغة عاملا أساسيا، إذ يتم نظمها بطرائق مختلفة وتممايزة تخضع في ذلك لعنصر الخيال الشعري الذي يعمل على التأليف بين أجزاء الصورة، والربط بين عناصرها. ولما كان إهتمام البلاغيين والنقاد منصبا على العمل الأدبي وكل متعلقاته، نجد انشغال نقاد القرنين الثالث والرابع بقضية "اللفظ والمعنى" ودور كل منهما في العمل الأدبي، لكن بحثهم في هذا المجال جعلهم يختلفون في إعطاء الأولوية والتقدم لأحدهما، ومدى أسبقية اللفظ عن المعنى أو العكس الأمر الذي جعلهم ينقسمون إلى أنصار اللفظ، وأنصار المعنى، فبرزت عدة آراء مختلفة عكست جهود البلاغيين والنقاد في هذه القضية، منذ "بشرين المعتمر" و"الجاحظ" وصولا إلى "عبد القاهر الجرجاني" في القرن الخامس، لتأخذ المسألة منحى جديدا في القرون التالية لهذا القرن.

لقد ارتبطت قضية اللفظ والمعنى بشكل وثيق بالخصومة بين أنصار أبي تمام، وأنصار البحتري، أي بين الإبتكار في الأخيّة، وبين الألفاظ المألوفة. وكان مدار الأمر قدرة الشاعر على الإبداع والإبتكار، ومدى الحرية المتاحة له في هذا المجال، أي قدرته على التجديد في صياغة المعنى، ووضعه في قوالب مختلفة تتباين عن تلك المعهودة عند العرب، وأيضا قدرة الشاعر على توليد المعاني وربطها بتجربته الذاتية، ودور الخيال في إدراك تلك المعاني والربط بينها.

فهل اختلفت نظرة البلاغيين والنقاد في القرن السابع عن نظرة سابقهم لهذه القضية؟ وهل تحيز أنصار اللفظ وأنصار المعنى لأحد الطرفين يعني إغفالهم لدور أحدهما في العملية الإبداعية؟ وما هو رأي حازم القرطاجني في هذه القضية؟ وكيف نظر إلى دور الخيال في تنظيم التجربة الإبداعية؟ حول هذه الأمور يتركز الفصل الأول من هذا البحث، والذي سيعكف على توضيح جوانب الإلتقاء والإختلاف بين رؤية حازم النقدية حول هذه النقاط وغيرها مع أسلافه ومعاصريه من الفلاسفة والبلاغيين والنقاد.

يعتبر الجاحظ (ت 255) من الذين أثاروا قضية اللفظ والمعنى، ودفعوها لتصبح نظرية نقدية وظاهرة أدبية، وذلك بحديثه عن سر جمال العمل الأدبي وجودته، وما يحقق لصاحبه السبق والتميز عن أترابه من الشعراء، إذ كان ردّه على "أبي عمر الشيباني" حين بلغه إستحسانه لبيتين من الشعر لجمال معناهما رغم سوء العبارة التي نقلتهما بقوله: «وذهب الشيخ إلى إستحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي (المدني)، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيير اللفظ وسهولة المخرج (وكثرة الماء)، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير.»<sup>1</sup>

فالجاحظ يرى أن المعاني واسعة الإنتشار، وهي أمر يشترك فيه جميع الناس في حين إن اللفظ محدود «لذا فإنه كان يحس أن المعنى موجود في كل مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة منفردة، ولم يكن الجاحظ يتصور أن نظريته التي لم تكن تمثل خطرا عليه ستصبح في أيدي

<sup>1</sup> أبو عثمان عمرو بن الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دط، دار الجيل، بيروت، 1992م، ج3 ص 131-132 .

رجال البيان خطرا على المقاييس البلاغية والنقدية لأنها ستجعل العناية بالشكل شغلهم الشاغل.<sup>1</sup> والجاحظ يفصل بين اللفظ والمعنى، فالمعنى قد يكون واحدا، لكنه يصاغ بأشكال مختلفة، لأن الشعر ضرب من التصوير، فتمكن الشاعر أو الأديب وقدرته، هي ما يجعل المعنى شريفا أو وضيعا.

وإن كان الجاحظ قد تحدث عن اللفظ ومزاياه، فهذا لا يعني كما قد يتبادر إلى الذهن أنه انحاز إلى اللفظ ونسب إليه الفضيلة على حساب المعنى >> ويبدو لكثير من القدماء والمعاصرين أن الجاحظ يريد تغليب اللفظ على المعنى، إلا أن المغزى في النص لا يحتاج إلى التأويلات فالرجل يقابل بين المضمون ومجموعة من العناصر المكونة للإبداع الشعري لا تقف عند اللفظ أي الكلمات، فلدينا هنا إضافة إلى اللفظ السبك والصياغة، والوزن والتصوير فيدخل التركيب اللغوي بكل علاقاته النحوية المتفرعة إلى خصائص مؤثرة في الدلالة، وكذلك الإيقاع والموسيقى في تخير الأوزان وإستقامتها... وهذا يؤدي إلى أن لا يقبل فهم تفضيل الشكل للألفاظ على المضمون بل يمكن إيجاز المؤدى بأنه فهم الغرض والمضمون من خلال أدوات الشعر الفنية وهي التي ذكرها الجاحظ في كلمته.<sup>2</sup>

فالجاحظ قد لاحظ في عصره أن الكثير من الناس يرجعون فضل الكلام شعره ونثره إلى تلك الأفكار التي يحملها أو يعبر عنها فوجدناه يركز على طريقة التعبير عن >>المعاني القائمة في الصدور والمتصورة في الأذهان والمختلجة في النفوس.<<<sup>3</sup>.

أما ابن قتيبة (ت 276هـ) فقد أرجع جودة العمل الشعري إلى مدى الإنسجام الموجود بين اللفظ والمعنى، وحسن التعبير عن المعنى ونقله بطريقة مميزة، تكون أكثر علوقا بالنفوس، وتأثيرا في المتلقي. لهذا جعل الشعر أربعة أضرب:

>>ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وجاد فإذا أنت فتشته لم تجد فائدة في

المعنى. وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه.<<<sup>4</sup>.

فقد أرجع ابن قتيبة جودة الشعر أو رداءته إلى طبيعة اللفظ المعبر به والمعنى الذي يتضمنه دون أن يغلب جانبا عن الآخر، فالرداءة قد ترجع إلى اللفظ كما ترجع للمعنى، وكذلك الحسن مركزا على عملية التحضير للعمل الدبي حيث يختار الشاعر الألفاظ المناسبة للمعنى المراد التعبير عنه فقوم جودة الشعر عائد إلى علاقة اللفظ بالمعنى، وهو مناط عمل الشاعر، والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه من خلال إحداثه الملاءمة بينهما حتى يمكنه أن يفضل غيره.

فهذه الضروب التي قسم إليها الشعر، تعكس أمرا هاما هو أن المعنى شيء يتفاوت فيه الشعراء، فنحكم بأن هذا معنى جيد، وذاك معنى رديء، فقد يعبر عنه بما يلائمه من اللفظ فيكون غاية في التعبير

<sup>1</sup> إحصان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن عشر، ط2، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 1993م، ص87.

<sup>2</sup> فايز الداية: علم الدلالة النظرية والتطبيق، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م، ص34.

<sup>3</sup> الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، مكتبة الخانجي والمثني، مصر، بغداد، 1960م ج1، ص75.

<sup>4</sup> أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، مراجعة عبد المنعم العريان، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، 1987م ص24،25،26،27.

والإيحاء، وقد يخطيء الشاعر الإختيار وتوظيف اللفظ المناسب فيأتي المعنى سمجا لهذا حاول ابن قتيبة الإيغال في تلك العلاقة الرابطة بين اللفظ والمعنى، ودورهما في جودة للعمل الشعري.

وغير بعيد عن رؤية ابن قتيبة للعمل الشعري يبين ابن طباطبا ( ت 322هـ ) الطريقة التي ينبغي على الشاعر توخيها في نظمه لقصائده <<فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخضّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني.>><sup>1</sup>. وكيفية إنتقال المعنى إلى شيء محسوس، بعد أن كان أمرا ذهنيا مجردا، وذلك باللباس الشاعر له الملائم من اللفظ، وهنا تكمن وظيفة الخيال في نسج الصور والتنسيق بينها، وخلق الإنسجام بين العناصر المتباينة لأن <<للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكمن معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكمن معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه،... وكمن زبر للمعاني في حشو الأشعار لا يحسن أن يطبعها غير العلماء بها.>><sup>2</sup>.

فاللفظ بالنسبة للمعنى كالجسد للروح، لا انفصال بينهما، فالرداءة قد يتسبب فيها اللفظ، كما يتسبب فيها المعنى، وكذلك الجودة، لذا لا يمكن حصر الجودة أو الرداءة في جانب دون آخر. فملاءمة الألفاظ للمعاني المراد نقلها والتعبير عنها وحده الكفيل بإحداث التأثير في المتلقي ودفعه للتفاعل مع ما يقدم له <<والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء للكلام جسد وروح فجسده النطق وروحه معناه.>><sup>3</sup>. فقد أبرز العلاقة بين اللفظ والمعنى بصورة أوضح مما بدت عليه عند ابن قتيبة حيث لا يمكن إغفال دور أي من هذين الطرفين في توضيح المعنى وحسن التعبير عنه. فالشعر صناعة يؤدي فيها الخيال الشعري الدور المحوري في تحقيق الترابط بين أجزاء الصورة، والجمع بين أطرافها لتحقيق الوظيفة المنوطة بالشعر وهي إحداث التأثير في المتلقي، وتنشيط القوة التخيلية لديه.

غير أن قضية اللفظ والمعنى لم تشغل جانبا كبيرا من إهتمام قدامة بن جعفر ( ت 377هـ ) فقد جعل الوزن والقافية إضافة إلى اللفظ والمعنى من الأسس التي تقوم عليها الصناعة الشعرية <<إنه لما كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حد الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة وهي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية وجب بحسب هذا العدد أن يكون لها ستة أضرب من التأليف. إلا أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من إئتلاف بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها ... ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية صفات يمدح بها وأحوال يعاب من أجلها. وجب أن يكون جيد ذلك وردينه لاحقين للشعر إذا كان ليس يخرج شيء منه عنها... ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع في شعر كان في نهاية

<sup>1</sup> محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص5.

<sup>2</sup> نفسه ص8.

<sup>3</sup> نفسه، ص11.

الجودة، وتعقب ذلك بذكر العيوب ليكون أيضا مجموع ذلك إذا اجتمع في شعر كان في نهاية الرداءة.<sup>1</sup>

فقد أكدّ قدامة على المعاني باعتبارها مادة الشعر وأهميتها في جودة العمل الشعري كما لم يهمل اللفظ باعتباره الصورة، واللباس الذي ينتقل من خلاله المعنى، بعد أن كان صورة ذهنية مجردة، إلى المتلقي ليصبح له وجودا فعليا، فحتى تكون الصورة أبلغ يتوخى الشاعر التناسب بين اللفظ والمعنى >إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضية\* وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.<<<sup>2</sup>. فإذا أراد الشاعر النظم في معنى معين عليه أن يتخير اللفظ الذي يكون أكثر تعبيراً من غيره عن المعنى المقصود، وصياغته بشكل مميز فيه إحياء بأسر العقل قبل القلب، فيكون تأثيره جلياً على المتلقي.

فقدامة يقر بدور كل من اللفظ والمعنى في العملية الشعرية، دون أن يقدم جانبا على آخر، أو ينحاز لهذا على حساب ذلك، مشيدا بأهمية كل منهما في عملية الإبداع الشعري، داعيا إلى ضرورة الموازنة بينهما لكن النظرة إلى هذه القضية عند أبي هلال العسكري (ت 395هـ) مختلفة فرغم تأكيده على جمال العمل الشعري وجودته، إلا أنه خص اللفظ دون المعنى بهذه المزية، مبديا تعصبه للفظ جاعلا له الأفضلية في بيان براءة الشاعر، والكشف عن جودة عمله إذ >ليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم - إذا أخذوا - أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها.<<<sup>3</sup>.

فالمعاني أمر مشترك بين الشعراء لكن تميز أحدهم عن الآخر يكمن في البراعة في إنتقاء اللفظ المناسب، وحسن توظيفه وصياغته فتبدوا المعاني كل مرة في شكل جديد، وفي حلة أبهى.

ويقرّ أبو هلال بما سبق أن أقره الجاحظ، بأن المعاني قديمة معروفة عند الجميع - رغم أن الجاحظ لم يكن من المتحيزين للفظ كما سبق وأن وضحنا ذلك - والتميز، والبراعة ليست كامنة في المعاني - رغم أهميتها - >وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوة مائه

<sup>1</sup> أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979م، ص26، 25.

\* العضية: هي البهتان والكلام القبيح، ج عضائه.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص19.

<sup>3</sup> أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد

أبو الفضل إبراهيم، ط، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986م، ص196.

مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً.<sup>1</sup> فحسن توظيف اللفظ، و تخيّر المناسب منه للمقام والمقال، هو سبب إختلاف شاعر عن آخر، إضافة إلى حسن تأليف الألفاظ ونظم بعضها إلى بعض. أما المعاني فهي قديمة سبق إليها القدماء ولا تميز لشاعر فيها، لأنه لا يبدع فيها ولا يبتكر عما سبقه إليه القدماء، فمناطق التفرد عند أبي هلال هو في اللفظ غير أن تجليله للفظ، لم ينسه حاجة هذا الأخير للمعنى لأن <<الكلام ألفاظ تشتمل على معاني تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى لأن المعاني تحل في الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة.>><sup>2</sup> فالفضل - رغم أهمية المعنى - عائد إلى اللفظ في نقل المعنى والتعبير عنه، ولولاها لبقيت المعاني حبيسة الأذهان لم يدرك منها شيء، إذا كان هذا رأي العسكري، وإن كان لا يمكن لأحد أن يخالفه في أهمية اللفظ في التعبير عن المعنى، لكن ما ذهب إليه، فيه شيء من المبالغة والمغالاة، فكم من لفظ شريف أساء إليه المعنى الوضيع الذي يعبر عنه، فالجودة في العمل الشعري كما تعود إلى جودة اللفظ، فهي كذلك تعود إلى جودة المعنى الذي ينقله اللفظ، لذا فقصر الجودة في جانب دون آخر إجحاف في حق الجانب الثاني.

وخلافاً لرأي هذا الناقد يذهب ابن رشيق (ت 456هـ) إلى أن تعبيرية الصورة الشعرية وجمالها عائدان إلى علاقة اللفظ بالمعنى، ولا يعزى الفضل لأحدهما دون الآخر لأن <<اللفظ جسم وروحه المعنى وإرتباطه به كإرتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجناً عليه... وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ.>><sup>3</sup> فالعلاقة وطيدة بين اللفظ والمعنى، وإعادة الفضل في جودة عمل شعري ما إلى أحدهما دون الآخر أمر غير سليم، فضعف أحدهما مدعاة إلى ضعف العمل الشعري. وبذلك يرد على أنصار اللفظ والمعنى بأن اللفظ والمعنى كالجسد والروح لا أهمية، ولا دور لأحدهما دون الآخر فالمعنى الجيد يعبر عنه بلفظ شريف ملائم، حتى يتمكن الشاعر من إيصال المعنى إلى المتلقي، والتأثير فيه أيضاً، وحتى تتحقق هذه الغاية ففوة اللفظ والمعنى هي السبيل الموصلة إلى ذلك.

فكانت هذه الآراء المختلفة حول قضية اللفظ والمعنى أساساً انطلق منه عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) مستفيداً من كل تلك الرؤى في وضع رأي له تجاه هذه القضية، دون أن يبدي تحيزه إلى فئة من الفئتين موضحاً <<إنك ترى الناس كأنه قضي عليهم أن يكونوا في هذا الذي نحن بصدده على التقليد البحث وعلى التوهم والتخييل... فنسبوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى إلى اللفظ ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عن أنفسها أنها ليست له كقولهم: إنه حلى المعنى، وإنه كالوشى عليه، وإنه قد أكسب المعنى دلاً وشكلاً، وأنه رشيق أنيق وإنه متمكن وإنه على قدر المعنى لا فاضل

<sup>1</sup> أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص58، 57.

<sup>2</sup> نفسه، ص49.

<sup>3</sup> حسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة حيدر

ولا مقصر.<sup>1</sup> فما قد نسب إلى اللفظ من صفات ليست في الحقيقة من حقه فهي مستمدة من المعاني وتتميز به من أوصاف، فليست الألفاظ شيئاً بلا معانٍ تعبر عنها فأهمية اللفظ أمر لا يمكن إغفاله في العملية الإبداعية، لكن قيمته لا تكمن في وجوده منفصلاً، وإنما بإنضمامه إلى غيره ضمن التركيب لأن <<الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ.>><sup>2</sup>. فدخول اللفظة في الجملة وتأزرها مع غيرها هو ما يعطى لها القيمة والفضل، لذا كان انتقاء المناسب منها للمعنى هو ما يزيد من قيمتها <<هل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها.>><sup>3</sup>. فعملية ترتيب المعاني ونظم اللفظ المعبر عنها ضمن سياق عمل يؤديه الشاعر مستعينا بما وهب من مقدرة الخيال لذا فعليك أيها الشاعر <<إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق.>><sup>4</sup>. فقد أكد على قيمة اللفظ المفرد، لكن تركيزه كان أكثر عنه في النظم والتأليف والدور الذي يؤديه في نقل المعاني وتوضيحها، مع مناسبة الألفاظ المستعملة للمعنى المراد التعبير عنه <<وهل يقع في وهم - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية، وأن تكون حروف هذه أخف، وإمتزاجها أحسن.>><sup>5</sup>. وهوبذلك ينفي أن يكون جمال النص الأدبي حكراً على الألفاظ المفردة دون أن يكون لوقوعها في التركيب، ومحلها من التأليف الدور الأكبر في نجاحه في إيصال المعنى حيث <<أشار إلى أهم خصائص تلك القيمة الفنية الشائعة في عصره، مازجا إياها بالقيمة الصوتية حينما ذكر أن منها ما يكون غريباً وحشياً، ومنها ما يكون إخراج أصوات حروفها خفيفاً.>><sup>6</sup>. وبذلك يكون اللفظ عاجزاً بمفرده عن إيصال المعنى والنهوض به لذلك كان وقوعه في النظم، وتآلفه مع غيره من الألفاظ هو القادر على أداء ذلك، لأن <<أمر النظم في أنه ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، وإتّك

<sup>1</sup> عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هندراوي، ط1، دار الكتب العلمية بيروت،

لبنان، 2001م ص 236، 237.

<sup>2</sup> نفسه، ص40.

<sup>3</sup> نفسه، ص39.

<sup>4</sup> نفسه، ص45.

<sup>5</sup> نفسه، ص39.

<sup>6</sup> مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

بيروت، لبنان، 1984م، ص72 .

ترتب المعاني أولا في نفسك ثم تحدد على ترتيبها الألفاظ في نطقك.<sup>1</sup> فلا بد أن تترتب الألفاظ المستعملة بحسب ترتيب المعاني في ذهن الشاعر، وهذا من خلال حسن إختيار الملائم منها. فكانت نظرية النظم نقطة تحول في النظر إلى اللفظ والمعنى، فإليه يرجع الفضل في تحديد قيمة العمل الأدبي، وجمال الصورة فيه، مستفيدا في ذلك من آراء غيره من البلاغيين والنقاد، في الوصول إلى نقطة إلتقاء بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، متجاوزا بذلك هذه الثنائية نحو ما يطلق عليه البنية التأليفية. لكن ما يمكن الإشارة إليه، أن إحياء البلاغيين والنقاد إلى طرف من هذه القضية، لا يعني أبدا جردهم لأهمية الطرف الآخر، وضرورته التي لا غنى عنها، أو التقليل من فاعليته في التعبير فقد <<كان النقاد القداماء يفضلون اللفظ عن المعنى أو المعنى عن اللفظ في دراساتهم، فإن ذلك لا يعني أنهما منفصلان في وجودهما الخارجي، بمعنى أن لكل واحد منهما وجودا مستقلا عن الآخر ولكنهم اضطروا إلى ذلك الفصل لغايات تعليمية حتى يفرد اللفظ بنوعته الذاتية التي يفضل بها غيره من الألفاظ التي قد تستعمل في معناه ويفرد لذلك المعنى الذي يصوره الأديب بصفاته التي يمتاز بها عن غيره من معاني الآخرين.>><sup>2</sup>. وإذا كان عبد القاهر قد ألف بين الرأيين القائلين بأن البلاغة في اللفظ، وبين القائلين بأنها في المعنى واضعا بذلك حدا لذلك الصراع، فإن هذه القضية التي شغلت حيزا كبيرا من عناية واهتمام البلاغيين والنقاد في النقد العربي القديم قد بسطت سيطرتها على النقد الحديث، فظهر الحديث عن قضية "الشكل والمضمون" بوصفها قضية نقدية شغلت الدرس النقدي الحديث.

فإذا كان هذا هو حال البلاغيين والنقاد في فهمهم لهذه القضية، فهل إختلف الأمر عند حازم القرطاجني من حيث النظرة إلى هذه المسألة؟ وهل هناك تمايز بين المعاني؟ وما هي ضروب الألفاظ الشعرية وخصائصها؟

### 1- جوهرية العلاقة بين اللغة و الخيال:

إن للإبداع الأدبي ارتباط وثيق العرى بالإنفعالية والتوتر النفسي، حيث يساعد الشاعر أو المبدع على صياغة صورته الشعرية المختلفة، من خلال تحريكه لقوة التخييل لديه وجعله يبدع الجديد، لأن غياب هذا الإنفعال الوجداني، هذه القدرة الذاتية تجعل المخيلة تفقد القدرة على الإبداع.

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص288.

<sup>2</sup> بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ط1، دار المريخ للنشر، الرياض، 1984م، ص 146.

وهو الأمر الذي يؤكد أن <<من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرق، وليرو فإنه يدل وليطمع فإنه يصنع >><sup>1</sup> وقد أكد القرطاجني\* في حديثه عن المعاني على حضور الشاعر في العملية الإبداعية، ودوره الفعال فيها، حيث تقترن المعاني لديه بجملة من الإنفعالات تكون الدافع المحرك لقول الشعر ونظمه لهذا <<وجب على من أراد جودة التصرف في المعاني، وحسن التهذيب في اجتلابها والحدق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أن للشعراء أغراضاً أول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات النفوس.>><sup>2</sup> فتلك هي بواعث لقول الشعر ونظمه، فإن هذه المدركات تنتقل إلى الذهن، أين تتشكل لها صوراً مقابلة محاكية لصورتها في الواقع.

غير أن القرطاجني يميز بين نوعين من المعاني؛ منها ما يتم إدراكه بالحس، وأخرى لا يتم إدراكها بالحس، وهي المعاني الذهنية. فماذا يعني بالمعاني الذهنية؟ ومن أين تستمد معارفها؟ وما هي علاقتها باللغة؟

### - علاقة اللغة بالمعاني الذهنية:

<sup>1</sup> ابن رشيقي: العمدة ، ج1، ص 212 .

\* هو أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين الأوسي، ولد سنة 607هـ في مرسى قرطاجنة الواقع بالجنوب الشرقي من بلاد الندلس قرب "مرسية"، وقد اشتهر بنسبته إلى مسقط رأسه فعرف بالقرطاجني. نشأ حازم في هذا المرفأ وبه حفظ القرآن الكريم وجوده، وفقه قراءاته، ولما أيفع أقبل كمعاصريه على دراسة العلوم الشرعية واللغوية. أخذ العلم عن شيوخ مدينة "مرسية" القريبة منه اطلع على كثير من أمهات الكتب، انتقل إلى غرناطة واشييلية للعلم والدرس وقد لاحظ الشيخ أبو علي الشلوبين إستعداد حازم للأخذ بالعلوم العقلية، فنصح بالوقوف عليها، ووجهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر. (يتبع)

اضطر حازم ككثير من أبناء وطنه إلى مغادرة بلاده بعد سقوط "قرطبة" على يد "فرديناند الثالث" سنة 634هـ وبعدها مدنا أخرى متجهاً أولاً إلى المغرب، لكن المقام لم يطل به ليغادرها - رغم ما وجده من حسن الإستقبال - متوجهاً إلى تونس ليلتحق ببلاط أميرها الحفصي أبي زكريا الأول أين لقي التقدير، وحسن الوفادة، فاحتل مع الأيام مكانة مرموقة عند أبي زكريا وابنه المستنصر. ما جعله يسمح له بالدخول إلى ديوان الإنشاء والإطلاع على ما لديه من كتب.

كانت حياة القرطاجني حافلة بالنشاط الفكري في كثير من فروع المعرفة، وبخاصة علوم البلاغة والنقد الأدبي والعربية والعروض والقافية. فسار ذكره في الآفاق ووصلته من المشرق إجازات عدة كإجازة ابن العمادية. تخرج على يده الكثير من الأسماء المعروفة نحو أبي حيان التوحيدي، وابن سعيد... توفي سنة 884هـ له عدة مؤلفات منها ديوان شعري ضم قصائد في أغراض مختلفة أهمها قصيدته المقصورة والتي نالت شهرة كبيرة حيث مدح فيها المستنصر بالله الفاطمي، إضافة إلى كتب أخرى منها كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء الذي ضاع الباب الأول منه، و كتب أخرى ضائعة منها كتاب التجنيس والقصيدة النحوية (219 بيت) وكتاب العروض والقافية. راجع مقدمة محقق المنهاج، وبغية الوعاة 214، أزهار الرياض: 3 ص172، نفح الطيب: 1 ص866.

<sup>2</sup> أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981م، ص11.

ربط حازم بين المعنى والمدرک الحسي، لكنه في الوقت ذاته تحدث عن بعض المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن وهي المعاني الذهنية <<وإذا قد عرفنا كيفية التصرف في المعاني التي لها وجود خارج الذهن والتي جعلت بالفرض بمنزلة ماله وجود خارج الذهن، فيجب أيضا أن يشار إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنما هي أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد... لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لا نسبة له إلى الشيء. فأما أن يقدم عليه، أو يؤخر عنه، أو يتصرف في العبارة عنه نحوا من هذه التصاريف، فأمر ليس وجودها إلا في الذهن خاصة.>><sup>1</sup> فالمعاني الذهنية أشبه ما تكون بالتشكيلات الإبداعية المخزنة في الذهن فهي مرتبطة بمعطيات خارجية، بل هي على صلة بمعطيات لغوية، بالتركيب بين عناصر الجملة، والإسنادات النحوية المختلفة، فرؤيتنا للواقع لا تتطابق بالضرورة مع الأشياء الموجودة فيه، بل تستند إلى الذهن وما يمدنا به من معارف

<<و كون هذا التركيب والنسبة من عمل العقل، ومقطع الصلة بالوجود الخارجي، فذلك ما يجعل المقولات النحوية شبيهة بالمقولات الفلسفية، أو بالكليات... إن هذا القطع مع الوجود الخارجي مع إعطاء أهمية الترتيب والتركيب لعمل العقل، وإنتاجه وهو نوع من تأسيس المعرفة والعلاقة مع الخارج ولكن إنطلاقا من الداخل.>><sup>2</sup> إن الترتيب والتركيب الذهني الذي يتحدث عنه القرطاجني يتم بواسطة الألفاظ والعبارات المناسبة لغرض القول، بحيث يقوم بانتقاء المناسب منها للمعنى المعبر عنه، فترتبط المعاني الذهنية بالمعاني الحسية، وتعمل على توضيحها حيث تتحول تلك المعاني إلى أشكال لغوية، قد تتقاطع مع المعاني المأخوذة من الواقع لكنها لا تتطابق معها بشكل تام لذا كانت <<المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا أحتيج إلى وضع رسوم الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيا له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه.>><sup>3</sup> فقد ربط بين المعاني باعتبارها صورا ذهنية، وبين الأشياء المدركة من الخارج بواسطة الحس، لأن وجود الأولى مرتبط بالثانية أو بالصورة الأكوستيكية - كما تسمى في النقد الحديث - من خلال ما تحويه من دوال، فبعد حدوث عملية الإدراك لمعطيات الواقع، تنتقل هذه المدركات إلى الذهن أين تتشكل لها صورة مقابلة أو ما

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص16،15.

<sup>2</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب

2001م، ص59.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص19،18.

يعرف حديثاً بالمدلول. إن «في تعريف حازم للمعاني وتحديدده لأتحاء وجودها، تبدو مقولة العلاقة واضحة حتى في تحديده للمعاني على مستوى الكلمات المفردة، حيث يعمل الذهن على الربط والإدراك للمواضعة (التواطؤ) بين اللفظ الدال والمدلول، بين الصور اللفظية وهيولاهها، وبينها وبين المرجع الخارجي والذهني»<sup>1</sup> فكينونة المعاني تتم من خلال وجود تمثله الصورة الذهنية لمدرجات العالم الخارجي، ووجود آخر تمثله دلالة الكتابة على الألفاظ الدالة على الصور الذهنية.

وبذلك تكون اللغة هي الكاشف عن جوهر الخيال، والعاكس له على مرآة الوجود بعد أن كان حبيس العدم، ولولاها لبقيت المعاني في الذهن، ولم نتمكن من التعبير عنها >> إن الصور الذهنية التي تنطلق من الخيال أو من الذاكرة، أو الصورة الفجائية التي تدخل الوعي هي أشباح صور... فهي لا تعبر عن شيء قبل أن يدخل فيها عنصر هام وهو عنصر إشاري ورمزي... فالإشارة شيء ضروري لخروج الخيال من ذاته من العدم إلى الوجود»<sup>2</sup> لكن إعتبار الصورة الذهنية صورة لا تعبر عن شيء أمر فيه نوع من المبالغة والغلو فهذه الصور هي المادة الخام، والأساس الذي ينطلق منه المبدع للإبتكار والتفرد، ولولاها لغدت اللغة قوالب فارغة لا تعبر عن شيء، فاللغة أمر أساسي لنقل المعاني الذهنية والتعبير عنها، لكنها منفردة لا تكعس أي شيء، ولهذا فقد >>أوماً -القرطاجني- إلى أن المعاني في الألفاظ ليست كالمعاني في الأذهان، كأنه قارب الكلام على التوهيم الذي هو حصول الصور في الذهن، وعلى الخيال الذي هو إعادة تركيب الواقع ومنحه علاقات جديدة»<sup>3</sup> لكن الخيال لا يخرج في تركيبه للصور عن الأشياء المحسوسة التي انتقلت إلى الذهن بعد الإدراك لتتشكل لها صورة مقابلة، فالخيال وإن تصرف بالتركيب والزيادة أو النقصان لتلك المعاني الذهنية فإنه لا ينطلق من العدم، فالمعنى أمر ضروري لوجود الصورة، والخيال هو من يبث الروح في تلك الصور الذهنية. فقد جاء تعريف القرطاجني للمعنى ليوضح علاقة هذا الأخير بالمرجع والمكانة التي تحتلها اللغة والكلام في عملية الإدراك، فاللفظ هيئة تتكون من الدال والمدلول لمعنى معين وبتشكله ينقل المعنى من الذهن إلى الآخر، أو المتلقي >>وكأنما وجود الصور في الأذهان حالة تجريدية عاتمة لم تتشكل بهيئة الدال والعبارة، وحينما يرتبط اللفظ بصورة المعنى، ويلتحمان تصير الحالة الناتجة إلى الفهم والأفهام، ويتحولان إلى مرحلة عقلية تعقل من الدال والمدلول هيئة حاصلة متشكلة بالفعل فكأنما الأولى وهي الحالة الذهني حالة نفسية، والثانية (حالة الفهم) حالة عقلية ولحظة معرفية وهو خيط رهيف شفاف يفصل بين المرحلتين لمسها حازم لمسة بارعة وتمثل إشارته هذه وقفة مهمة في تأمل الظاهرة اللغوية وعمل النفس والعقل

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 27.

<sup>2</sup> سامي أدهم: الإبداع الخيالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1989م، العدد 64، ص 50.

<sup>3</sup> جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، ط 2، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ودار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1995م، ص 63.

معا فيها لتشكيل العملية الإدراكية والمعرفية.<sup>1</sup> ورغم تركيز حازم على المرجع والمدرک الخارجي في العملية الإبداعية بشكل عام، واللغوية بشكل أخص والمترکزة في جانبي اللفظ والمعنى فإنها لا تعدو أن تكون عملية نفسية، فكل المعاني تمر بالنفس، وتفرز من مكانها، حيث تثير تلك المدرکات الحسية مع غيرها الصورة الذهنية وتنشطها ليقوم العقل بربط الدال بالمدلول أو الشيء ومعناه.

كما أن تركيزه على المعاني الذهنية والوجود الذهني كمرحلة تسبق وجود القول الشعري عبر قناة اللغة، هو حديث عن طريقة واعية تؤدي فيها ملكة الخيال الدور الفعال في ترتيب المعاني وتركيبها، واحداث التناسب بينها، وبذلك لا تكون المعاني في الذهن مجرد إنعكاس للمدرکات الحسية.

ولما كان الغرض من القول الشعري هو التأثير في المتلقي ودفعه إلى التفاعل مع الشاعر من خلال ما تحمله اللغة من معان شعرية مختلفة، مع وجود تباين بين الأغراض فما علاقة تلك المقاصد التي يرمي الشاعر إلى تحقيقها بالمعنى؟ وما مفهوم المعاني الأول والثواني عند حازم؟ وما مدى علاقتها بكيفية تشكيل الشاعر لقصيدته؟ .

#### -المعاني الأول والمعاني الثواني:-

في سياق حديث القرطاجني عن المعنى، وبعد تحديده لماهيته، ربط المعاني بأغراض الشعر ومقاصده وموضوعاته محددًا بأن <<المعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومعمدا إيرادها... ولنسَم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك، لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها، أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل و ثوان. وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها.>><sup>2</sup> فارتباط المعنى بالغرض يجعل المعاني الأول قوام العمل الشعري في حين تكون الثواني -التي ليست من متن الكلام، وارتباطها بالغرض الشعري ليس قويا- موضحة للأول وتأكيد لها، لكن وقوع بعض المعاني في الدرجة ، لا يقلل من أهميتها، ودورها في العمل، فهي <<مع كونها احدى لواحق المتن وأصل الكلام، ومع كونها معاني ثواني وجهات ثواني يستنبط القول منها إلا أنها مكمُن لزيادة شعرية الأول. كما أنها هي مكمُن التضاعف والامتداد النصي، ولا يتأتى حصرها.>><sup>3</sup> فدورها لا يقتصر على توضيح المعاني الأول فقط -رغم أساسية ذلك- فهي تضيف أشياء جديدة إلى النص، وتزيد من شعرية، من خلال كشفها عما كان مضمرًا، وتفسيرها لما كان مبهمًا، وإلا عُدَّ وجودها في الكلام من قبيل الزيادة التي لا طائل منها في عجزها عن تحقيق ما هو منوط

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 53 .

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص 24، 23.

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 157.

بها لذا كان <<لمنافضة المقصد الشعري في المحاكاة والتخييل يكون إتباع المشتهر بالخفي، حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة أو تأكيد ما فيه من الإشتهار منافضا للمقصد من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي قصد تمثيله به أو يساويه، أولا يبعد عن مساواته، وهي أدنى مراتب المحاكاة.>><sup>1</sup> فالمعاني الثواني تأتي تابعة للأول ومساعدة لها في تأدية وظيفتها لدى وجب أن تكون أكثر وضوحا، حتى تستطيع تقديم إضافة معتبرة فهذا لايعني مستويين متفاوتين من التعبير وإنما هي معان متألفة يوضح التالي منها السابق. أما المعاني الأول الملائمة لغرض القصيدة الشعرية فهي أساسية في العمل الشعري، لذا كانت معانٍ أصيلة، وهي المعاني المتداولة، والأكثر شهرة، وهي التي أطلق عليها القرطاجني اسم المعاني الجمهورية وهي التي يبني عليها العمل الشعري، وهي عماده لكونها على درجة كبيرة من الفصاحة، أما المعاني الأخرى التي لا تأتي إلا تابعة لغيرها أي من اللواحق فلا يمكن أن يبني منها أو عليها قولا شعريا فصيحاً فقد اعتبرها دخيلة، وكأنما زجّ بها في غير مكانها. وبذلك <<فالأصيل في الأغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفين ما صلح أن يقع فيها أولا وثانيا، متبوعا وتابعا، لأنّ هذا يدل على شدة إنتسابه إلى طرق الشعر وحسن موقعه منها على كل حال، وهي المعاني الجمهورية، ولا يمكن أن يتكون كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور، وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني.>><sup>2</sup> تكون المعاني الجمهورية، معان يحسن إيرادها في الشعر لقربها من قلوب الناس لملاستها لحياتهم وارتباطها بأغراضهم المختلفة. وبعبارة أخرى فما يصلح أن يورد من المعاني أوائل وثوان، هي ما يعرفه الجمهور، أما ما خرج عن ذلك منها والتي لا يمكن وصفها بالأوائل أو بالثواني، فإنها غير مناسبة للشعر، لعدم تداولها بين الناس، ولعدم معرفة الجمهور بها، فورودها في الشعر أمر مستقبح.

فالحديث عن المعاني وتمييز الملائم منها للقول الشعري، الدافع من وراءه عند القرطاجني هو التوضيح بأن ليس بالطبع وحده يستقيم نظم الشعر، والإمساك بناصيته. وحتى لا يظن بأن الشعرية هي نظم أي لفظ كان في أي غرض كيفما اتفق <<وإنما احتجت إلى هذا لأن الطباع منذ اختلت والأفكار منذ قصرت، والعناية بهذه الصناعة منذ قلت، وتحسين كل من المدعين صناعة الشعر ظنّه بطبعه، وظنّه أنّه لا يحتاج في الشعر أكثر من الطبع وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر، جهالة منه: أن الطباع قد تداخلها من الإختلال والفساد أضعاف ما تداخل الأسنة من اللحن فهي تستجيد الغث وتستغيث الجيد من الكلام، ما لم تقمع بردّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن.>><sup>3</sup> لذا فالإعتماد على الطبع وحده والتعويل عليه لصنع شاعر جيد ضرب من الخطأ والفساد في

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص24.

<sup>2</sup> نفسه، ص 24،25.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 26.

الرأي، فالشاعر يحتاج إلى أكثر من ذلك حتى يستحق هذا اللقب - شاعر - لهذا فإن <<الشاعرية عند حازم مزاج من الطبع الجيد والثقافة والدربة والممارسة.>><sup>1</sup> فالطبع إن لم تسقله التجربة، والدربة والممارسة، لن يكون ذا كبير فائدة، كالنبته التي تموت إذا لم تسق ويعتني بها.

أما المعاني الدخيلة على الشعر، فهي ما لا يعرفه الجمهور، والتي لاتجد لها عُلقة بالنفس لتتأفي طبيعتها مع الخصوصية الشعرية كما سبق وأن اتضح من حديث حازم حيث أن <<ليس الأمر فيما ذكرته كالأمر في المسائل العلمية فإن أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إياها مع أن أحدهم إذا أمكن تعريفه إياها لم يجد لها في نفسه ما يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنها العريقة في طريقة الشعر.>><sup>2</sup> فالتأصل في نفوس الناس من المعاني تزيد من جمال القول الشعري وتأثيره على المتلقي. فهل إرتباط المعنى بالقول الشعري يقود إلى حديث عن معانٍ صالحة للقول الشعري وأخرى ليست كذلك؟ وما طبيعة كلٍّ منهما؟.

#### - المعاني الشعرية وغير الشعرية:

إذا كان حازم قد أقرّ أنّ المعاني المعروفة عند الناس، أو ما يسميها بالجمهوريّة هي المستحسنة للاستعمال الشعري، لكنه يستثني منها بعض المعاني التي ورغم جمهوريتها فهي لا ترقى لأن تكون موضوعاً للشعر <<واعلم أنّ من المعاني المعروفة عند الجمهور ما لا يحسن إيرادها في الشعر، وذلك نحو المعاني المتعلقة بصناعات أهل المهن لضعتها... ومن المعاني التي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيرادها في الشعر، وذلك إذا كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه والتألم منه.>><sup>3</sup> فمعاني أهل المهن رغم تداولها، وإنتشارها، فإن إدراجها في الشعر غير ملائم لأنها تأتي في درجة أدنى من المعاني الشعرية، والألفاظ التي تعبر عنها هي كذلك غير ملائمة وإستعمالها مزيل لسحر القول الشعري وتأثيره في النفوس.

كما قد يستثني من المعاني غير الجمهوريّة تلك المعاني التي يكون لها تأثير على النفوس سواء بالراحة أو التألم، أي تلك التي تلامس حياة الناس، ومشاعرهم. <<إن إهتمامه بالمعاني "الجمهوريّة" هو تأكيد للعلاقة القائمة بين الشاعر وعالم الحس، ولهذا وجدنا لأول مرة ناقداً يتحدث عما نسميه اليوم "التجربة الشعرية" المستمدة من الواقع والتي يمكن أن يرفدها الخيال والزاد الثقافي. وفي هذا يختلف حازم إختلافاً شديداً عن ناقد كبير آخر هو عبد القاهر الجرجاني.>><sup>4</sup> فالمعاني المقبولة للاستعمال الشعري يشترط فيها الشيوع والجمهوريّة لكن هذا لا يعني البذاءة، وعدم الملاءمة <<والقول الفضل عنده

<sup>1</sup> سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص153،154.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص29.

<sup>3</sup> نفسه، ص28،29.

<sup>4</sup> إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص576،577.

ان كل ما انتسب إلى صناعة من الصنائع من حيث هو راجع إليها أو عبارة مستعملة فيها فليس يحسن إستعماله في الشعر، إذ الواجب أن يقتصر بالأشياء على ماهي خاصة به، وألا يخلط فناً بغيره بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها ولا يشاب بها ما ليس منها.<sup>1</sup> فالقرطاجني وإن كان يجعل من المعاني المألوفة أمراً أصيلاً في الشعر، فإنه لا يتقبل منها ما كان حوشياً، أو قارب كلام العامة، حتى وإن كان مشهوراً و متداولاً لطبيعته المنافية للشعر ولمكانته، حيث يسمو القول فيه عن الكلام العادي. وفي الوقت ذاته يجعل إمكانية دخول بعض المعاني إلى الشعر، حتى وإن كانت مجهولة من طرف الجمهور، وهذا إذا لامست ما يطمح إليه الناس ولاعت أحوال النفس المختلفة.

وحديث القرطاجني عن المعنى الشعري والغير شعري، لا يختلف كبير اختلاف عن نظريته للألفاظ المناسبة للشعر وطبيعته الخاصة، فهناك من الألفاظ ما يصلح للاستعمال الشعري، وهناك ما هو غير صالح. هذا ما يمكن استجلاءه من الأقسام الثلاثة من كتاب المنهاج، والإشارات المبثوثة فيها، بعد ضياع القسم الأول من المنهاج والذي خصصه للحديث عن الألفاظ وعلاقتها بالمعاني<sup>2</sup>.

فاللغة كنظام إشاري ينبغي أن تكون شاعرية، حتى تستطيع أن توصل المعاني المقصودة، والتي يرغب الشاعر التعبير عنها لذا ينبغي أن تكون جمهورية بعيدة عن الغموض والإشكال وفي ذات الوقت مترفعة عن البداءة وكلام العامة حيث <<أن اللفظ المستعذب وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراد في الشعر، لأنه مع إستعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه ما يتصل به من سائر العبارة، وإن لم يكن في الكلام ما يفسره لم يعوز أيضاً وجدان مفسره لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور أو كثير منهم. وإلتيان بما يعرف أحسن.>><sup>3</sup>.

إن هناك من الألفاظ ما هو غير متداول وشائع بين الجمهور لكن ملامستها لقلوب الناس وإنتظامها مع غيرها كقيل بجعلها مفهومة لدى المتلقي، فوجود إستثناءات يمتد ليشمل الألفاظ كما شمل المعاني. ومن ثمة فاستتباب المعاني الشعرية واستخلاصها يتم إما عن طريق الخيال من خلال تركيب الصور والتي تحاكي ما هو موجود في الواقع، أو تحاكي معاني الآخرين في النظم. فإذا كان للمعنى الشعري خصوصية على الشاعر مراعاتها عند نظمه لقصائده، فالسؤال المطروح هو: ما هو المصدر الذي تستقي منه المعاني الشعرية؟ وما الذي يميزها عن المعاني العلمية ومصدرها؟ .

#### -مصدر المعاني الشعرية والمعاني العلمية:-

ترتكز المعاني الشعرية على ما يقدمه لها الحس من مدركات يحاكي من خلالها الواقع الخارجي، لتنتقل إلى الذهن بعد ذلك. فالصورة التي يقدمها الشاعر للمتلقي يستمدّها من الذهن، وما خزن فيه من معان مختلفة، لذا يبقى الذهن أو المعاني الذهنية تابعة لما يقدمه الحس من مدركات، لذا استحققت هذه

<sup>1</sup> عبد العزيز قلقيلية: النقد الأدبي في المغرب العربي، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1973م، ج، 1 ص 277

<sup>2</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، بتصرف، ص 43.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 29.

المعاني أن تورد أوائل، لواقعتها واقترانها بما هو موجود في عالم الحس، أما ما خرج عما يقدمه الحس فإن وقوعها لا يأتي إلا ثانيا، لهذا <<فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها، أو ينظر حكم في تلك بحكم في هذه.>><sup>1</sup>

فالمعاني الذهنية مرتبطة بما يقدمه لها الحس من مدركات، فتتري تلك المعاني بعد إنتقالها إلى الذهن ليرتبط الدال بالمدلول. في حين أن المعاني الذهنية والتي لا علاقة لها بما يدركه الحس، فهي غير معتمدة في العمل الشعري إلا بقدر ما يخدم المعاني المستمدة من الواقع. فمصدر المعاني الشعرية إذن هو الواقع وما يقدمه الحس للشاعر من مدركات يعتمدها مادة لإبداعه، لعلاقتها بحياة الناس من جهة ولتأثيرها النفسي من جهة أخرى.

وقد أخرج القرطاجني المعاني العلمية من دائرة الإستحسان الشعري لعدم تلاءمها مع الطبيعة الشعرية <<وإنما يورد المعاني العلمية في كلامه من يريد التمويه بأنه شاعر عالم.>><sup>2</sup> فالمعاني العلمية تتعلق بالإدراك الذهني لا الحسي، لذا كان من الخطأ إستعمالها في الشعر، لأنها ستزيل عذوبة الشعر، ولن يكون توظيفها إلا نوعا من إضاعة الجهد لتصبح القصيدة بإستعمال هذا النوع من المعاني أشبه بشعر العلماء <<فاللغة العلمية تلتزم باستخدام الألفاظ بمعانيها الحقيقية التي تدل عليها دون تجوز، أما لغة الشعر فإنها تخرج عن الإستخدام الحقيقي للألفاظ ومن هنا تفترق لغة العلم (أو البرهان) جوهريا عن لغة الشعر.>><sup>3</sup> فهذا الفرق الجوهرى بين لغة الشعر واللغة العلمية هو ما جعل استعمال هذه الأخيرة ضربا من الخلط ووضع الأمور في غير نصابها <<ومستعمل هذه المعاني العلمية في شعره يسيء الإختيار مستهلك لصنعتة مصرف فكره فيما غيره أولى به وأجدى عليه.>><sup>4</sup> فضرورة إبعاد هذه المعاني عن التوظيف الشعري أمر يلح عليه حازم، حتى وإن كان الشاعر سيضيف عليها بعض الدلالات العاطفية فإنها ستبقى أدنى من غيرها <<ويذهب حازم إلى أن من يولع باستخدام المسائل العلمية متوهما أنه يستطيع بقدرته أن يناسب بين الأمور المتباعدة، وأن يغطي بحسن تأليفه على ما بينها من التباين والإختلاف يستهلك جهده فيما لا طائل من ورائه، و يبتعد بذلك إبتعادا شديدا عن غرض الشعر الأصلي، وهو التأثير في النفوس و تحريكها. إن حازم يتوجس خيفة أن يقترب الشعر بحقيقته الشعورية، من مجال المسائل العلمية مع أنه في مقدور الشاعر أن يسقط على هذه المسائل دلالات عاطفية ويقربها من

<sup>1</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 29،30.

<sup>2</sup> نفسه، ص31،30.

<sup>3</sup> ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص156.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص31.

مجال الوجدان ويبتعد بها عن مجال الذهنية الخالصة.<sup>1</sup> فينبغي حدوث تناسب بين المعنى والشعر حتى يتمكن هذا الأخير من تحقيق غايته وهي التأثير في نفوس المتلقين، وإحداث الإستجابة التخيلية المرادة. فكيف نظر حازم إلى مسألة التناسب؟ هل المقصود بها تناسب اللفظ مع المعنى؟ أم هو قانون خاص بجميع عناصر القصيدة؟ .

## 2- دور الخيال في تناسب المعاني :

ظهر اهتمام القرطاجني بقضية التناسب في عدة مواضع من المنهاج، وذلك عند حديثه عن مسألة التطلب بين المعاني واقتران بعضها ببعض، ويشرح حازم معنى التطلب بقوله: <فأما التطلب فيه فحسب إنتساب بعض المعاني إلى بعض، فلا تخلو النسبة فيها من أن تقع بين المعنيين بواسطة، أو بغير واسطة. فأما ما وقعت فيه بغير واسطة فيمكن حصر أنواعه وصوره وأما ما تقع فيه النسب بواسطة فعزير حصرها فيه، لكون كل معنى يمكن أن يكون جهة للتطلب بين معنيين بتوسطه، وجهة التطلب هي النسبة... كالتشبيهات والمبالغات... إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصور المختارة... كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر.><sup>2</sup> فالتطلب هو نسبة المعاني إلى بعضها البعض، وتحقيق هذا التناسب، راجع للشاعر وقدرته على الملاءمة بين المعاني وترتيبها مع الأخرى، وهو أمر يتفاوت فيه الشعراء بحسب مقدرتهم الأدبية، ومدى تحكمهم في الوسائل الفنية لأن <فالنسب الإسنادية تلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء وهي: البيان، والمبالغة والمناسبة والمشاكل التي يكون سببها من الخفاء بحيث قد يتعذر عرفان كنهه.><sup>3</sup> فوضوح المعنى مرتبط بالنظم، وكيفية ترتيب عناصر الجملة، وتركيبها بشكل منسجم، فحدوث التلاحم بين هذه العناصر يجعل إسناد بعضها للآخر أمراً ضرورياً فوجود هذا المعنى يتطلب وجود الآخر للصلة الوثيقة بينهما.

يشكل التناسب بين المعاني حجر الأساس في القول الشعري -عند حازم- حيث يفرض المعنى معنى آخر في الموضع الذي هو فيه سواء أكان مقاربا له أو مخالفا حتى تغدو نسبة معنى إلى آخر على شكل حتمية، فقد يتوسط المعنى معاني أخرى فيكون الحلقة الرابطة بينها وقد يطلب هو معاني أخرى تسنده وتقويه، وتوضحه، ودور الشاعر يكمن في حسن التأليف بينها، وربطها بشكل يخدم الغرض القولي الذي يرمي إليه الشاعر.

وقد تعددت أشكال التناسب وتباينت ضمن إتلافات وعلاقات متباينة <فالتناسب بين المعاني له أشكال كثيرة، إن المعاني تقترن معاً في علاقات. والإقتران متنوع ومتعدد، تعدد المناسبة (العلاقة)

<sup>1</sup> فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي-دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة- النقد والناقد، دط، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، 1985م، ص343.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص44.

<sup>3</sup> نفسه.

وتنوعها. هناك ما يسمى "اقتران التماثل" و "اقتران المناسبة" و "اقتران المعنى بمضاده" حيث ترد المطابقة والمقابلة. وهناك اقتران الشيء بما يناسب مضاده وهو "المخالفة" ... ومعنى هذا كله أن تناسب المعاني لا يمكن أن يقوم على علاقة المشابهة وحدها، فهناك علاقات كثيرة.<sup>1</sup> فاحداث التناسب بين المعاني، وخلق علاقات جديدة لها، يعكس براعة الشاعر وقدرته الفائقة على احداث إنسجام بين المعاني، والجمع بينها، كما يتضح من خلالها القدرة التخيلية لدى الشاعر، والتي تساعده على إحداث أشكال مختلفة من العلاقات بين المعاني، وفي تأليف عناصر الكلم بعضه إلى بعض، حتى يتمكن من تحقيق التأثير في المتلقي، ودفعه للتجاوب والتفاعل مع ما يقدم له <فإن النفوس في تقارن التماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالإفعال إلى مقتضى الكلام...> لذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا.<sup>2</sup> فتعلق النفس يكون أكثر بالأشياء القليلة الإنتشار والجديدة، فتأليف المعاني سواء أكان من التماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات، إذا تمّ بشكل جديد، وطريقة متميزة، كان أكثر قدرة على تحريك نفس المتلقي والتأثير فيه، كما تكون هذه المعاني أعلق بالنفس من غيرها من المعاني العادية.

إن نظم الكلام، وتناسب المعاني فيه أمر حتمي حتى يكون الكلام أكثر بلاغة وفصاحة، غير أن هذا التناسب يستغني فيه عن التماثلات أو المتشابهات إذا كان لها نفس المعنى، ومن المستحسن تقديم موضع التماثل. وفي هذا الصدد يدرج القرطاجني بعض النماذج الشعرية منها قول التهامي يمدح أبا غانم البابلي:<sup>3</sup>

**أبان لك من نُرّه يوم ودّعا \* \* عقودا وألفاظا وثغرا وأدمعا**

في وصف الشاعر للحظة الوداع هذه، كشف عن صعوبة هذا الموقف والذي عكسته الدموع تعبيراً عن رفض هذا البعد، واحتجاجاً عليه. مفضلاً في ذلك، الإكتفاء بذكر (الدر) مرة واحدة تجنباً للتكرار، مع التعرض لأمر تنسب إلى الدمع، فجاء بها مقسمة ( عقودا، وألفاظا، وثغرا، وأدمعا ) لتوضيح المعنى المبتغى أكثر، ملحاً على تبيان هذه الصورة بمختلف تفاصيلها.

ويقول الشاعر محمد بن وهيب في قصيدة يمدح بها الخليفة المعتصم:<sup>4</sup>

**ثلاثة تشرق الدنيا ببهجهم \* \* شمس الضحى، وأبو إسحق، والقمر**

فاشراق الدنيا وبهجتها لا يتم - حسب قوله - إلا بأمور ثلاث جاءت مجملة في الشطر الأول من البيت لتحدد هذه الأمور في الشطر الثاني فالإشراق والضياء، يكون شمس الضحى، وأبي إسحق، والقمر.

<sup>1</sup> جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط4، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، 1990م ص218.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 44،45.

<sup>3</sup> نفسه، ص46.

<sup>4</sup> عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1981م، ص274.

جاعلا من المعتصم أحد أسباب النور، والخير، وهو بذلك جاء بالمعنى مقسما ومفسرا لما جاء مجملا في أول البيت، مقدما بذلك موضع التماثل حتى لا يعيد ذكر هذه التماثلات.

ويشبه هذا القول ما قاله البحري في مدح الخليفة المتوكل:<sup>1</sup>

**في حُلَّتِي حبر وروض فالتقى \* \* وشيآن وشي ربيّ ووشي برود**

يصف الشاعر حلة الممدوح التي بدى بها بأن هذا الثوب مزين زاد في جمال أبي غانم، فقد اجتمع في هذا الثوب رسوم وخطوط أضافت إلى حسنه حسنا، فجاء موضع التماثل مقدما في بيت البحري، ليفسر ما جاء مجملا في أول الأمر.

يتساوى حدوث التناسب بين العناصر المتماثلة والمتضادة في النظم، وحدث التقسيم والتفسير فيه، بشرط حدوث التلاؤم، والتناسب بين المعاني، فتأتي منسجمة بشكل يخدم المعنى، ويزيد من جماله ووضوحه.

### - دور التقابلات الضدية في تخيلية المعنى:

يفقد الحديث عن التناسب في المعاني المتخالفة والمتضادة، وما تؤديه من دور مهم في خدمة المعنى إلى الوقوف أول الأمر عند معنى المطابقة <<ولفظ المطابقة مشتق إما من قولك: هذا لهذا طبق، أي مقدار لا يزيد عليه ولا ينقص، وإذا كان على قدره، ومن وفقه سمي المتضادان إذا تقابلا ولاعم أحدهما في الوضع الآخر متطابقين.>><sup>2</sup> وهو بذلك يختلف مع قدامة بن جعفر الذي يجعل المطابقة تماثل المادة في لفظين مع تغايرهما في المعنى، غير أن ما يجعله قدامة مطابقة هو في الحقيقة الجنس كما هو متداول.

والمطابقة أو ما يطلق عليه في الإصطلاح النقدي المعاصر "التقابلات الضدية" تنقسم عند حازم إلى قسمين:

- مطابقة محضة: وتعني <<مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى.>><sup>3</sup> أي يقابل اللفظ

بلفظ آخر مضاد له في المعنى، وإن كان اللفظان على هذه الصورة فإن ذلك يزيد في توضيح المعنى وإظهاره، ربما لم يكن للمعنى أن يتضح بالصورة ذاتها لو أتى بمعنيين متماثلين ومن أمثلة ذلك قول دعبيل الخزاعي:<sup>4</sup>

**لا تعجبي يا سلمُ من رجل \* \* ضحك المشيب برأسه فبكي**

<sup>1</sup>البحري: الديوان، شرح يوسف الشيخ محمد، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 200م، ج1، ص10.

<sup>2</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص48.

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص49.

<sup>4</sup>عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، ص288.

فالضحك كان مرحلة في حياة الشاعر، مرحلة الشباب، أين كان يافعا قويا وقادرا مقداما، لكن هذه المرحلة قد ولّت تاركة المكان للبكاء، بحلول المشيب مؤذنا بحلول مرحلة جديدة تتبدل معها حياة الشاعر عدة أمور فيصيبه الضعف، والعجز، الإنهاك وما يعكسه مسار الزمن الدوري المتحكم في حياة الإنسان، كما يتحكم في المخلوقات الأخرى.

الضحك = الشباب = العطاء = الحيوية = النشاط = الهناء والراحة  
1 1 1 1 1 1  
البكاء = الضعف = العجز = الإنهاك = وبطء الحركة = الهموم

فالدافع وراء بكاء الشاعر هو تلك القوة التي تحولت إلى ضعف، متحسرا على حاله كيف كان، وكيف سيصبح، فالشيب قد غزى رأسه معلنا تبدل الأحوال والظروف، مثبتا حضوره وتوجهه.

أما المطابقة غير المحضة: فهي ضربان:<sup>1</sup>

#### 1- مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد:

أي أن الشاعر لا يقابل المعنى بمعنى آخره يضاده، ولكنه يقابله بإحدى لوازمه، أو بمعنى يخالفه. ومن النوع الأول قول الشريف الرضي:<sup>2</sup>

**أبكي ويبسم الدّجى ما بيننا \* \* حتى أضاء بثغره ودموعي**

ففي لحظة بكاء الشاعر يحدث فعل مضاد، وهو إبتسام الدّجى معلنا عن فجر يوم جديد، منبئا عن تغير الحال وهو ما يعكسه التبسم. فالشاعر في هذا البيت لم يقابل البكاء بالضحك بوصفه ضدا له، ولكنه قابله بأحد لوازمه وهو (التبسم) لذلك عدت هذه المطابقة غير محضة.

2- مقابلة الشيء بما يخالفه: أي مقابلة المعنى بمعنى آخر لا يضاده تماما، وإنما يقترب من

ضده، ومن هذا النوع قول عمرو بن كلثوم:<sup>3</sup>

**بأننا نورد الرّايات بيضا \* \* ونصدرهن حمرا قدروينّا**

فابن كلثوم وفي صدد الإفتخار بنفسه وقبيلته، وبشجاعتهم وقوة بأسهم، قابل كلمة (نورد) بكلمة (نصدر) وهي ليست مضادا دقيقا لها، وإن تخالفنا في المعنى، وهو ما جعلها مطابقة غير حقيقية.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص49.

<sup>2</sup> الشريف الرضي: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص1، ص652.

<sup>3</sup> عمرو بن كلثوم: الديوان، جمع وتحقيق أميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م، ص71.

ويذهب القرطاجني إلى أن من أحسن النماذج التي جاءت فيها المطابقة في أجمل صورها قول أبي الطيب المتنبي:<sup>1</sup>

**أزورهم وسواد الليل يشفع لي \* \* وأنثني وبياض الصبح يغري بي**

حيث وردت في البيت أكثر من مطابقة، فزيادة الشاعر لمحبوته يستتره ظلام الليل، فهو يغادر مع بزوغ الصبح، الذي يغريه بالبقاء، فقد قابل كلمة (أزورهم) ب (أنثني) وهي ليست المضاد الحقيقي لها فهي مطابقة غير محضة، وفي البيت ذاته مطابقة أخرى بين (سواد) و (بياض) (الليل) و (الصبح) المعنى وضده فاجتمع في هذا البيت المطابقة المحضة، والغير محضة.

وبذلك يتم للشاعر الوصول إلى أعماق نفس المتلقي وإثارتها وهو ما يظهر فائدة المطابقة أو الطباق، إذا أتى به في غير تكلف، وكان ملائماً للمعنى الذي قصد تأديته.

كما تنقسم المطابقة إلى مطابقة إيجاب، ومطابقة سلب<sup>2</sup>، وذلك بمجيء أحد اللفظتين المتضادتين مثبتاً في حين يأتي الثاني منفيًا نحو قول السموّل:<sup>3</sup>

**ننكر إذا شئنا على الناس قولهم \* \* ولا ينكرون القول حين نقول**

فالشاعر وفي أثناء فخره بنفسه وبقومه، يؤكد بأن لديهم من القوة ما يجعلهم لا يخشون أحداً، فهم لا يخشون أن ينكروا على غيرهم قولهم إذا لم يصدقوه، أو يقتنعوا به، في حين لا يستطيع أحد خصومهم أن ينكر قولاً قالوه، لشدة بأسهم، وقوة شكيمتهم ولتوضيح هذا المعنى، وتقديمه بصورة تكون أكثر تعبيراً و إحياء استعمل (ننكر) و (لا ينكرون) مثبتاً الأول ونافياً الثاني لقناعته بأن المعنى بالضد يتضح. وكذلك يقول البحترى:<sup>4</sup>

**تقيض لي من حيث لا أعلم النوى \* \* ويسري إليّ الشوق من حيث أعلم**

فالشاعر يتعجب مما آل إليه حاله، فقد حلّ الفراق مكان الوصال تاركاً جرحاً كبيراً، دون أن يتبين سبب هذا التبدل، ولكن الذي زاد الشوق في قلبه، وأجج نار الحب لديه أمر معروف المصدر وهو حبه لهذه المرأة، والذي لم ينقص يوماً رغم حلول الثنائي بدل الوصال.

فقد نفى معرفته لسبب النوى ( لا أعلم ) لكن في الوقت ذاته هو متأكد من المكان الذي يتسلل منه الشوق ( أعلم ) فهذا الطباق السلبي هدف من خلاله الشاعر إلى توكيد المعنى وتوضيحه.

<sup>1</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، دط، دار الفكر، دب، دت، ج1، ص161 .

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص50.

<sup>3</sup> أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1 دار الجيل، بيروت 1991م، القسم1، ص120.

<sup>4</sup> البحترى: ديوان البحترى، ص95.

والملاحظ أن هذه الأمثلة قد جاء فيها الطباق سواء بالسلب أو الإيجاب باللفظ الصريح، غير أن التعبير عن المعنى وتوضيحه قد يستعمل الطباق فيه بغير صريح اللفظ<sup>1</sup>.  
ومن أمثلة هذا الضرب قول الشاعر:<sup>2</sup>

### **فإن تقتلوني في الحديد فإنني \* \* قتلت أخاكم مطلقاً لم يكبل**

إن حديث هذبة بن خشرم إلى معتقله فيه تحدٍ وأنفة كبيرين، فيزيد في تحديهم بأنه أفضل منهم، وأكثر قوة، ومروءة فقد أبى أن يقتل خصمه إلا وهو محرر من أي قيد في حين يبقى خصمه أدنى منه مرتبة وهو يحاول قتله في أغلاله، وكأنما ذلك إيماء إلى خشية هؤلاء القوم له حتى وهو أسير لديهم، فهم لا يقدرّون على قتله إلا وهو مكبل.

لكن المطابقة لم تأت بصريح اللفظ فقد قابل قتلهم له في الحديد (أي مقيدا أو مكبلا) بقتله أخاهم (مطلقا) فلم يأت اللفظ الأول صريحا كما هو الحال في اللفظ الثاني. فالقرطاجني رغم تفضيله للمطابقة الصريحة اللفظ غير أن ما جاء منها بغير صريح اللفظ لا يعد عيبا أو نقصا في المعنى.  
ويفصل القرطاجني الحديث عن المطابقة، وصورها، مبينا أنه قد يبدو من خلال صورة الكلام الظاهر أن هناك طباقا، بيد أن المعنى لا يدل على وجود طباق حقيقي ومن هذا الضرب قول قيس بن الخطيم:<sup>3</sup>

### **وإني لأغدى الناس عن مُكَلَّف \* \* يرى الناس ضللاً وليس بمهتدي**

فالشاعر لا يجد نفعاً من معرفة امرئ وقاع فيما لا يعنيه يتهم الناس بالضللال، والابتعاد عن الطريق الصحيح في وقت هو ذاته يعاني من التيه والضللال.

فالمتمأل لهذا البيت يحكم في بادئ الأمر بوجود طباق بين (ضللا وليس مهتدي) لكن التبصر في معنى الكلمتين يوضح غير ذلك لأن معنى الكلمتين واحد فالضللال هو ذاته عدم الإهداء. لذا كان حمل الكلام على المطابقة أمر خاطيء قد يؤثر على فهمنا للمعنى المقصود من قبل الشاعر، فقد استطاع أن يوهم المتلقي في بادئ الأمر بوجود طباق لكن حقيقة المعنى سرعان ما تكشف عن نفسها مزيلة أي لبس قد يقود إليه ظاهر اللفظ.

إن إيراد المطابقة وتوظيفها في الكلام يقتضي تبعية اللفظ للمعنى -يقول حازم- فلا يكون التخالف في أحدهما دون الآخر <ويجري مجرى المطابقة تخالف وضع الألفاظ لتخالف في وضع المعاني، ونسبة بعضها من بعض، فيقع بذلك جزء من أجزاء الكلام نسبتان مختلفتان فيجري ذلك مجرى

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 50 .

<sup>2</sup> نفسه، ص50.

<sup>3</sup> قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق ناصر الدين السد، ط1، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1962م ص73.

المطابقة في الألفاظ المفردة.<sup>1</sup> فيطابق اللفظ الآخر شكلا ومعنى حتى تكون المطابقة صحيحة ومؤثرة في الكلام فالمطابقة كما تقع بين الألفاظ المفردة، قد تقع أيضا بين أجزاء الكلام ومن ذلك قول الشاعر:<sup>2</sup>

أنتَ للمال إذا أصلحتَه \* \* فإذا أنفقتَه فالمال لك

فجاءت نسبة من الشطر الأول مطابقة لنسبة في الشطر الثاني، وهذا النوع يسميه حازم "بالتبديل"، فعملية التبادل خلقت شكلا متوازيا بين الشطرين، فلم يظهر ثقل الدلالة فيه، فالمال لدى صاحبه على وجهين، يحمد به أو يذم عليه، فالذي يكنز المال ولا ينفقه فهو عبد له، سجين بين قبضانه، فإذا تحرر الإنسان من المال وجعله وسيلة لا غاية، فينفقه، ويسير في تحقيق غاياته في هذا الحال يكون المال له تابعا.

«فلغة المفارقة -في كل ذلك- تكاد تتحوّل إلى لغة تماثلية بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق نقول إنها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد، حيث تلاشت حدود الواقع فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود، وهنا تبدأ حدود، حيث تصير المفارقة تماثلا مع إتحاد الجهة التي تصدر منها، لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية.»<sup>3</sup> ففي التبديل إثارة لذهن السامع -إذا كان غير متكلف- لإدراك بعد المعنى وحقيقته.

أسهب حازم في الحديث عن الطباق وبيان أضربه وأحواله، مركزا على الدور الهام في العملية الإبداعية، والأثر الذي تؤديه التقابلات الضدية في توضيح المعنى وجماله، ومدى قدرتها الإبداعية أين يكاد يتحول التضاد إلى تماثل حتى يجمع بين الضدين في صورة منسجمة تظهر من خلالها شعرية الشاعر وقدرته الإبداعية، في الوصول إلى أعماق نفس المتلقي، والتأثير فيها، وإثارتها بالانفعال لذة وإعجابا بما يقدم له، وهنا تظهر البراعة والتميز لدى شاعر دون آخر.

والحديث عن التقابلات الضدية ودورها في أداء المعنى وتوضيحه دفع حازم للوقوف عند نوع آخر من المطابقة، وهي مطابقة متعددة ومتحدة، وهي ما يطلق عليه المقابلة.

فما هو مفهوم القرطاجني للمقابلة؟ وهل اختلفت عن المعاني التي جاء بها من سبقه من نقاد؟ وكيف يرى القرطاجني دور المقابلة في أداء المعنى؟.

يبدأ القرطاجني حديثه عن المقابلة بتحديد طبيعتها بقوله: «وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص51.

<sup>2</sup> أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجبل بيروت لبنان، 1981م، ج2، ص8.

<sup>3</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحدائث عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان القاهرة، 1995م ص105.

ان يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاعم كلا المعنيين في ذلك صاحبه.<sup>1</sup> فما يقصده الشاعر من توظيفه للطباق، هو ذات ما يقصده من توظيفه للمقابلة، وهو إبراز المعنى جليا واضحا فالمطابقة تكون بالمقابلة بين لفظين، أما المقابلة فهي أوسع، وتكون بالجمع والتوفيق بين معنيين تكون بينهما نسبة، أي يطلب أحدهما الآخر ويستدعى ذكره معه، بحيث تظهر المناسبة بينهما جلية رغم إختلافهما في المعنى، فيتضح المعنى أكثر باقتترانه بصدده.

وقد علل حازم سبب هذه الوقفة هو إلتباس الأمر وإشكاله على الناس في المقابلة، فذهب إلى تحديد أنواعها وأصربها حتى لا يضاف إليها ما ليس منها <<وأنواع المقابلات تتشعب وقل من تجده يظن لمواقع كثير منها في الكلام.>><sup>2</sup> فإذا تداخلت أنواع المقابلات، فإن أكثر الأنواع إستدعاءً للوقوف عندها هي:

-مقابلة التضاد والتخالف: هذا الضرب قد يبدو للبعض فيه بعض اللبس رأى القرطاجني ضرورة توضيحه، ويرد في هذا النوع قول الجعدي:<sup>3</sup>

**فتى تم فيه ما يسرُ صديقه \* \* على أن فيه ما يسوءُ الأعدايا**

فقد تمت نسبة الشطر الثاني من هذا البيت الشعري إلى أوله، فجاء ما يسوء الأعدايا مقابلا لما يسر صديقه، فما يتميز به هذا الفتى من خصال إذا كان يسر الصديق، و يتلج قلبه، فهذه الخصال لا تقع من قلوب الأعداء نفس الموقع، لأن تلك الصفات تعلي من شأن صاحبها، و ترفع من قدره، و هذا أمر لن يفرح الأعداء أو يسرهم، فقد جاء المعنيين المتقابلين في هذا البيت متحادين متجاورين في النظم، و هذا الضرب هو المستحسن عند حازم، بيد أنه ليس شرطا أساسيا في المقابلة.

ومن ذلك قول هند بنت النعمان:

<<شكرتك يد نالتها خصاصة بعد نعمة، ولا مكنتك يد نالت ثورة بعد فاقة.>><sup>4</sup> فقد قابلت عند بين حال شخصين (يد نالتها خصاصة بعد نعمة) وبين (يد نالت ثورة بعد فاقة)، فتقابل المعنيان المتضادين فيها، موضحا الخلاف بين الوضعين فالخصاصة بعد النعمة تعني: الرضا، الرفعة الأنفة، الكبرياء، العطاء... في حين تعني (الثورة بعد الفاقة) = السخط، الحقد، والبغض... فالوضعان المنتقaban متضادان، وما تتم عنه من معان هي كذلك متضادة فالفقير بعد الغنى إذا أعطيته شكر، لكن الفقير إذا إغتنى وصار إليه زمام الأمر فإن مثله من يخشى منه.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص52.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج2، ص969، غير ان المرزوقي قد أورد كلمة "كان" بدل "تم" عند حازم.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص54.

وقول بعضهم: <<ولو أن الأقدار إذ رمت بك من المراتب في أعلاها بلغت في أفعال السؤدد إلى ما وازاها، فوازيت بمساعيك مراقيك وعادلت النعمة عليك بالنعمة فيك، ولكنك قابلت سمو الدرجة بدنق الهمة ورفيع الرتبة، بوضع الشيمة، فعاد علوك بالإتفاق إلى حال دنوك بالإستحقاق وصار جناحك في الإنهياض إلى ما عليه قدرك في الإنخفاض، فلا لوم على القدر إذ أذنب فيك فأنا ب وغلط بك فعاد إلى الصواب.>><sup>1</sup>.

فقد ورد في هذا القول أكثر من مقابلة بين "سمو الدرجة ودنو الهمة"، "رفيع الرتبة بوضع الشيمة"، "علوك بالإتفاق ودنوك بالإستحقاق"، "صار جناحك في الإنهياض إلى ما عليه قدرك في الإنخفاض"، "أذنب فيك فأنا ب وغلط فيك فعاد إلى الصواب" فقد جاءت المقابلة في هذين المثالين النثريين متجاوزة، صحيحة أراد أصحابها توضيح المعنى أكثر، وتقريبه من ذهن المتلقي وقلبه مستثمرا ملكة الخيال لذيه للوصول إلى تلك الغاية.

وإذا كانت التقابلات الضدية من طباق ومقابلة من البديع الذي يسعى الأديب أو الشاعر من خلالهما إلى تجميل المعنى وتحسينه، فإن ذلك في الأساس موجه إلى التأثير في المتلقي ودفعه للتجاوب، والتلذذ والاعجاب بما يقدم له، فإن هناك نوعا آخر من ضروب القول يعتمد عليه الأديب في تحقيق نفس الغاية، وإن اختلفت الطريقة والمقصود بهذا النوع هو التقسيم.

فكيف نظر القرطاجني إلى التقسيم ودوره في تأدية المعنى؟ وما هي أنواعه وأشكاله؟ وكيف يتجلى دور الخيال من خلال التقسيم؟.

### - التقسيم وتخييلية المعنى:

يذهب الشاعر عند نظمه لعباراته إلى ذكر المعنى مقسما إلى أجزاء من خلال نسبة بعضها إلى بعض وتناسبها مع الوضع الذي تدرج فيه ويأتي التقسيم على أشكال مختلفة ومتعددة <<تكون الأجزاء المعدودة إما جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه وأيقها بغرض الكلام، ويكون كل جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى صحة المعنى. ومنها تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من شيء متفقة في الشهرة والتناسب.>><sup>2</sup>.

فالغاية من تقييم المعنى هي السعي لتقريب المعنى إلى ذهن السامع حيث يقوم الخيال بالإنثناء و التركيز على بعض عناصر المعنى و الربط بينها بشكل مميز يجعلها تخدم المعنى العام للعمل الشعري، و تكون أقدر على إحداث التخييل المرجو منها.

<sup>1</sup> نفسه ، ص55،54

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص56،55.

فالتعبير عن المعنى المراد مجملا، أو التفصل فيه وذكر الأقسام المكونة له، فمتى يكون المعنى تاما أو ناقصا؟ وما هو المعيار الذي نستند إليه للحكم على ذلك؟ .

### -معيار الكمال أو النقص في المعاني:-

إن تحقيق الغاية الإيصالية للقول الشعري، واحداث التخييل لدى المتلقي أمر يستدعي أن يستوفي المعنى كل أجزائه المكونة له، وحتى ينقل المعنى بمختلف تفاصيله إلى ذهن المتلقي، فيستجيب لما يعرض عليه <<الكمال في المعاني فباستيفاء أقسامها، وإستقصاء متماتها، وإنتظام العبارات في جميع أركانها حتى لا يخل من أركانها بركن، ولا يغفل من أقسامها قسم، ولا يتداخل بعض الأقسام على بعض.>><sup>1</sup> فالسعي إلى التفصيل في ذكر عناصر المعنى ومكوناته، والإلحاح على إستيفائها، هو تنمة للمعنى وتوضيحا له. واسقاط أحدها أو بعضها يخل بهذا الكمال، فيأتي المعنى ناقصا كما أن إغفال العبارة الناقلة لهذا المعنى من شأنه ان يخل بتمامه. فتكون القدرة التخيلية للمعنى أقل مما هو متوخى منها. ومن الأقوال الشعرية التي جاءت فيها القسمة صحيحة والمعنى تاما قول **الشماخ**:<sup>2</sup>

### **متى ما تقع أرساغه مطمئنة \* \* على حجر يرفض أو يتدحرج**

لقد قسم الشاعر المعنى إلى أقسام متساوية، فإذا حاول الإنسان تحريك حجر ما بأطراف الأصابع فإنه سيحدث أحد أمرين: فإذا كان الحجر رخوا فإنه سينتثب رافضا الحركة، أما إذا كان الحجر صلبا فإنه سينتدحرج، فحال هذا الحجر كحال الدنيا مع الشاعر فإذا كان لنا وعرف كيف يتعامل مع تقلبات الدهر، تمكن من العيش والوصول إلى أهدافه، أما إذا لم يحسن التعامل فإنه سيكسر، ويهزم، فالشاعر هنا يرفض الإستسلام والخنوع. وقد قام الخيال برسم هذه الصورة البسيطة، بشكل مؤثر رغم كون المعنى فيها عاديا، وهنا تكمن براعة الشاعر، وحسن توظيفه لملكة الخيال في تقسيم المعنى إلى أجزاء منسجمة ومتكاملة، أدت لا محالة إلى تمام المعنى.

وقد يأتي التقسيم في المعنى مرتبا ومتدرجا، فيكون المعنى غاية في الدقة حتى يكاد ينطق مفصحا على ما يدل عليه. ومن ذلك قول **زهير**:<sup>3</sup>

### **يطغنهم ما إرتموا حتى إذا طغنوا \* \* ضارب حتى إذا ما ضاربوا إعتنقا**

فوصف الشاعر لأحداث هذه المعركة، أمر تحرّى فيه التدرج في ترتيب ما حدث، فهاهو يصف هذا الممدوح بأنه شخص شجاع وباسل في الحرب إذ يبادر بطعن الخصم كلما أقبل عليه ليرديه قتيلا، ثم ما يفتأ أن يشتبك مع آخر في مبارزة قوية تؤدي إلى الإلتحام، حتى يكاد الناظر يجزم بتعانقهما.

<sup>1</sup> نفسه ، ص154.

<sup>2</sup> ابن رشيق: العمدة، ج2، ص21.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص155.

فبراعة زهير في استخدام ألفاظه وربطه بين عناصر المعنى أمر يكشف عن سعة خياله. فوصفه لهذه الواقعة وتدرجه في عرض أجزاء الصورة ينم عن براعة وحذق كبيرين في استعمال العبارات الملائمة للمعنى مما يجعل المتلقي يتأثر لهذه الصورة وإثارة قدرته التخيلية، التي تدفعه إلى تصور هذه الأحداث وكأنه يراها.

فقد عرف الشاعر كيف يستخدم ملكة الخيال في الربط بين عناصر هذه الصورة حتى يحقق الغاية الإيصالية للمعنى، ومن تم ضمان تأثر المتلقي وإثارة إنفعاله.

إن إيصال المعنى، وحسن تخييله يتطلب من الشاعر أن يحسن إنتقاء العبارة التي يحملها، بيد أن الشاعر قد يحمل العبارة معانٍ متعددة هادفاً إلى حسن التعبير عن مراده.

ومن الأقوال التي جمعت فيها العبارة أركان المعنى جميعاً قول الشاعر **نافع بن خليفة الغنوي**:<sup>1</sup>

**أناس إذا لم يقبل الحق منهم \* \* ويعطوه، عانوا بالسيوف القواضب**

في مدح الشاعر لهؤلاء القوم حديث عن إحدى خصالهم وهي حرصهم على تحقيق العدل وإيصاله، فهم قوم مسالمون يسعون إلى إرساء الحق وتبليغه، حتى وإن اضطروا إلى استعمال السيف في وجه أي رافض أو معيق لتحقيق ما يصبون إليه.

فقد حملت العبارة هذا المعنى وعبرت عنه بشيء من التفصيل فعدم قبول الحق منهم أو إعطائهم له أمر يلجئهم إلى مقابض السيوف.

ومن التقسيم الذي إستوفى أركان المعنى قول **ابن الرومي**:<sup>2</sup>

**عَفَى كلوم زمانِي ثم قَلَمُهُ \* \* عَنِّي فَأَحْفَاه ثم إقْتَص ما إجْتَرَحَا**

يظهر من خلال هذا البيت سعة خيال الشاعر، وحسن توظيفه لوسائله الفنية في التعبير عن المعنى، فمعاناة الشاعر كبيرة، ويد الزمان قد ضيقت عليه الخناق، فهاهو الزمان، وبعد ان شفيت جروحه، يصيبه في عينيه ليقص منه، ويعيد جرحه من جديد وكأنما بينه وبين الشاعر حقد دفين لا يفتأ أن يظهر بعد إخماده الملاحظ حسن إختيار ابن الرومي للعبارة (عَفَى، قلمه، أحفاه، إقتص) وملاءمتها للمعنى المعبر عنه، ف جاء المعنى تاماً لاستيفائه لعناصره المكونة، وتمام التقسيم وتدرج الشاعر في عرضه.

فالتقسيم مُحسن بديعي يوظفه الشاعر لتوضيح المعنى والتفصيل في عناصره، كما أنه توكيد للمعنى من خلال التدرج في عرض أجزائه. وهو وسيلة يعمل من خلالها على توضيح المعنى وترسيخه في ذهن

<sup>1</sup> ابن رشيق: العمدة، ج2، ص51، ورد فيها لفظ "رجال" بدل "أناس".

<sup>2</sup> ابن الرومي: الديوان، شرح أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1994م، ج1، ص320.

## الفصل الأول : علاقة الخيال والتخييل بقضية اللفظ والمعنى و دورهما في بناء العمل الشعري

المتلقي، وتعميق مكانته في قلبه، لذا كان إستيفاء المعنى لعناصره المكونة عاملاً مساعداً على حدوث ردة الفعل التخيلية التي ينشدها الشاعر من المتلقي.

إن الإبانة عن المعنى، وتوضيحه غاية يتوسل لتحقيقها الشاعر وسائل مختلفة إضافة إلى التقسيم، يستخدم التكرار وسيلة لتوكيد المعنى وتوضيحه، وتفسير ما قد يكتنفه من إبهام.

فما هي أشكال التفسير وأنواعه عند القرطاجني؟ وما هو دورها في البنية الشعرية؟ وهل هناك أشكال من التفسير غير ملائمة للمعنى؟  
يتضح هذا الأمر من خلال أقسام التفسير التي تحدث عنها القرطاجني .

### -أنواع التفسير ودورها التخيلي:

أشار القرطاجني إلى التفسير في ثنايا حديثه عن التكرار في المعاني. والتفسير بوصفه طريقة لتوضيح المعنى وشرحه ينقسم إلى:

-تفسير الإيضاح: ومعناه <<إرداف معنى فيه إبهام بمعنى مماثل له إلا أنه أوضح منه.>> فالغرض من إضافة المعنى الثاني للأول هو شرح ما جاء مبهماً، وإزالة ما يكتنفه من غموض وليست تلك الإضافة من قبيل التكرار الغير مفيد، بل هي زيادة في جمال المعنى ووضوحه، وإثارة للقدرة التخيلية للمتلقي.  
ومن ذلك قول المتنبي:<sup>2</sup>

**نكيّ تظنيّه طليعة عينه \* \* يرى قلبه في يومه ما ترى غدا**

هذا الشخص - كما يقول المتنبي - يتصف بذكاء فائق حتى يحسبه الناظر طليعة عينه، ثم يضيف إلى ذلك مفسراً أن شدة ذكائه، وقوة فراسته تجعلانه يبصر بقلبه ما سيحدث مستقبلاً.

فإرداف المعنى الأول بالثاني هو زيادة في توضيح المعنى، وتحريك لخيال المتلقي وترسيخ للمعنى في نفسه.

-تفسير التعليل: إن إتباع المعنى الأول بآخر يفسر ما جاء فيه مُشكلاً، يكون أيضاً بتعليل المعنى الأول، والتبرير له.

ومن ذلك قول أبي الحسن مهيّار بن مرزوبه:<sup>3</sup>

**بكيت على الوادي فحرّمت مائه \* \* وكيف يحل الماء أكثره دم**

فالشاعر إذا كان يخبرنا بأنّه قد حزن على هذا الوادي إلى درجة البكاء مما دفعه إلى تحريم شرب مائه ليتبع ذلك معللاً المعنى الأول الذي هو سبب التحريم بأن مائه قد امتزج بدماء القتلى، فحزنه عليهم

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص57.

<sup>2</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، شرح أبي البقاء العبكري، ط، دار الفكر، دب، دت، ج1، ص282 .

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص57.

سبب وعلّة تحريم ماءه، نوعاً من الإحتجاج والرفض لما حدث مؤثراً بذلك في المتلقي وجعله يتعاطف مع موقفه.

-تفسير السبب:

ومنه قول الشاعر:<sup>1</sup>

... يُرْجَى وَيُتَّقَى وَيُتَّقَى \* \* يَرْجَى الْحَيَا مِنْهُ وَتُخْشَى  
الصواعقُ

فقد جاء المعنى الثاني لتوضيح السبب الذي من أجله يرجى هذا الشخص ويتقى، فيرجى منه الحيا لكن يخشى منه في ذات الوقت شدة الغضب.

-تفسير الغاية وتفسير التضمين:

منه قول ابن الرومي:<sup>2</sup>

خَبْرُ هُبَالِدَاءَ، وَاسْأَلْهُ بِحَيْثِهِ \* \* تُخْبِرُ وَتَسْأَلُ أَخَا فَهْمٍ وَإِفْهَامٍ

فقد اجتمع في قول ابن الرومي نوعين من التفسير، تفسير الغاية وهو السبب من إخبار هذا الشخص بالعلّة هو السؤال عن الدواء، وتفسير التضمين فسؤالك لهذا الشخص عن دواء هذا الداء هو ثقة في قدرته، وحسن تصرفه، وقرار له بالفهم.

-تفسير الإجمال: ومن أمثلته قول الشاعر:<sup>3</sup>

أَذْكَى وَأَخْمَدٌ لِلْعَدَاوَةِ وَالْقَرَى \* \* نَارِينَ: نَارَ وَغَى وَنَارَ زَنَادٍ

فقد جاء القول مجملاً في صدر البيت، إذ قام هذا الشخص بفعلين متناقضين في ذات الوقت "الإذكاء والإخماد" ليفصل عجزه ما جاء مجملاً فيه، فقد أخدم نار الحرب فأخدمت معه العداوة ليشعل نار الخير والوجود والكرم، دلالة على انتصار إرادة الحياة على إرادة الموت، وتحريك أصالة الخير في قلوب الناس، فأراد بذلك الشاعر أن يجعل المعنى الثاني تفصيلاً وتفسيراً للمعنى الأول الذي جاء مجملاً وغير واضح. فأنواع التفسير المختلفة هي طرق يستعملها الشاعر لخدمة المعنى وتوضيحه، حتى يتمكن من تحقيق غاية الشعر التي هي التأثير في المتلقي وتحريك القوة التخيلية لديه.

بعد تحديد حازم لأنواع التفسير، أكد على ضرورة ملاءمة المفسر للأمر المُفسّر، وأن لا يخرج عما هو بحاجة إلى تفسير <ويعد التفسير عند البلاغيين من مراتب الكلام إذا أحسن إستعماله ولذلك جوزوا فيه تكرار بشروط يجب مراعاتها.><sup>4</sup> بمعنى أن المفسر أو المعنى الثاني ينبغي تناسبه مع المعنى الأول،

<sup>1</sup> نفسه.

<sup>2</sup> ابن الرومي: الديوان، ج3، ص251، وردت كلمة "تسل" بدل "تسأل".

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص58.

<sup>4</sup> محمد الحجوي: البديع عند القرطاجني، مجلة آفاق الثقافة والتراث إدارة البحث العلمي والنشاط الثقافي بمركز

جمعية الماجد للثقافة والتراث، السنة الرابعة، العدد 13، دبي، 1996م، ص28.

حتى يضيف جديدا يوضح الأول، ولولا ذلك لما كان هناك مبررا لتوظيفه كما قدم عدة نماذج عن التفسير الذي لا يوافق فيه معنى المفسر للمفسر نحو قول الشاعر:<sup>1</sup>

فيا أيها الحيرانُ في ظلم الدجى \* \* \* ومن خاف أن يلقاه بغي من العدا  
تعال إليه تلق من نور وجهه \* \* \* ضياءً، ومن كفيه بحرًا من الندى

الملاحظ أن عجز البيت الأول لم يأت مفسرا لصدره، وغير ملائم له، مما يضر بالكلام ويدل على قلة فهم الشاعر لما يريد إيصاله للمتلقي فلم يكن هناك إنسجام بين المعنيين، كما أن المعنى الثاني لم يقدّم باداء وظيفته التي أنيطت به، وهي توضيح المعنى الأول وتفسيره. يضاف إلى التفسير شكلا جديدا من محسنات للمعنى والتي وإن اختلفت عن التفسير فهي تشترك معه في الغاية وهي كمال المعنى ووضوحه، هذا الشكل هو التفریع. فما معنى التفریع عند حازم؟ وما هي أثره؟ وكيف يتضح دوره في بناء المعنى؟

#### - دور الخيال في تحسين التفریع:

التفریع >> هو أن يصف الشاعر شيئا بوصف ما. ثم يلتفت إلى شيء آخر يوصف بصفة مماثلة، أو مشابهة أو مخالفة، لما وُصف به الأول، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو إلتفات أو غير ذلك مما يناسب به بين بعض المعاني وبعض فيكون ذكر الثاني كالفرع عن ذكر الأول.>><sup>2</sup> فالتفریع من المحسنات البديعية التي يوظفها الشاعر لتجميل المعنى، وتحسينه لذا ينبغي أن يتحرى حدوث التناسب بين المعنيين، عند الانتقال من أحدهما إلى الآخر. وقد أدرج حازم في كتابه المنهاج جملة من الأمثلة الشعرية التي ورد فيها تفریع. ومن ذلك قول الكميت:<sup>3</sup>

أحلامكم لسقام الجهل شافية \* \* \* كما دماؤكم يشفي بها الكلب

ذهب الكميت في مدحه لهؤلاء القوم بأنهم أناس معروفون برجاحة العقل وإتزانه، حتى صار ذلك صفة مرتبطة بهم، لا مجال للغباء والبلادة فيه إلى إضافة معنى جديد متفرع عن الأول ومؤكدا له، وهو أن دماءهم نقية وطاهرة حتى صارت دواء يشفي من داء الكلب\* فجاء المعنى الثاني متفرعا عن الأول وزيادة في توضيحه، لكن بعض البلاغيين والنقاد يرون أن هذا البيت الشعري هو >>أسأل ما رأى النقاد دارسي البلاغة الغربية في جعل شاهد هذا التفریع - وهو مدح غليظ فج - محسنا بديعيا معنويا، وصورة بلاغية جديرة بأن تفرد بالدراسة.>><sup>4</sup> فالحكم على هذا البيت بالغلظة فيه وجهة نظر، إلا أن الشاعر تمكن من أن يفرع المعنى الثاني من الأول مستدرجا الثاني إلى الأول ورباطا له به، بوصفه أصلا

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص59،58.

<sup>2</sup>نفسه، ص59.

<sup>3</sup>ابن رشيق: العمد، ج2، ص56.

\* كان هناك اعتقاد سائد عند العرب هو أن دم رئيس القبيلة يشفي من الإصابة بالكلب.

<sup>4</sup>عبد العزيز قنيفة: البلاغة الإصطلاحية، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987م، ص355.



>> وكل معنى فرّع عن معنى فقد يكون واقعا معه في حيز واحد، وقد يكون بينهما تباين في ذلك، وقد يكون المأخذ فيهما واحدا، وقد يكون متخالفا وقد يكون أحدهما موجها من بعض جهات التوجيه نحو النسب الإسنادية إلى ما وجّه إليه الآخر، وقد يكون أحدهما موجهاً إلى غير ما وجّه إليه الآخر.<sup>1</sup> فتناغم أجزاء الجملة، وتناسب معانيها مرتبط بحسن التصرف في صياغة المعنى وتفريعه. غير أن تفريع المعاني قد يرد فيه تباعد بين المتفرع والمتفرع عنه، ومن أمثلة ذلك قول محمد بن وهيب: <sup>2</sup>

طلان طال عليهما الأمد \* \* درسا فلا علم ولا نضد  
لبسا البلى، فكأنما وجدّا \* \* بعد الأحبة مثل ما أجبد

فقد أتت يد الزمان على هذين الطللين، فحولت حالهم إلى أسوأ حال، فقد أصابها القدم، وطال عليهما العهد فغديا كمن يلبس ثياب رثة، قديمة لم تعد صالحة لستر، فما أصابهما سببه رحيل الأهل عنها، وتركهم لديارهم، حتى خيمت عليهما الوحشة، وجعلت الموت والدمار السمة الطاغية عليهما فهذا الإستلاب بمختلف أشكاله هو ما سبب البلى لهذين الطللين، وجعلهما يشكوان من قلة الونيس وفقدان الحياة بعد أن ظعن عنها ساكنوها فوافق حالهما حال الشاعر وشعورهما بشعوره.

لكن الملاحظ أن تفريع المعنى في هذين البيتين قد جاء فيه المتفرع بعيدا عن المتفرع عنه في الحيز المكاني، بيد أن هذا التباعد لم يؤثر على جمال المعنى وتأثيريته على المتلقي، فجاء المعنى الثاني منسجما مع المعنى الأصلي، رغم البعد النسبي بين الإثنين.

ولما كان التفريع من ألوان البديع، ومحسنا معنويا، كان التناسب بين المتفرع، والمتفرع عنه أمرا حتميا في جعل المعنى أكثر قربا من نفس المتلقي، وأكثر قدرة على تحريك القدرة التخيلية لديه، وإحضاره إلى عالم الأديب، وجعله يتعايش معه، وهنا يكون معول الشاعر على قدرة الخيال كبيرة في خلق هذا الإنسجام والتلاؤم بين أجزاء المعنى، لأن العجز عن الوصول إلى ذلك يحول التفريع إلى حشو لا فائدة منه، وتحميل المعنى أشياء ليست منه.

كما يستحسن أن يحصر التفريع في بيت واحد من القصيدة الشعرية، ولا يستغرقها كلها >> إذ المبدأ المستحسن في الكلام أن يفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه، وأن يتوخى في جميع ذلك تناسب الإنتقالات وحسن الإقتانات.<sup>3</sup> فحسن توظيف التفريع يزيد من جمال القول الشعري، ومكانته في النفس وتنعكس من خلاله براعة الشاعر، وسعة خياله.

فكيف تتجلى براعة الشاعر النظمية؟ وما المكانة التي يحتلها اللفظ في صياغة المعنى؟ وما هو تأثير بنية اللفظ على المتلقي؟

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 61.

<sup>2</sup> ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 44.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 119.

### 3- دور اللفظ في العمل الإبداعي:

يسعى الشاعر من خلال عمله الشعري إلى إيصال المعنى المعبر عنه إلى المتلقي، وإحداث التأثير فيه، وهو أمر لن يتأتى إلا بحسن إنتقاء اللفظ المناسب للمعنى المعبر عنه بدقة، مع حسن تأليفه ونظمه، وتناسبه مع غيره من الألفاظ في الجملة الواحدة حتى يتغلغل المعنى في قلب المتلقي ويثير ما بنفسه من إنفعالات سواء بالقبول أو النفور <<والأديب المبدع عندما يحملنا إلى عالمه الممتع يستخدم في ذلك وسائل فنية يهدف بها إلى التأثير النفسي. وهذه الوسائل منها ما يعود إلى اللفظ ووضعه بجانب أخيه وفنيته في إنتقاء الجملة وقرنها بما يلائمها يخلق لنا في النهاية العمل الأدبي المؤثر، وهو في كل ذلك يمزج ما يقدمه من صورة تعبيرية بمشاعره وعواطفه بحيث ينتقل عالمه الداخلي لنا في شكل مادي ملموس.>><sup>1</sup>.

إن انتقاء اللفظ، وتوظيف المناسب منه لغرض القول أمر يتطلب حسن تحكم الشاعر في أدواته الفنية، والبراعة في توظيفها وهو ما يقوم به الخيال، حيث يربط بين الصور في تأليف جديد، كما يخرج اللغة من الرتابة والعادية إلى الشعرية والإيحاء <<فإن الأفاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها، وتركب التركيب المتلائم، المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة اعراب الجملة، والتفاصيل عن جملة المعنى وتفصيله.>><sup>2</sup>.

فتعبيرية المعنى وتأثيريته مرتبطان بالصورة التي ينقل بها فجودة السبك، وحسن تأليف الكلم وظم بعضه إلى بعض، يعطي العبارة قدرة أكبر على الإيحاء، فتقع موقعا حسنا من نفس المتلقي لأن الهدف الرئيسي للقول الشعري هو الجانب الإيصالي الذي غايته تحريك القدرة التخيلية للمتلقي <<الحروف ظروف للمعاني التي هي أرواحها، أو هي النفس فيها، ومعاني الحروف المظروفة فيها متواطؤ عليها تظهر عند تشكيلها في كلمات منفردة، معناها يختلف عن معناها مشكلة، أي أن للكلمة من حيث جمعها معنى ليس لأحاد الحروف، بهذا تؤثر في نفس السامع.>><sup>3</sup> فمعنى اللفظ منفردا يختلف عنه منظوما، فكما كان النظم جيدا حسن موقعه من النفس، ويسوء برداءته، حين ينبو اللفظ عن مكانه، فتعجز عن نقل المعنى، والتعبير عنه، فهذه الرداءة تنتقل إلى المتلقي، إذا ساء نقلها للمعنى، لأن <<الألفاظ الرديئة، والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة، فإننا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة، القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأدّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل، فلذلك كانت

<sup>1</sup> محمد عبد المطلب مصطفى: إتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر

والتوزيع بيروت، لبنان، 1984م، ص182.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص119.

<sup>3</sup> سليمان العطار: الخيال عند ابن عربي- النظريات و المجالات-، دط، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991م،

الحاجة في هذه الصناعة إلى إختيار اللفظ، وإحكام التأليف أكيدة جدا.<sup>1</sup> فرداءة التركيب تنقص من شعرية اللغة، وقدرتها على الإفصاح من خلال المحاكاة والتخييل وتقلل من إستجابة المتلقي. فكيف يمكن تحسين المعنى والزيادة في تأثيريته؟ وما هو دور اللفظ في تحقيق المطابقة بين القول والغرض؟

### - دور الألفاظ في تحسين المعاني:

تقوم البنية النظمية على العلاقة بين الشكل والمضمون، والتلاحم بينهما مما يتيح للشاعر أو الأديب إمكانات كبيرة لتوظيف أشكال إبداعية متعددة، من خلال تحديد العلاقات النحوية الرابطة بين الدوال ومدلولاتها، لذا كان من الضروري توخي ملاءمة الألفاظ والعبارات لغرض القول، والمعنى المعبر عنه >>قد تكون للعبارة دلالة على أمر مكروه خارج عما جيء بها للدلالة عليه، إما باشتراك وقع في اللفظ، أو بعرف وإستعمال حدث فيه ولو للعامية.<sup>2</sup> فإذا لم يكن هناك تناسب بين اللفظ والمعنى سيؤثر ذلك على المعنى وكيفية إيصاله، مما يجعل المتلقي بوصفه شريكا أساسيا في العملية الإبداعية، ينفر منه. فاختيار العبارة من طرف الشاعر، وإلحاحه في إستعمالها ونظمها يجعل الصلة وثيقة بين كوامن نفسه التي تكشف الألفاظ عن كل مكوناتها، فتلونها بمشاعره وأحاسيسه يجعلها أكثر صدقا، وأكثر تأثيرا في نفوس الناس.

ومن بين ما ورد فيه اللفظ في غير مكانه قول **الصاحب في عضد الدولة:**<sup>3</sup>

### **ضمنت على أبناء تغلب تاءها \* \* فتغلب ما كرّ الجديان تغلب**

فوقوع لفظة "تغلب" قافية لهذا البيت، بعد أن سبق ورودها في المتن أمرا جعلها غير ملائمة للمعنى، فأساءت للجملة، وكان موقعها على هذه الصورة مؤذيا للسمع منفرا للنفس، وهو الأمر الذي تنبه له عضد الدولة (الممدوح)، فأنكره على الشاعر.

فإن اعتناء الشاعر في عمله الإبداعي بجانب نظم الألفاظ، وحسن توظيف المناسب منها وملاءمة بعضها لبعض في التركيب أمر يلح فيه حازم على الشاعر، حتى يكون وقع النص على المتلقي أحسن، ومكانته من قلبه أعرق، وكي يقبل على السماع ولا ينفر، باعتبار المتلقي شريكا في العملية الإبداعية، والتأثير فيه غاية الشاعر المنشودة.

لكن القرطاجني في ذات الوقت ينبه إلى ضرورة هجر الألفاظ الحوشية، والإبتعاد عن الفحش، حتى وإن كان من قبيل التسلية، لأن ذلك مفسدة للمعنى، وضررا بالنظم، وتنفيرا للنفس، وإيذاءً للسمع. وفي صدد الحديث عن الإستعمال المستقبح لللفظ يدرج قول **المتنبي في أم سيف الدولة:**<sup>4</sup>

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص129.

<sup>2</sup> نفسه، ص150.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص150.

<sup>4</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج3، ص13، مع إختلاف بينه وبين رواية حازم.

### رواق العزِّ فوقك مُسَبِّطٌ \* \* ومُلكُ عليّ ابنك في كمال

فقد جاءت لفظة "مسبطر" نابية عن مكانها، وخاصة أنها تستعمل في مخاطبة امرأة. وقد زاد من بذاعتها أن سبقت بكلمة 'فوقك'، مما أضرَّ بالمعنى وأحطَّ من قيمة المدح وأثره.

يضاف إلى ذلك قول مروان بن أبي حفصة في مدح زبيدة بنت جعفر:<sup>1</sup>

### يَهْزُهَا كُلُّ عَرَقٍ مِنْ أُرُومَتِهَا \* \* يَزِدَادُ طَيِّبًا إِذَا الْأَعْرَاقُ لَمْ تَطْبُ

فمدح الزبيدة، والإشادة بعراقة أصلها، وطيب عرقها قد أساء إليه استعمال كلمة "عرق" كردف لـ "يهز" مما جعل المعنى مستهجنًا، لرداءة اختيار اللفظ المناسب.

فسوء توظيف اللفظة، ورداءة تركيبه يحط من قيمة المعنى، وينفر منه المتلقي <وقد كان بعض الشيوخ الذين أخذت عنهم هذه الصناعة يوصي باجتناب الألفاظ التي يفهم منها على حدتها أو مع ما يكتنفها معنى قبيح ولو بالعرف العامي.>><sup>2</sup> فاستعمال اللفظة في غير مكانها المناسب، أمر انفق على التنبيه إليه البلاغيون والنقاد، موضحين أثر ذلك على المعنى، وجودة التعبير عنه، كما يعتبر تلاؤم اللفظ مع الغرض الشعري المنظوم فيه، أمراً حتمياً، لأن لكل غرض ألفاظ تلائمه، وتتاسب معناه، وقد لا تتاسب غيره، لذلك وجب على الشاعر التحرز في استعمال العبارة، ووضعها الموضع اللائق بها ويظهر عدم مناسبة اللفظ للغرض الشعري من خلال قول حبيب في مدحه لأبي جعفر:<sup>3</sup>

### يا أبا جعفر جُعِلْتُ فداك \* \* بزَّ حسنَ الوجوه حسنُ قفاك

هذا البيت ينتمي إلى غرض المدح، لكن استعمال لفظة "قفاك" بهذا الشكل أمر مستقبح أساء إلى المعنى العام للبيت، لتنافيها مع غرض القول، فهي أكثر مناسبة للذم لا المدح، لذا كان توظيف هذه العبارة غير مناسب للغرض الذي أدرجت من أجله، بينها وبين أترابها من الألفاظ جفوة أضرت بالمعنى المقصود.

والأمر مماثل في قول كثير:<sup>4</sup>

وددتُ وبيتُ الله أنك بكرة \* \* هجان، وأني مصعبٌ ثم نهرب  
كلانا به عرٌّ فمن يرنا يقل \* \* على حُسْنِها جرباءٌ تُعدي وأجربُ  
إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله \* \* علينا فمنا ننفك نرمى ونضرب

رواق العزِّ حولك مسبَطٌ \* \* وملكُ عليّ ابنك في كمال

<sup>1</sup> البيت من فرائد المنهاج، ص152.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص152.

<sup>3</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص288. مع إختلاف عما رواه حازم

يأبأ جعفر خلقت بديعا \* \* فاق حسن الوجوه حسن قفاك

<sup>4</sup> كثير عزة: الديوان، تقديم وشرح مجيد طراد، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999م ص42. لكن ورد البيت

الأول متأخراً عن البيتين الآخرين مقارنة برواية حازم.

فالشاعر وهو بصدد التغزل بحبيبه لم يستعمل ألفاظا مناسبة لذلك، فقد كان من الأجدر به وهو يتغزل أن يتمنى لحبيبه النعيم والسودد، بدلا من تمنيه البؤس والشقاء له ولها. فوضع بذلك اللفظ موضعا مضادا ومخالفا لما كان ينبغي عليه، وهو ضرب مستقبح في الشعر.

فحدوث الملاءمة بين اللفظ والغرض الشعري أمر ضروري لأن <<الوضع المؤثر وضع الشيء اللائق به وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا ومقترنا بما يجانسُه ويناسبُه ويلائمُه من ذلك>><sup>1</sup> ولما كانت الملاءمة بين اللفظ والمعنى، أو الغرض الشعري حتمية لا يمكن تخطيها لتحقيق الشعرية، واحداث اللذة الجمالية لدى المتلقي، فإنها أيضا أمرٌ أساسي في تحقيق الإبانة المطلوبة، وإيصال المعنى المراد.

فهل تحقيق الإبانة عن المعنى مردّها إلى اللفظ أم إلى المعنى، أم إلى كليهما؟ وهل غموض المعنى يعني الفشل في تحقيق كمال المعنى وصحته؟ ولتوضيح هذا الأمر كان من المهم التوقف عند الغموض ضمن حديث القرطاجني عن المعنى والتظير له، و أثر ذلك على دور الخيال.

#### 4- أشكال الغموض في المعنى و أثرها على التخييل:

شغلت قضية الغموض النقاد منذ القديم، واحتلت جانبا كبيرا من إهتمامهم. فتفاوتت طرق معالجتهم لهذه القضية وتباينت <<الغموض والوضوح في صور التركيب الذهني عائد إلى الصحة من جهة الكمال... فالمعنى في الأساس ليس سوى قضية علاقات فإذا لم يحكم الربط اختل الفهم. ولا شك من جهة ثانية أن وظيفة التخييل، وهي لب العمل في القول الشعري، تتقهقر ولا تصل إلى غايتها من التأثير والإلتداد، حيث التخييل هو نقطة انطلاق عند القائل ونقطة قبول أو إرتداد عند المقول له>><sup>2</sup> ففوق الخلل في التركيب ينعكس لا محالة على الجانب الإيصالي للقول الشعري، ويؤدي إلى صعوبة التعبير عن المعنى ونقله عن طريق العبارة، من أجل ذلك كان الإهتمام بالتركيب أمرا ملحا حتى تستطيع العبارة الإفصاح عن المعنى <<إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها، والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها، وإغلاق أبواب الكلام دونها>><sup>3</sup> فجاء حديث القرطاجني عن الغموض، مرتبطا أساسا بقضية المعنى وقدرة الألفاظ على نقله، وخلق التجاوب من قبل المتلقي، ففشل العبارة في تحقيق ذلك يعطي إمكانية للتأويل فيه، وهو ما يسبب الغموض، لأن مقصد الشاعر أمر حدث فيه اختلاف ولبس.

وقد حاول حازم الفصل في قضية غموض المعاني من خلال تقسيمها تبعا لمصدرها في الكلام جاعلا منها ثلاثة أقسام، فهي لا تخرج على أن تعود إلى اللفظ والمعنى معا، أو إلى أحدهما <حو وجوه

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص153.

<sup>2</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص250.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص172.

الإغماض في المعاني منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والمعاني معا.<sup>1</sup> فغموض المعنى لا يخرج عن هذه الأسباب حسب نظرة حازم لهذه المسألة، وقد عمل على توضيح الأمر بالوقوف عند هذه الأشكال مفصلا القول فيها.

وقد عدد حازم وجوه الغموض التي تلحق بالمعنى والعائدة إلى المعنى ذاته وهي كالتالي:<sup>2</sup>

- أن يكون المعنى في نفسه دقيقا.
- أن يكون المعنى مبنيا على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن إلتفاتها بعد حيزها من حيز ما بني عليها، أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطة.
- أن يكون مضمنا معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو محالا به على ذلك ومشارا به إليه.
- أن يكون المعنى مضمنا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين.
- أن يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلزم من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه، أو التلويح به إليه أو غير ذلك.
- أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب فتكره الأفهام لذلك.

- أن يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لإنصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الإحتمالات وذلك يؤدي إلى تعدد الفهوم.

- أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخيلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه.

إن تأمل هذا التقسيم المتعلق بالغموض العائد للمعاني ذاتها يجعلنا نربط الأمر بما سبق رؤيته في حديثه عن كمال المعاني وشروط تحقيقه حيث <<أدركنا أن الغموض مسألة ناتجة عن الفشل في تحقيق شروط الصحة والكمال، ولعل مناقشته قضية الغموض بعدهما تؤكد هذا.>><sup>3</sup> فتجافي المعنى مع الغرض الشعري يجعل المعنى غير صحيح كما يعتبر نقص أجزاء من المعنى، أو إنتظام العبارة في غير محلها من مسببات نقص المعنى وقبحه، وهي أمور تنفر المتلقي وتقلل من إستجابته لهذا القول، لفشلها في إيصال الصورة التي رسمها خيال الشاعر فتعجز عن تأدية الهدف الذي نسجت من أجله.

في حين يرى غموض المعنى الذي سببه الألفاظ والعبارات على الشكل الآتي:<sup>4</sup>

- أن يكون اللفظ حوشيا أو غريبا أو مشتركا فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه اللفظ.

- أن يعرض في تركيب اللفظ إشتباه يصير به بمنزله اللفظ المشترك.

<sup>1</sup> نفسه.

<sup>2</sup> نفسه، ص173، 172.

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص249.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص174، 173.

- ومن هذا الضرب قول امرئ القيس:<sup>1</sup>

### نظنهم سلكى ومخلوجة \* \* لفتك لأمين على نابل

إن قدرة الشاعر على استثمار قدرته الخيالية جعلته يحسن الربط بين الطعن والرمي بالنبل، فالطعن بالسيف يلبه مباشرة سرعة سله لتتواصل العملية دواليك، فهذه العملية أشبه بترديد القائد لرماة النبل من جنده (إرم، إرم) دون ترك فاصل زمني بين الأمرين. وقد ربط خياله بين الطعن وسل السيف بادخال الخيط في حبات الخزر لتشكيل عقد جميل.

فوجه الشبه كان غاية في الدقة رغم عدم وجود رابط أو صلة بيّنة بين الأمرين.

فالكاف في كلمة " لفتك " تحتل أن تكون حرف جر لما بعدها، كما يحتمل أن تكون أحد حروف الكلمة المكونة لها، كما يحتمل أيضا وقوعها مضافا إليه، فهذا ما يجعل المعنى يحتمل التأويل، ومن ثم يسبب غموض المعنى.

- وقد يكون السبب في وقوع الإشتباه التقديم والتأخير في الكلم، لأن تحديد المعنى مرتبط بالعلاقة بين المسند والمسند إليه <ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إلى فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين أو بأن تفرط العبارة في الطول فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه...ومما يبعد به الشيء عما يستند إليه الصلات والإعتراضات... ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف.><sup>2</sup> فمن مسببات الغموض إحداث تغيير في نظم وترتيب عناصر الجملة أو إيقاع الوصل والفصل في غير موضعها المناسب، لذا كان الحرص على حسن إنتقاء اللفظ ونظمه، وتأليفه مع غيره، أمرا يشكل حجر الزاوية في الإبانة عن المعنى المقصود.

ومن الملاحظ أن القرطاجني لم يعمد إلى التمثيل لهذه الوجوه، مكثفيا ببيانها، وتحديد عناصرها وهو أمر لا يخرج عن الإطار العام والمنهج المعتمد في منهاجه، والذي شكل فيه الجانب النظري السمة الغالبة على هذه الدراسة، مع تقدير في تقديم النماذج التطبيقية.

وبعد وقوف حازم عند وجوه الغموض التي يتسبب فيها المعنى ثم عند تلك العائدة إلى اللفظ يذهب إلى تحديد الغموض الذي يتسبب فيه اللفظ والمعنى معا لأن <كل معنى غامض وعبارة مستغلقة، فغموضه وإستغلاق عباراته راجعان إلى بعض هذه الوجوه المعنوية أو العبارية، أو إليهما معا، أو إلى ما ناسبهما وجرى مجراهما مما لعننا لم نذكره من وجوه الإغماض الراجعة إلى معنى أو عبارة.><sup>3</sup> فقد يكون المعنى ذاته غامضا فبدلا من أن يعرب اللفظ عنه، مبينا عن مقصد صاحبه فإن عدم تناسب اللفظ مع المعنى قد يزيد من إشكاله فكيف إذا إجتمع الأمرين في حيز واحد؟ <إن الصورة الأدبية هي ثمرة

<sup>1</sup> امرؤ القيس: الديوان، تحقيق حنا فاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1989م، ص252 .

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص174.

<sup>3</sup> نفسه.

تفاعل الشكل والمضمون والشعور، بحيث ينقل الأديب كل ذلك في شكل غير مباشر مستغلا عنصر الخيال، لأن الدلالة الفعلية للكلمات دلالة واضحة لا لبس فيها، ولا غموض، أما الدلالة العاطفية ففيها من الغموض الفني والرموز الموحية ما ينقلها إلى عالم الأديب نفسه. والغموض العاطفي ناشئ عن صعوبة التعبير عنه بترجمته إلى كلمات وصور بطريق غير مباشر وهذا ما دعا النقاد إلى العناية بنظم الكلام وتأليفه.<sup>1</sup>

فدلالة الألفاظ تختلف باختلاف الإستعمال، وطريقة التوظيف، إذ يتسبب الفشل في التعبير عن المعنى، والقدرة على إيصاله للمتلقي وجعله يشعر بلذة ما هو مقدم إليه وإحداث الإستجابة المرجوة باليسر أو القبض، في إشكال الفهم، وتعقيد المعنى.

ولما كانت هذه الأمور تؤدي إلى غموض المعنى في المواضيع التي يراد فيها التصريح سواء أرجع مصدر الغموض إلى اللفظ أم إلى المعنى وجب عليه تجنبها، وتحري الإبتعاد عنها <فليجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحي به نحوه فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانة مما يُوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والإستواء مع مناقضته للمقصد.><sup>2</sup>

إن غموض المعنى سواء أكان عائدا للفظ أم إلى المعنى، أم إلى كليهما فإن ذلك يتسبب في إخراج الموضوع عن مقصده، وعن تحقيق غايته التأثيرية لأنه لا محالة سيؤدي إلى عدم وضوح المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، ومن ثمة يفتح الباب للتأويل من قبل القاري، فينصرف إلى أشياء قد لا تمت للمعنى المقصود بصلة. لذا كان تحري الموضوع أمرا ملحا إذا أراد الشاعر النجاح في هدفه.

لم يكتف حازم بتعداد أوجه الغموض و ذكر مسبباتها بل ذهب إلى تقديم بعض الوسائل التي تعين الشاعر في إخراج المعنى مما لحق به من غموض.

#### -أساليب إزالة الغموض:-

إن تأدية العمل الشعري لوظيفته التخيلية، وتحقيق المتعة واللذة لدى المتلقي، أمر يبقى رهين الإبانة والوضوح في المعنى المعبر عنه، باعتبار الغموض في المعنى عائقا أمام تأدية النص الشعري لوظيفته التخيلية. وقد ذكر حازم بعض الأساليب والحيل التي يمكن للشاعر اللجوء إليها في حالة الغموض لإخراج المعنى من تلك الوضعية، ومن هذه الأساليب:

- أن يعوض اللفظ الذي وقع فيه الغموض بآخر يكون أكثر وضوحا وإبانة، أو أن يتبع بآخر يكون بمثابة المفسر له حيث أن <الإعتياض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها، والإعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة. وقد يكون العوض والمعوّض منه مع ذلك مخالفة في الوضع مثل وصل المنفصل، وفصل المتّصل، وإطالة القصير وتقصير الطويل وقد لا

<sup>1</sup> عبد المطلب مصطفى: إتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع، ص182.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص175.

يكون ذلك.<sup>1</sup> ينبغي ملاءمة اللفظ المعوض به للمعوض، ومشاركته له في بعض الميزات والخصائص حتى يمكنه الإبانة عن الأشياء المبهمة. كما أن إتباع المعنى الأول بمعنى ثاني أكثر منه وضوحاً، من شأنه إزالة ما لحق به من لبس، وذلك من خلال ما تتمتع به من قدرة إيحائية و تخيلية «فالمعاني تخلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي ووسيلتها في ذلك الطاقة التخيلية التي تجمع بين الشئيين ... أي أن المعنى الشعري -في جملته- يتحرك خارج دائرة العقل بمنطقيته الصارمة وحدوده القاطعة»<sup>2</sup> فخصوصية المعنى الشعري، يجعل الدقة في إختيار اللفظ المناسب أمراً حتمياً فإن حدوث أي غموض في اللفظ يدفع الشاعر إلى إلحاق هذا اللفظ بآخر حتى يوضحه، وقد يكون هذا اللفظ من التماثلات أو المتضادات شريطة حدوث الملاءمة والتناسب بينهما حتى يتمكن اللفظ من الإفصاح عن المعنى المغبر عنه و تحقيق ذلك يعتمد فيه الشاعر على تخييله اللفظ، وشاعريته.

- أما إذا كان السبب في الغموض راجع إلى دقة المعنى ذاته، وكان فهمه يحتاج إلى كثير من الدقة والتمعن، فإن ذلك يتطلب من الشاعر إنتقاء الألفاظ البسيطة المعبرة التي يمكنها التغطية على غموض المعنى، فنقصح عما كان مبهماً لأن «ما كان بهذه الصفة أن يجهد في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى، وبسطها حتى يقابل خفاؤه بوضوحها، وغموضه ببيانها... أزال عن نفسه اللوم في ذلك ونفى عنها التقصير، ووجب عذره في خفاء المعنى إذ لا يمكن أن يصيرَه في نفسه جلياً»<sup>3</sup>.

فدقة المعنى تستوجب من الشاعر السعي الحثيث إلى توظيف العبارة الواضحة، حتى يمكنها إزالة ما يكتنف المعنى من إشكال، أما إذا لم تستطع العبارة توضيح المعنى بصورة جلية، فإنه يعمد إلى أن يقرن المعنى الغامض بآخر جلي، فإن هذه المجاورة بإمكانها أن تدل عليه، وتزيل أي لبس عنه.

-وقد يكون السبب في غموض المعنى، الإخلال بركن أو بعض أركان المعنى فيجيء المعنى ناقصاً، إما لأن الشاعر يجهل هذا الركن، أو غفل عنه أو أن تضطره القافية والوزن إلى إسقاط هذا الركن، فينتج عن ذلك غموض في المعنى السبب فيه راجع للعبارة في هذه الحالة يمكن للشاعر -حسب رأي القرطاجني- مواصلة توضيح المعنى في الأبيات التالية للبيت الذي يحيطه الغموض «ولا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدرية بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأني له مراده وينال من كمال المعنى بغيته»<sup>4</sup> إن ترابط أبيات القصيدة وإنسجامها يكشف عن مقصد الشاعر، فإذا رأى الشاعر أن المعنى لم يتضح بالصورة المتوخات في هذا البيت فإن ربطه بغيره من شأنه الكشف عن ما كان مضمراً وتوضيح الغامض فيه.

<sup>1</sup> نفسه.

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص110.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص178، 177.

<sup>4</sup> نفسه، ص178.

أو أن يبني المعنى على معنى آخر يصعب فهمه إلا به، وقد يكون المعنى المبني عليه داخل الكلام أو خارجه. فإذا كان المعنى المبني عليه من خارج الكلام كان لأبد من شهرته بحيث يدل على المعنى ويوضح ما غمض فيه دون وجود فاصل بينهما >> وألا يحال بين المعنى وما يبني عليه مما هو موجود في الكلام بما هو أجنبي عنهما، وأن يحسن سياق الكلام في ذلك حتى يعلم أن أحدهما بسبب من الآخر.<sup>1</sup>

فاقتران المعنى الثاني بالأول والذي غايته الإيضاح ينبغي فيه أن يكون جمهوريا حتى يستطيع أن يكشف عن ذلك الغموض، مع وضعه الموضوع المناسب في النظم، حتى يكون دوره فعلا فيها، وليس من قبيل الحشو، ووصف الألفاظ في الجملة كذلك بأن يحرف المعنى عن الغرض المقصود الواضح إلى ما هو أحق منزلة منه بالمحل، فيبدو وكأن اللفظ يدل على عكس ما هو مراد منه >> إذ العبارة إنما تدل على المعنى بوضع مخصوص وترتيب مخصوص، فإن بدل ذلك الموضوع والترتيب زالت تلك الدلالة. وهذا موضع يجب أن يوقف به عند السماع وألا يقاس عليه لأنه إن كان الكلام مقلوبا، وكانت العبارة مقصودا بها غير ما تدل عليه بوضعها، وسوّغ هذا عند حامل على هذا المذهب أن المقصد من الكلام واضح، وإن كانت العبارة غير دالة عليه، فقد ذهب بالكلام مذهب فاسد. وكان ذلك خطأ في العبارة.<sup>2</sup> إن تغيير ترتيب الكلمات والألفاظ في الجملة أمر ينتج عنه تغيير المعنى وتبدله لذا فإن وضع اللفظ الوضع الغير ملائم للمعنى المعبر عنه أو بشكل مضاد له سيعيق الفهم ويؤدي إلى الخطأ في إستيعاب المقصود منه لذلك ينبغي على الشاعر حسن إنتقاء اللفظ وتوظيفه بما يتلاءم مع المعنى لإيصال الصورة المقصودة من طرف الشاعر >> إن المعنى الذي يوهم الذهن بأنحاء من الإحتمالات، ويدفع المقول له إلى التأويل في طرفين قد يبدوان متناقضين معنى غامض. وهو معنى ليس له موقع ملائم من النفس ومكانة مكنية من الفهم... ومن الواضح أن موقف حازم إزاء هذا النوع من الغموض موقف سلبي يستهجنه ويستهجن أثره، وما يترتب عليه من تخريج وعدول وتصنع.<sup>3</sup> ويدخل في هذا الضرب أيضا قوله: >> كان الكلام غير مقلوب، ولكنه قصد به معنى آخر غير المعنى الذي يريد به من يجعل الكلام مقلوبا، فذلك أيضا قبيح لأنه وضع المعنى البعيد الذي لم يؤلف موضع المعنى القريب المألوف.>><sup>4</sup> فتأليف الكلام ونظمه بطريقة غير معهودة، تخالف ما تعود عليه العرب من شأنه إفساد المعنى وإخراجه عن مقصده، لذا كان الإبتعاد عن التراكيب التي تخرج المعنى عن المألوف أمرا ينبغي مراعاته، والعمل على تجنبه.

<sup>1</sup> نفسه، ص179.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص179..

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص252.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص179.

وضمن الحديث عن الكلام المقلوب أدرج حازم جملة من الأمثلة الشعرية منها قول **الخطيئة**:<sup>1</sup>

**فلما خشيتُ الهُونََ والعيْرُ ممسك \* \* على رغمه ما أمسك الحبل حافرُه**

فالشاعر قد خشى السقوط عن ظهر العير رغم أن الحافر يمسك بالحبل فالكلام في هذا البيت محمول على القلب إذ كان من الأصوب أن يقول "على الرغم إمساك الحافر بالحبل" لكن نظم الكلام بهذا الشكل جعل القارئ يشعر بنوع من الغموض وكأن العير هي الممسكة بالشاعر بصعوبة كبيرة تدوم دوام إمساك الحافر بالحبل.

غير أن بعض النقاد لا يجد هذا البيت مقلوبا - يقول حازم - فالحبل ممسوك والحبل ماسك به كي لا يفلت، وبذلك فالمعنى صحيح، والكلام غير مقلوب.

كذلك قول **قطري بن الفجاءة**:<sup>2</sup>

**ثم انصرفْتُ وقد أصبتُ ولم أصبُ \* \* جذع البصيرة قارح الإقدام**

يقول قطري قد خرجت من المعركة وقد أبلت بلاءً حسنا فأصبت الخصم دون أن يصيبني وذلك بفضل إقدامه الذي يشبه إقبال الشباب، الذي لا يخاف الصعاب، والذي أسنده رأي بصير مجرب.

لكن ابن الفجاءة قد استعمل الكلام بشكل مقلوب فكان الأجدر به أن يقول: "قارح البصيرة جذع الإقدام" \* حتى يكون المعنى واضحا.

ويقبل هذا البيت احتمالا آخر، وهو أن يحمل على غير القلب - وهو الأفضل عند البعض - فالشاعر في هذه المعركة كان الموت يحيط به من كل جانب لكنه أصيب بعد قتال شديد ولم يقتل، حينها أدرك أن الخوف لا يعني أبدا السلامة من الأذى والحفظ من المهالك لذا كانت البصيرة جدعة أنها ناتجة عن هذه التجربة الجديدة التي عايشها، أما الإقدام القارح، فذلك شيء أصيل فيه، متجذر قبل الرأي والبصيرة. هذا المذهب الأول. أما الثاني، فهو ما نقله ابن سنان الخفاجي عن أبي العلاء: «ما المانع أن يكون مقصوده، لم أصب أي لم أُلْف على هذه الحال بل وجدت على خلافها جذع الإقدام قارح البصيرة، ويكون الكلام على وجه غير مقلوب، فتمكن الدلالة على أن قوله في البيت لم أصب بمعنى لم أُلْف دون ما يقولون من أن مراده لم لم أُلْف من قوله قبل:

**لا يركنن أحدٌ إلى الإحجام \* \* يوم الوغى، متخوفا لحمام**

**فلقد أراني للرماح دريئة \* \* من عن يميني مرّة، وأمامي**

**حتى خضبتُ بما تحدر من دمي \* \* أكناف سرجي أو عنان لجامي**

<sup>1</sup> الخطيئة: الديوان، شرح يوسف عيد، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1992م، ص77، لكن وردت كلمة "ما أثبت" بدل "ما أمسك" في رواية حازم.

<sup>2</sup> المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، م1، ص138.

\* "إقدام غرّ ورأي مجرب".

ثم انصرفتُ، وقد أصبْتُ، ولم أصبَ \* \* جذع البصيرة، قارح الإقدام  
فكيف يكون لم يصب وقد خضب بدمه أكناف سرجه ولجامه. فأما قولهم: إنه أراد من دمي أي من دماء  
قومي وبني عمي فمبالغة منهم في التعسف والعدول عن وجه الكلام ليستمر لهم أن يكون الكلام فاسداً  
غير صحيح. << ثم يقول الخفاجي: >>وهذا الذي ذكره أبو العلاء وسبق له وجه يجب تقبله وإتباعه فيه.  
وفحوى كلام قطري تدل على أنه أراد "جرح ولم يمتهن" إعلاما أن الإقدام غير علة في الحمام وحضا على  
الشجاعة وبغض الفرار<<<sup>1</sup>.

من خلال هذا العرض المطول عن هذا البيت وللأراء التي قيلت حوله، خرج حازم بنتيجة مفادها أن  
الكلام الذي لا يمكن تأويله بطريقة لا تغير من معناه، فإنه لا يمكن أن يحمل فيه الكلام على القلب فالكلام  
الذي لا يقبل التأويل، ينبغي تركه على حاله <<فكل كلام يمكن حمله على غير القلب بتأويل لا يبعد معناه  
فليس يجب حمله على القلب. وأما ما لا يمكن فيه التأويل فواجب ألا يعمل عليه وأن يوقف عنده >><sup>2</sup>  
ومن ذلك قول عروة بن الورد:<sup>3</sup>

فلو أنني شهدت أبا معاذ \* \* بمهجته غداً تنذ يفوق  
فديت بنفسه نفسي ومالي \* \* فما ألوك إلا ما أطيق

فكلام عروة في بيته الثاني لا يقبل التأويل "فديت بنفسه نفسي ومالي" فيمكن أن نغير اللفظ عن  
موضعه فنقول: "جعلت فداءه نفسي ومالي" دون أن يحدث تغير كبير في المعنى، فكان حمله على غير  
القلب أمراً لا يبعده عن معناه المنشود.

أما إذا كان غموض المعنى راجع إلى اللفظ فينبغي لإزالته أن يقوم الشاعر بـ:  
- تفادي استعمال الألفاظ والعبارات الحوشية ما أمكنه ذلك <<ومتى نزه إلى شيء من ذلك  
إضطرارا، وأمکنه أن يقرن باللفظة ما يهتدى به إلى معناها من غير أن يكون ذلك حشواً>><sup>4</sup> كما أن  
الحوشية تؤدي السمع، وتفر النفس، وتحول دون الشعور بلذة ما يعرض لفشلها في تحقيق المناسبة مع  
المعنى، والتعبير عنه.

وفي حالة كون اللفظة مشتركة تدل على أكثر من معنى ينبغي على الشاعر حينئذ إنتقاء ألفاظ تكون  
أكثر تعبيراً، ولها طاقة إيحائية وتخيلية تكشف عن لب المعنى وتحقق الشعرية المطلوبة.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص182،183.

<sup>2</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء. ص184.

<sup>3</sup>عروة بن الورد: الديوان، شرح ابن السكيت، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1997م، ص73. لم يرد فيه إلا

البيت الثاني

ألوك: ما غسنتعت، أطيق: أقدر و أستطيع.

<sup>4</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص185.

وفي هذا الصدد يدرج حازم بعض النماذج الشعرية منها قول الحارث بن حلزة:<sup>1</sup>

زعموا أن كلَّ من ضرب العيرِ \* \* ر موالٍ لنا وأنا الولاءُ

لفظ "العير" في هذا البيت يحمل عدة مفاهيم، فكان المعنى أنهم زعموا أن كل من أقام الخيام بأوتادها من مواليهم، أي أنهم حملوا جناية غيرهم بقتل كليب وائل، لأن العرب كانوا أصحاب عمد، ففسرت العير بالوتد.

كما فسرت "العير" بأنها عير العين، أي ما نتأ منها وبرز بمعنى أنهم زعموا أن كل من برزت عير عينه فضربت جفنه من مواليهم. كما تعني ما يطفو على الحوض من الأقداء. فاشترك اللفظ "العير" في عدة معاني سبب إشكالا لدى المتلقي، حول معناها الحقيقي في هذا البيت مما فتح الباب للتأويل، وتقديم احتمالات قد لا تتناسب مقصد الشاعر، لذا كان تجنب استعمال مثل هذه الألفاظ دافعا لتأويل المعنى، وغموضه.

وفي الكلام الذي قصد به التصريح، وجب الإنتباه فيه من وصل كلمة بحرف، أو يحذف منها حرف، فيوصل بذلك ما حقه الفصل، ويفصل ما حقه الوصل، فتجنب مثل هذا الأمر ضروري كي لا يقع في المعنى لبس، وفي مثل هذا يعيد حازم الإستشهاد بقول امرئ القيس:<sup>2</sup>

نظنهم سلكى ومخلوجة \* \* لفتك لأمين على نابى

فحرف الكاف "لفتك" يحتمل أن يكون حرف جر لما جاء بعدها، كما يحتمل أن يكون مضافا إليه. كذلك قول الأصمعي:<sup>3</sup>

لم ينالوا مثل الذي نلت منهم \* \* وسواء ما نلت منهم ونالوا

إن اللبس الذي قد يلحق بالمعنى في هذا البيت، راجع إلى أن الشاعر قد أثبت في عجز البيت ما نفاه في صدره، لكن الأمر ليس على هذا النحو فأداة الجزم "لم" في هذا البيت قصد بها الترخيم، ولم يقصد بها النفي كما يظهر للمتلقي لأول وهلة >> فيجب أن يتحفظ في الكلام المقصود به البيان نحو وقوع تلك الحروف التي يسبق الوهم إلى أنها مستندة إلى غير الحيز الذي استندت إليه، فإن ذلك مستهلك للمعاني وحاجب للأفكار عن حقائق المقصود بالكلام.<<<sup>4</sup>

أيضا الحرص على ترتيب الكلام، وعدم الإخلال بوضعه، أو إزالة ألفاظه عن مراتبها فيحدث التقديم والتأخير وتتداخل الألفاظ فتغمض العبارة، ولا يتحقق من خلالها المعنى المراد إيصاله.

<sup>1</sup> أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلمات العشر، دط، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983م، ص267.

<sup>2</sup> امرؤ القيس: الديوان، ص252.

<sup>3</sup> البيت من فرائد المنهاج، ص186.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص187.

ويتحقق هذا النحو من الكلام في قول الفرزدق:<sup>1</sup>

**وما مثله في الناس إلا مملكا \* \* أبو أمه حي أبوه يقاربه**

هذا البيت هو مدح خال الملك هشام بن عبد الملك، فيخاطبه قائلاً: بأنه لا يوجد ما بين الأحياء رجل يضاهيه إلا الملك هشام، فأبوه (يقصد الخال) أبو أمه (جد هشام لأمه) لكن العبارة قد حازت عن المعنى المراد قوله، فاحتجب المعنى الحقيقي فيها.

فإنه لا يرى ندا من الأحياء يرقى إلى درجة هذا الممدوح إلا هشام فأب الممدوح (الخال) هو أيضاً أبو أمه، فالتركيب بهذا الشكل جعل الفهم أمراً صعباً فلو قال: وما مثله في الناس حي إلا مملكا أبو أمه يقاربه.

فتركيز القرطاجني على ضرورة تماسك النص، حتى يكفل حسن تأدية المعنى والتعبير عنه، والإفصاح عن مفهوم الكلام، هو حرص منه على توطيد الصلة بين الشاعر والمتلقي من خلال النص وبما يقدمه من أقوال تخيلية تؤثر في القارئ دافعة إياه إلى الإستجابة، وهذا أمر لن يتأتى إلا بوضوح تلك العلاقة الرابطة بين الإثنين.

فحدوث التناسب بين المعنى وعناصر الجملة هو تحقيق للغاية الإيصالية التي يهدف إليها الشاعر، لكن هل توضيح ما يكتنف المعنى من غموض مرتبط بعناصر النص الداخلية؟ أم هناك عناصر أخرى خارجية بإمكانها المساعدة في الإبانة عن غرضه، وعن معناه؟.

### **5- الجدة والقدم في المعاني:**

يتناول القرطاجني جانباً آخر يتعلق بالمعاني، من حيث الجدة والقدم، أو مدى أخذ المحدثين من معاني سابقينهم- أو بمعنى آخر ما أضافه المتأخرون من معاني واستحضارهم للمعاني القديمة في الخطاب الشعري- >> وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدماء حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً وتداخل اللفظ أحياناً أخرى، ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحاً لمقولة (القدماء والمحدثين) ثم مقولة (السراقات).<sup>2</sup> وقد تطرق إلى قضية قدم المعاني أوجدتها بأن جعل المعاني أنواع: منها المتداول الذي يشترك فيه الخاص والعام، ومنها ما هو حكر على فئة دون أخرى ونوع ثالث صعب المنال، لا يتوصل إليه إلا من أوتي فطنة وذكاء >> فالقسم الأول هي المعاني التي يقال فيها إنها كثرت وشاعت، والقسم الثاني ما يقال فيه إنه قل أو هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير، والقسم الثالث هو المعنى الذي يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره.<sup>3</sup> إن الحديث عن جدة و قدم المعنى- وإن كان قد جاء ضمن الحديث عن المعاني ككل- و أثر ذلك على تخييل القول الشعري جاء ليؤكد نظرة حازم بأن

<sup>1</sup> نفسه.

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحدائث عند عبد القاهر الجرجاني، ص138.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص192.

البراعة و التمكن و سعة الخيال لا ترتبط بزمن أو بسبق، لكنها تتركز على حدق الشاعر و نفاذ بصيرته و حسن إستغلال ملكة الخيال لديه لطرح المعنى بشكل جديد و إن تم السبق إليه من قبل غيره. و يقدم حازم أمثلة على تحسين تركيب العبارة، بقول **الشماخ** والذي حسن فيه العبارة عن معنى قول **بشر بن أبي خازم**:<sup>1</sup>

**إذا ما المكرماتُ رفعتُ يوماً \* \* وقصرَ مبتوغها عن مدارها  
وضاعت أذرعُ المثرين عنها \* \* سما أوس إليها فاحتواها**

فأعاد **الشماخ** تركيب المعنى بعبارة أبلغ وأوجز قائلاً:<sup>2</sup>

**إذا ما رايةُ رُفعتُ لمجدٍ \* \* تلقاها عرابةُ باليمين**

ويمكن تصور التعبير الدلالي بين البيتين على النحو التالي:

**بشر**: رفع المكرمات = قصر مبتوغها

**ضياح المثرين** = احتواء أوس لها

**الشماخ**: رفع راية المجد = تلقي عرابة لها

فقد استطاع **الشماخ** أن ينقل هذا المعنى، بأفصر عبارة، ومما يمكن ملاحظته استعمال البيتين (**بشر**، و**الشماخ**) تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، لكن عناصر تفسير المعطي مختلفة.

فلكل بيت تشكيلا تركيبيا يحقق به قدرا من الخصوصية، فقد قابل **بشر** -مستندا إلى البناء الشرطي- رفع المكرمات بتقصير مبتغيها عنها، و**ضياح** أذرع المثرين، بارتفاع أوس واحتوائه لها، هذا المعنى عبر عنه **الشماخ** بشكل أبلغ، حيث قابل -تحت راية البناء الشرطي دائما- رفع لواء المجد، بتلقي عرابة لها باليمين.

لذا كان ابن **الشماخ** أحق بهذا المعنى الذي سبقه إليه غيره، لتجديده المعنى بصياغته له بصورة أفضل، وعبارة أقل. فلم يغن تأخر **الشماخ** عن الإشادة بفضلته في تحسين تركيب العبارة والتعبير عن المعنى >فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية إستعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى، بل قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويرا لما سبقه؛ ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع

<sup>1</sup> نفسه، ص193.

<sup>2</sup> **الشماخ بن ضرار الذبياني**: الديوان، تحقيق صلاح الدين عبد الهادي، طه، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968م،

المختلفة<sup>1</sup> >> إن تأثر الشاعر بمن سبقه أمر طبيعي، واستيعابه لتجارب غيره دافع له على الإبداع والتميز، حيث ذهب الكثير منهم إلى تغيير صور سابقة وعرضها في معرض جديد مبتكر >> ويتفاوت الشعراء في قدراتهم على الابتكار وتوليد المعاني الذاتية، وربطها بالعناصر الخارجية في الطبيعة عن طريق المحاكاة والتصوير، لاختلافهم في قابليتهم وقدراتهم على فهم حقائق تلك العناصر الخارجية والعلاقات الخفية التي يمكن أن تربطها بالمعاني الذاتية للتجربة الشعورية. فما كل إنسان يستطيع أن يعيد تنسيق العناصر الخارجية وفق حركة النفس وذذببتها الشعورية، وبشكل يختلف عمّا لها في الواقع العياني المرصود ويخرج بها عن حدودها الزمانية والمكانية، وإنما يستطيع ذلك من أوتي حسا مرهفا وبقظة عقلية بحيث يمكنه أن يجد في الأشياء ملا يجده الإنسان العادي، ويلحظ فيها وجوها تتلاءم والتجربة الذاتية التي يريد عرضها<sup>2</sup> فالاستفادة من المعاني السابقة يختلف باختلاف قدرات الشعراء، وإمكاناتهم، ومدى استيعابهم لهذا الموروث وتوظيفه بما يخدم التجربة الشعورية للشاعر، والموقف المعبر عنه.

أما ما يتعلق بالقسم الثالث وهي المعاني النادرة التي لا نظير لها، وتعد هذه أعلى درجة شعرية قد يصلها الشاعر في استنباط المعاني، وهنا تظهر عبقريته وتفردته >> حيث استنبط معنى غريبا، واستخرج من مكامن الشعر سرا لطيفا<sup>3</sup> >> فصعوبة إدراك هذا النوع من المعاني، والوصول إلى كنهها جعل الشعراء يخشون الخوض فيها، لصعوبة الإتيان بالجديد، فهي حكر على ثلة قليلة من الشعراء المتميزين الفحول.

وفي هذا الضرب من المعاني يدخل قول ابن الرومي الذي تعرض فيه لقول عنتر في وصف الذباب:<sup>4</sup>

وخلا الذبابُ بها يُغني وحده \* \* هزجًا كفعل الشارب المترنم  
غردًا يسنُّ ذراعه بذراعه \* \* قدح المكبِّ على الزناد الأجم  
ويقول ابن الرومي يصف روضة:<sup>5</sup>

وغرد ربي الذباب خلاه \* \* كما حثت النشوان صنجا مشرع

<sup>1</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 141، 142.

<sup>2</sup> محمد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص 169، 170.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص 194.

<sup>4</sup> عنتر: الديوان عنتر، دط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978م، ص 19. لكن البيتين وردا فيهما اختلاف

عن رواية حازم:

وخلا الذباب بها فليس ببارح \* \* غردًا كفعل الشارب المترنم

هزجا يحك ذراعه بذراعه \* \* قدح المكب على الزناد الأجم

<sup>5</sup> ابن الرومي: الديوان، ج 2، ص 338. مع خلاف بسيط مع رواية حازم وردت كلمة "أرنين" بدل "لها زنج".

## فكانت لها زنجُ الذباب هناك \* \* \* على شدوات الطير ضرباً موقعا

فالتقابل الدلالي بين القولين:

عنتره: -غناء الذباب وحده = هزج الشارب المترلم

-التغريد وسن ذراع بذراع = قدح المكب على الزناد

ابن الرومي: -تغريد الذباب ربعه = حثثة النشوان صنجا

-كون زنج الذباب هناك = ضربا موقعا على شدوات الطير

ندرك من هذا أن عناصر تفجر المعنى في القولين تكاد تكون واحدة حتى أصبح التوازي بينهما نوعا من التناص، حتى أشبه بالحوار التبادلي، فكل قول منهما تشكيلا تركيبيا يعطي له نوعا من الخصوصية حيث بدأ عنتره منطقة حركته، رابطا طنين الذباب بصورة إنسان وقد فعل الشراب برأسه فعله، فانطلق يغني فرحا مسرورا، ويزداد جمال الصورة حين يتعدى هذا الحيز فصورته عند السقوط وهو يحك ذراعا بذراع تماثل صورة إنسان وقد قطعت يده محاولا القدح بعودين في حين جعل ابن الرومي صوت الذباب تغريدا يفوق شذو الطيور المزهوة.

فقد ركز ابن الرومي على صوت الذباب المماثل للغناء، بل ويرقى على شذو الطيور، في وقت تركز حديث عنتره على حركة الذراعين الشبيهة بقدح عودين، وصوتها الشبيه بغناء إنسان شارب مترنم. والتعرض لقول كل منهما يجعل الدارس يوقن أن ابن الرومي لم يسيء إلى المعنى، بل أبدع في تصويره، فقد تمكن بفضل القدرة الخيالية لديه أن ينهض بالمعنى و يقدمه بصورة جديدة تختلف عن تلك التي قدمها عنتره.

وقد علق الجاحظ على هذا الأمر بقوله: <<ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، وإلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه... إلا ما كان من عنتره في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم، وقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من إستكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر... فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى يديه بالأخرى، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين، ومتى سقط الذباب فهو يفعل ذلك، ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أراضه غير شعر عنتره. >><sup>1</sup> فالجاحظ يرى أن هذا المعنى برع فيه عنتره، لم يتمكن الشعراء من الوصول إليه، لذا استحق أن يكون حكرا عليه.

ويرى حازم في قول ابن الرومي تشكيلا للمعنى بطريقة جديدة، ولم يستحق ما وجه لها من لوم <<على أن ابن الرومي قد نحا بالمعنى نحو آخر، حين جعل تغريد الذباب ضربا موقعا على شدوات

<sup>1</sup> الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، ص312، 311.

الطير. وهذا تخييل محرّك إلى ما قصد ابن الرومي تحريك النفوس إليه وإيلاعها به. فمثل هذه المعاني النادرة إذا وقع فيها مثل قول ابن الرومي ووقع فيها زيادة ما من جهة، وإن كان فيها تقصير من جهة أخرى، يجب أن يصفح عن قائلها في ما وقع لهم من التقصير إذا وقع لهم بإزاء ذلك زيادة وإن كان ما قصّروا عنه أجل مما زادوا. هذا إذا لم يكن بين المقصّر عنه والمزيد تفاوت كبير.<sup>1</sup> فقد تعاطف القرطاجني مع ابن الرومي، محاولاً تبرئته مما نسب إليه من إساءة لمعنى عنتره. فقد إستطاع بفضل براعته وتميزه أن يحرك القوة التخيلية للمتلقي، وأن يشعر بلذة ما يسمع وأن يستحضر الصورة بكل تفاصيلها وكأنه يراها من خلال هذا التشكيل الجديد للمعنى، لهذا لا يعتبر قول ابن الرومي سرقة، لوجود إضافة، ولو اعتبرت بسيطة وإستحق مشاطرته المعنى. لأنه أضاف إليه ولم ينقص منه.

لهذا <<لا بد لنا أن نفهم تطور المعنى على أنه عملية استعارة مستمرة... والموقف الجديد لا يحق الموقف السابق. يعني أن ما نسميه خلقاً قد يمكن النظر إليه من زاوية أخرى على أنه كشف.>><sup>2</sup> فالمعنى كالمعارف تراكمي يأخذ فيه اللاحق من السابق فيضيف إليه ويطور طرق تناوله ومن الأقوال الشعرية التي يتجلى فيها تحسين اللفظ قول الطرماح الذي زاد فيه عن معنى النابغة، فاستحق فضل التحسين.

يقول النابغة:<sup>3</sup>

من وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكْرَاعُهُ \* \* طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّقِيلِ الْفَرْدِ

يقول الطرماح:<sup>4</sup>

يَبْدُو وَتُضْمِيرُهُ الْبِلَادُ كَأَنَّه \* \* سَيْفٌ عَلَى شَرَفٍ يُسَلُّ وَيُغْمَدُ

فالنابغة يصف هذا الثور الذي هو من وحوش منطقة وجرة القليلة الماء، بأنه أبيض تنتشر على قوائمه نقط سود، مضمّر البطن، حيث يلوح من بعيد كالسيف الأبيض اللامع الوحيد. وقد زاد الطرماح عن قول النابغة بأن جعل هذا المشبه الذي شبهه بالسيف كما فعل النابغة، لكن الجديد عند بأن جعله كالسيف المغمّد في حال الغياب، والمسلول في حالة الحضور والتواجد.

النابغة: موشي الأكراع، طاوي المصير = الصيقل الفرد

الطرماح: يبدو وتضميره البلاد = سيف يسل ويغمّد

فالصورة التركيبية للمعنى تبدو أكثر حركة عند الطرماح فلم يكتف به مغمداً، بل جعله مسلولاً أيضاً رابطاً ذلك بحالتي الظهور والخفاء.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص195.

<sup>2</sup> مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1981م، ص107.

<sup>3</sup> النابغة الذبياني: الديوان، شرح حنا نصر الحّي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1999م، ص49.

<sup>4</sup> ابن رشيق: العمدة، ج2، ص19.

ولما كان حال الشعراء ومواقفهم من المعاني قديمها وجديدها متباين، تباين قدراتهم، وإمكاناتهم، وكيفية استفادتهم من معاني غيرهم <فمراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعة: اختراع، واستحقاق، وشركة وسرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشد قبحا من بعض.><sup>1</sup>.

فكان عماد تقسيم المعاني هو مدى شهرة التشبيهات وتداولها أو ندرتها، وبراعة الشاعر في عرض المعنى القديم في حلة جديدة، فتظهر بصمته الواضحة، وإضافته الجلية، حتى يجعل المتلقي يشعر وكأنه يرى هذه الصورة لأول مرة، وهنا مكن الإبداع الخلاق. وإلا كان مجتزا لمعاني غيره لقصر أدواته الفنية وعجزها على الإضافة فاستحق أن ينعت بالسرقة. وهو الأساس المعتمد في ترتيب الشعراء وتصنيفهم، ولا علاقة لتقدم هذا وتأخر ذلك، فالمعيار الحقيقي هو القدرة على تفجير القدرة التخيلية لدى المتلقي وجعله ينبسط أو يتقبض بفعل الإثارة.

لكن تحقيق ذلك ليس بالفعل الهين، ولا بالجهد اليسير إذ لا بد من توفر أسس تقوم عليها هذه العملية. فكيف تجلت نظرة القرطاجني لعملية البناء الشعري؟ وهل هي مرتبطة بقواعد معينة ينبغي مراعاتها والوقوف عندها؟.

في إطار مواصلة حازم التنظير للعملية الشعرية عكف على وضع مجموعة من الأسس التي يجدها ضرورية في عملية النظم، كما أنه يرى أن عمل الشاعر يحتاج إلى شروط تتعلق بالناظم ذاته، ينبغي توفرها فيه حتى يمكنه الخلق والإبداع.

### 6- دور النظم في إحداث الاستجابة التخيلية:

تردد الحديث عن النظم عند الكثير من البلاغيين والنقاد، إذ ارتبط في الغالب بكيفية ترتيب الألفاظ، وتركيبها في الجملة ليتحدد معنى النظم بشكل أوضح عند عبد القاهر الجرجاني والذي جعله توخي معاني النحو في الكلم.

غير أن النظم عند حازم القرطاجني لا يقف عند حدود بناء الجملة، بل يتعداها ليشمل العمل الشعري كله. وترتبط عملية النظم الشعري لديه أساسا بالطبع والذي يعتبره عماد عملية النظم، وعمودها الفقري <<النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا.>><sup>2</sup>.

فعملية النظم تستند إلى تحديد العوامل المتحكمة في عملية الصياغة الشعرية والتي تعتبر أمورا نفسية تحالج الشاعر وتجعله ينظم عمله بطريقة خاصة. وذلك من خلال ربطه الطبع بالأسرار والبصيرة

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص196.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص199.

مما يقربه من باطن النفس ونزوعها تجاه القدرة الجمالية والبراعة في النظم والتأليف، جاعلا منه (الطبع) شرطا لقوى الشاعر، إضافة إلى تلك القوى النابعة من ذات الشاعر، و المساعدة له على الإبداع و التميز ، وعلى رأسها الخيال الذي يحول المدرك العياني إلى صورة جديدة تختلف تفاصيلها عن الواقع و ذلك من خلال الربط و التركيب بين هذه الصور بطريقة مختلفة و جديدة، تستطيع أن تؤثر في المتلقي و تثير ما لديه من إنفعالات.

### -إختيار العبارة وجودة نظمها:-

تتباين قدرة الشعراء النظمية، وطرق اختيار المناسب من الألفاظ والعبارات للمقام والغرض المنظوم فيه. فتركز جهودهم في انتقاء اللفظة الجزلة، والعبارة الشاعرية التي تحقق له الغاية الإيصالية. ويعد حسن التأليف وإجادة الاقتران بين الألفاظ والعبارات دليلا على تحكم الشاعر في أدواته وحسن التصرف فيها إذ أن «معظم الإمكانيات النحوية ذات طبيعة إختيارية تهيئ للمبدع بشكل أو بآخر أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، والزيادة والنقصان، وهي أمور تتجسد على مستوى الصياغة الخارجية بمجموعة من الحركات الأفقية، كالتقديم والتأخير، والرأسية كالحذف والذكر.»<sup>1</sup>

فحتى يحصل الانسجام بين عناصر الجملة، وتحقق وظيفتها الشعرية بالتأثير في المتلقي ينبغي البعد عن التكلف في استعمال العبارة، وتوظيف الفصيح منها المناسب لغرض القول: «جأن تكون الكلم غير متوعرة الملائم والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى تابعا له، جارية العبارة من جميع أحوالها على أوضح مناهج البيان والفصاحة، هذا إذا لم يكن المقصد إغماض المعاني.»<sup>2</sup> إذ يستدعي الإفصاح عن المعنى ووضوحه، ووضوح اللفظ، وحسن تعليق بعضها ببعض، للتعبير عن المعنى وتحريك ملكة الخيال لدى المتلقي. يضاف إلى ذلك عدم التكلف في الاستعمال اللفظي فيأتي اللفظ سلسا، طبيعا يمكن تشكيله بصور مختلفة.

ومن أشكال الكلام التي حدث فيها إبدال كلمة بكلمة قول الشاعر:<sup>3</sup>

**فتاتان بالنجم السعيد وُلِدْتُمَا \* \* ولم تلقيا يوما هوانا ولا نحا**

فقد استعمل الشاعر الضمير غير المناسب، فبدل أن يقول: "وُلِدْتَا" بما أنه يتحدث بضمير الغائب لكنه استعمل ضمير المثني المخاطب "وُلِدْتُمَا" فجاء وضع الضمير غير ملائم للجملة الوارد فيها.

كما يقول المتنبي:<sup>4</sup>

**قوم تفرّست المنايا فيكم \* \* فرأت لكم في الحرب صر كرام**

<sup>1</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحدائث عند عبد القاهر الجرجاني، ص73.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص223.

<sup>3</sup> نفسه.

<sup>4</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج4، ص14.

فقد عبر المتنبي عن المعنى مستعملا ضمير المخاطب "فيكم، لكم" رغم أنه بدأ الحديث بضمير الغائب. وفي حديثه عن حسن تأليف الكلام، ووضعه الموضوع المناسب للمعنى المعبر عنه لتحقيق الإبانة والتصريح عن المعنى الذي يتوخاه منه الشاعر ينبغي <وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب، فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بيانا وحسن ديباجه واستدلالاته بأوله على آخره.><sup>1</sup> فحدوث الانسجام والملائمة بين المعنى الذي يراد نقله وبين الشكل المناسب لنقله، أي التناسب بين الدال والمدلول يتم عن طريق جملة من العلاقات النحوية داخل نظام الجملة <ولا يمكن تصور البنية كذلك بعيدا عن التلاحم بين الشكل والمضمون، أو بين المستوى السطحي والمدرك العقلي، إذ إن النظم يكون في حركة دائبة بين المستويين. والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة، هي التي تفرز المواد الإبداعية التي لا تنتهي، وهي مواد يتميز بها مبدع عن آخر فينقلها من التجريد إلى التطبيق.><sup>2</sup> فتجويد المعنى غاية ينشدها الشاعر لذلك يسخر لها ما تيسر له من إمكانيات ووسائل يتباين التحكم بها من شاعر إلى آخر، ففقدان الإنسجام بين الألفاظ يسيئ إلى المعنى.

ومن النماذج الشعرية المعبرة عن هذا الأمر قول الشاعر:<sup>3</sup>

**لم يضيرها والحمد لله شيء \* \* فانتنت نحو عزفِ نفسٍ زهول**

لا يوجد رابط منطقي بين المعنى في الشطر الثاني و الشطر الأول فلماذا تصاب بالذهول مع عدم وجود سبب لذلك. وينبغي أيضا أن يكون توظيف العبارة في النظم بقدر ما يعبر عن حاجة الشاعر دون إفراط أو تقصير.

فكان على الشاعر وهو بصدد نظم قصائده أن ينتبه إلى تخير الملائم من الألفاظ والعبارات، ووضعها بشكل يوحي بالانسجام والترابط <وبقوة التهدي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبة جزلة ذات طلاوة، فالإستعذاب فيها بحسن المواد والصيغ والانتلاف والإستعمال المتوسط. والطلاوة تكون بانتلاف الكلم من حروف صفيلة وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه وقصرت العبارة عنه. والجزالة تكون بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها. وبتقارب أنماط الكلم في الإستعمال.><sup>4</sup>

فتوفر هذه الأمور هو ما يحقق النظم الجيد الذي تترابط أجزاءه وتتلاحم، لتعكس قدرة الشاعر، وتميزه في التعبير الشعري فالنظم بذلك متعلق بجملة مراحل إنتاج القول الشعري على مستوى العبارات

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص224.

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحدائة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 84-85.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص224.

<sup>4</sup> نفسه، ص225.

## الفصل الأول : علاقة الخيال والتخييل بقضية اللفظ والمعنى و دورهما في بناء العمل الشعري

والبنية التشكيلية دون فصل الأمر مع التأليفات المعنوية، لأن النظم مختص بالتأليفات اللفظية والبراعة في توظيف تلك الوسائل دليل على براعة الشاعر وتمكنه من إختيار المناسب منها للمعنى المنظوم فيه. ومن ثم فحازم قد عمد إلى توضيح طرق النظم الشعري والشروط التي ينبغي على الشاعر مراعاتها في عمله حتى يخرج إلى القاريء في أبهى صورة، ويحقق المبتغي منه وهو ما يترجم نجاح الشاعر في مهمته.

إذا كانت قضية اللفظ والمعنى قد شغلت اهتمام البلاغيين والنقاد لفترة طويلة، و دفعتهم إلى الانقسام على أنفسهم بين مناصر لللفظ، و مناصر للمعنى، هذا الصراع -إذا صح تسميته بذلك- الذي توج بوضع عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم الشهيرة، بيد أننا لا نجد لهذه القضية كبير اهتمام من قبل حازم القرطاجني.

فحازم لم يعط الأفضلية لا للفظ و لا للمعنى، بل يرى أن بينهما تكامل لا يقبل القسمة و لا حتى حصر الفضل في واحد دون الآخر، إن النظم هو الانعكاس الحقيقي لبراعة الشاعر، و سعة خياله، حيث يستطيع أن يعطي اللفظ و المعنى بعداً جديداً، و متميزاً يختلف فيه عن غيره، رغم أن الوسائل هي ذاتها، لكن الخيال هو الذي يعطيها تلك الجودة، و ذلك التميز حتى يستطيع من خلالها تحريك القوة التخيلية للمتلقي.

إن النظم عند حازم يتجاوز ترتيب الكلام في الجملة، ليشمل مختلف مراحل العمل الشعري. فالأسلوب يختص بالتأليفات المعنوية، في وقت يختص النظم بالتأليفات اللفظية. إن الباعث على قول الشعر هي حركات النفس و غايته إثارة انفعالات القارئ سواء بالبسط أو القبض.

يقوم الخيال بالربط بين الواقع من خلال ما يقدمه من مدركات و بين الصورة الذهنية التي تقابلها، بصورة جديدة تجانس بين المتأفرات في تشكيل جديد يفاجئ القارئ و يجذبه.

تعد المعاني الجمهورية الأكثر انتشاراً و ملامسة لحياة الناس أصلح المعاني مناسبة للشعر لقدرتها على تشكيل كلام فصيح و بليغ، فإذا قصدت في ذاتها كانت معاني أول، أما إذا وظفت لتوضيح الأول فإنها تعد معانٍ ثوانٍ.

يتجلى دور الخيال بصورة واضحة من خلال إحداث التناسب بين المعاني، و جعلها أكثر تطالبا و توظيف مختلف أشكال البديع ( المطابقة، التماثل، المقابلة، التقسيم، التفسير، التفریع) لخدمة الغرض الشعري و القصيدة ككل.

## الفصل الأول : علاقة الخيال والتخييل بقضية اللفظ والمعنى و دورهما في بناء العمل الشعري

لما كانت غاية الشاعر إحداث التخييل في المتلقي، و إثارة انفعالاته استجابة لما يخيله العمل المقدم من أقوال، فإن التنبه إلى إشكال المعنى أو غموضه أمر ملح ينبه إليه حازم و لتأثيره السلبي على الجانب الإيصالي و التخيلي للعمل الإبداعي، لفسحها المجال للتأويل و تعدد الفهوم، مما قد يخرج المعنى عن الخط المرسوم له.

تحدث حازم عن قضية قدم المعاني و جدتها ضمن حديثه عن دور الخيال في طبع المعنى بالتجدد، من خلال الصورة الجديدة التي يتم تشكيله بها، و في هذا المجال يمكن استبعاد لفظ "السرقه" عن الشاعر.

يؤكد حازم على دور الطبع في الصناعة الشعرية، لكنه يؤكد على صقله بالدربة و الممارسة و التي يكشف من خلالها الشاعر عن أدواته الفنية، و على رأسها دور الخيال في إعطاء الصور المقدمة حلة جديدة و مختلفة.و بذلك فإن دور الخيال كبير الأهمية، في تشكيل اللفظ و المعنى و تقديمهما في صورة جديدة، و مميزة.

## الفصل الثاني

### أثر الخيال و التخيل في تشكيل النظام الصوتي

#### عند حازم القرطاجني

تصور النقد العربي قبل القرن 7 هـ للظاهرة الإيقاعية.

#### - الوزن

- 1- الخيال و تناسب الأوزان الشعرية.
  - دور الخيال في الملاءمة بين الوزن و الغرض الشعري.
  - أوجه التناسب في الاغراض الشعرية.
- 2- الأوزان البسيطة و الأوزان المركبة.
- 3- أضرب التركيبات الوزنية و أثر الخيال فيها.
  - الأوزان المركبة من خماسية و سباعية
  - الأوزان المركبة من السباعيات المتغيرة.
- 4- دور الخيال في تحديد البنية التركيبية لأجزاء الأوزان الشعرية.
  - كيفية تركيب الأسباب و الأوتاد.
  - مبررات شيوخ استعمال بعض الأوزان أكثر من غيرها.
- 5- التغييرات اللاحقة بالأوزان الشعرية.
  - التغيير اللاحق بالقافية.
  - التغيير اللاحق بالأعاريض.
- 6- تخيل الأوزان الشعرية و علاقته بأضرب الزحافات المختلفة
  - أضرب الزحافات المتحسنة و المستقبحة.

#### -القافية

- 1- دور الخيال في كيفية البناء الشعري و وضع القافية.
  - المستحسن في القافية المقيدة.
  - الاثر النفسي للقافية.
- 2- دور الخيال في بناء القافية بالنسبة إلى غيرها.

عني العرب بالعروض عناية كبيرة، حتى عدوا الوزن و القافية و قوائم الشعر، و ركيزتاه اللتان يقوم عليهما - لكن درجة هذا الاهتمام، و نوعية هذه العناية قد تباينت بين الفلاسفة و النقاد.

إذ اعتبر الفلاسفة المسلمون الوزن أحد وسائل المحاكاة (أو التخيل)، مؤكداً على ضرورة اجتماع المحاكاة مع الوزن في الكلام حتى يكون شعراً، و إن كان ترتيبهم للوزن يأتي ثانياً بعد التخيل <ليس للوزن في الشعر - إذن - نفس القيمة التي تتمتع بها المحاكاة بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميزة لما هو شعري على عكس التخيل أو المحاكاة التي إذا توفرت في القول دون الوزن سمي القول قولاً شعرياً، لكن هذا لا ينفي بأية حال أهمية الوزن في الشعر، إنه يؤكد - فقط - ضرورة اجتماعه مع المحاكاة في القول حتى يصبح شعراً.><sup>1</sup>

فأهمية الوزن - عند الفلاسفة المسلمين - في القول الشعري أمر لا اختلاف فيه، حيث يؤكد الفارابي (ت 339 هـ) على أن الأفاويل الشعرية لا بد <أن تكون بايقاع، و أن تكون مقسومة الأجزاء، و أن تكون أجزاءها في كل ايقاع سلابات، و أسباب و أوتاد محدودة العدد. و أن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيباً محدوداً، و أن يكون ترتيبها أجزاءها متساوية في زمان النطق بها، و أن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً><sup>2</sup>، فقد جعل الأجزاء ذات أعداد محدودة، و ترتيب لا يتغير في كل وزن، حتى تتساوى في النطق بها، فإن كانت الأسباب و الأوتاد معروفة، فإن كلمة السلابات لا ندري ماذا يقصد بها، فالوزن عند الفارابي أمر مؤازر للمحاكاة في العملية الشعرية، و بغيابه تفقد العملية الشعرية أحد أعمدها.

أما القافية و إن اختلف في تحديد معناها بين من يعتبر أنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع الحرف السابق للساكن، أو أن تسميتها نابعة من تتاليها <سميت قوافي لأن بعضها يتلو بعضها><sup>3</sup>، فإنها عند الفارابي مرتبطة بتكرار حروف بعينها لذلك <القوافي ربما كانت حروفاً، و ربما كانت أسباباً، و ربما كانت أوتاداً، و أشعار العرب في القديم و الحديث فكلها ذوات قواف، و خاصة القديمة منها، و أما المحدثه منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب><sup>4</sup>، فهي خصوصية عربية - حسب رأيه - تعنى تكرار حروف معينة في آخر البيت.

فالعرب قد اهتموا بالقوافي دون غيرهم <و أشعار العرب في القديم و الحديث فكلها ذوات قواف، إلا الشاذ منها و أما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجّلها غير ذوات قواف و خاصة القديمة منها><sup>5</sup> لكنه لم يبين لماذا عنيت العرب بالقافية دون غيرها من الأمم.

<sup>1</sup> ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 232.

<sup>2</sup> نفسه، ص 248.

<sup>3</sup> عبد الرؤوف محمد عوني: القافية و الأصوات اللغوية - دراسة مقارنة - دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977، ص 15.

<sup>4</sup> نفسه، ص 8.

<sup>5</sup> نفسه.

و يعرف ابن سينا (ت 428 هـ) الشعر بأنه >> كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعي، و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال ايقاعية، فإن عدد زمانه، مساو لعدد زمان الآخر>><sup>1</sup>، فالوزن عنده يقصد به عدد الايقاعات، ليكون التساوي فيها هو تحري العدد ذاته من الايقاعات في بيت من الأبيات المكونة للقصيدة، فالوزن أمر يشترك فيه العرب مع غيرهم من الأمم، أما القافية فهي حكر على العرب (عند العرب مقفاة) دون توضيح هذا الأمر، أو التفصيل فيه، و في شرحه لكلمة مقفاة يقول : >> معنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة>><sup>2</sup> و هو بذلك لا يختلف عما ذهب إليه الفارابي من قبل.

بيد أن ابن رشد (ت 595 هـ) يجعل الوزن أمرا >>يتم بالنبرات و الوقفات التي تكون بين المقاطع و الأرجل\* . و بالعدد، أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني>><sup>3</sup> و هو بهذا القول يختلف عما ذهب إليه من سبقه من الفلاسفة بعض الشيء فجعل القافية محصورة في تساوي عدد الحروف بين المصراعين ذلك هو >>الوزن العددي أو الوزن الشعري عند الفلاسفة، إنه يقوم على تساوي عدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد، و تساوي زمن النطق بها، و ذلك يتطلب ترتيبا على نحو منتظم، و على هذا يركز الفلاسفة على عنصر الزمن في الوزن الشعري الذي يتجلى في التناسب الذي يبعد المسافة بين الوزن في الشعر و الوزن في الخطابة>><sup>4</sup>.

فإحداث التناسب و المساواة بين عدد الحروف بين مصراعي البيت الواحد، هي ما يحقق الوزن في القول الشعري و يجعله يختلف و يتمايز عن القول الخطابي، و الذي تختلف طبيعة كل منهما عن الآخر. لذلك يذهب ابن رشد إلى ضرورة التناسب بين ثلاثية التخيل و المعنى و الوزن لأن هناك من >>التخييلات و المعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، و منها ما يناسب الأوزان القصيرة، و ربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخيل، و ربما كان الأمر بالعكس، و ربما كان غير مناسب لكليهما>><sup>5</sup>، هذا الكلام يبدو غير واضح، و لا نجد له ما يقابله في أشعار العرب، و ربما كان هذا الأمر عائد إلى تأثر ابن رشد بالنقد اليوناني، و محاولته تطبيق بعض ما أخذ منه على الشعر العربي، لكن خصوصية كل منهما تأبى أن يقع التعميم على الشعر العربي.

<sup>1</sup> ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص 161.

<sup>2</sup> نفسه.

\* الأرجل : عنصر ليس له ما يقابله عند العرب، فالشعر عند الامم الأخرى مرتبط و ملازم للرقص و الغناء.

<sup>3</sup> ابن رشد: تلخيص الخطابة بتحقيق محمد سليم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة احياء التراث الاسلامي، القاهرة 1967، ص 591، 590.

<sup>4</sup> ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 249.

<sup>5</sup> ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 222.

في حين يجعل القافية هي «موافقة في المقدار، و في بعض اللفظ، و ذلك إما في حرف واحد و هو الآخر، و إما في حرفين، و هو الذي يعرفه المحدثون باللزوم.»<sup>1</sup>، و هو بذلك لا يختلف كثيرا عما قال به الفارابي، إلا أن هذا الأخير لم يتحدث عن اللزوم-لزوم ما لا يلزم-فابن رشد حصر القافية في حرف أو حرفين، أي في الروى.

و قد ألف الناقد القديم، الحديث عن الوزن و القافية متلازمين فهذا الجاحظ (ت 255 هـ) يشير إلى أن العرب «كانت تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون و الكلام المقفى، و كان ذلك هو ديواتها»<sup>2</sup>، مما يوضح أن الشعر كان موزونا، و الكلام المنثور مسجوعا عند العرب في الجاهلية، فقد جاء ذكر الوزن و القافية مجتمعين في قول الجاحظ، كما يظهر تلازم هذين العنصرين بشكل واضح عند بناء القصيدة كما يوضح ذلك ابن طباطبا العلوي (ث 322 هـ) ، فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة «مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، و أعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، و أعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني»<sup>3</sup> ، فالوزن و القافية إضافة لفظ جميعها لباس للمعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه.

أما قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) فقد عرف الشعر «بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى»<sup>4</sup> فالشعر عنده قائم على أشياء أساسية هي : الوزن، و القافية، و المعنى، لكنه لا يرى حتمية في تعلم الوزن و القافية، و إن كانا خاصيتين مميزتين للشعر «لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم»<sup>5</sup> فوجود الشعر أسبق من حيث الزمن من الوزن و القافية، و لأن القافية – في نظره- مجرد حليلة تجمل الشكل الخارجي للشعر، فالوزن لديه مرتبط بالإيقاع الداخلي للبيت.

أما أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) فيرجع إلى الفكرة التي تحدث عنها ابن طباطبا و هي استحضار المعنى أولا نثرا، ثم انتقاء الوزن و القافية المناسبين، لكنه يرفض القافية التي «تكون مستدعاة لا تفيد معنى، و إنما أوردت ليستوى الروي فقط»<sup>6</sup>، في حين يتقبل منها «ما يكون متمكنا غير قلق و ثابتا غير مرجح، و متوافقا مطيعا للشاعر في استيفاء الكلام المطلوب»<sup>7</sup> لكنه لا يعطى معنى واضحا للوزن و القافية.

<sup>1</sup> ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 241.

<sup>2</sup> الجاحظ: كتاب الحيوان. ج 1، ص 72.

<sup>3</sup> ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 5.

<sup>4</sup> قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 17.

<sup>5</sup> نفسه، ص 15.

<sup>6</sup> أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 471.

<sup>7</sup> مصطفى الجوزو: نظرية الشعر عند العرب، ج 1، ص 41.

بيد أن ابن رشيق (ت 456 هـ) يجعل <<الوزن أعظم أركان حد الشعر و أولها به خصوصية>><sup>1</sup> لكنه يوافق قدامة في عدم اعتبار معرفة الوزن من الأمور الضرورية، لدخوله في الطبع الذي يعد أمراً جوهرياً في العملية الإبداعية لكون <<المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان و أسمائها و علها... لبنو ذوقه عن المزاحف منها و المستكره، و الضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن>><sup>2</sup> و كأن تعلم الوزن دلالة على عجز الشاعر و عدم تمكنه، حيث يحاول من خلال ذلك التغطية و تعويض ذلك النقص، لكنه في الوقت ذاته يرفض حصر القافية في أحرف بعينها، ليجعلها مرتبطة بالبيت الشعري بأكمله.

و بشكل عام فإن العرب قد أعطوا للقافية قدراً كبيراً، إلى درجة جعلتهم يطلقون اسمها على القصيدة تجوّزاً، و إن تباينت النظرة إليها من شخص إلى آخر، و كذلك الحال في نظرته إلى الوزن و قيمته فقد حدده البعض كالفرابي بزمان النطق و جعله الأساس الأصغر للشعر و بالعدد الإيقاعي كما فعل ابن سينا في حين جعله ابن رشيق أعظم أركان الشعر.

لكن هل اختلفت نظرة حازم القرطاجني للوزن و القافية عن آراء سابقيه؟ و ما هو الشيء الجديد أو الإضافة التي جاء بها حازم؟ و ما مدى تأثره بمن سبقه من فلاسفة و نقاد؟ و ما مدى حضور النقد اليوناني عنده في الجانب الموسيقي؟

هذه الأسئلة و غيرها هي ما سيحاول هذا الفصل الوقوف عند أسرارها و الكشف عن رأي حازم في الجانب الموسيقي للشعر.

<sup>1</sup> ابن رشيق : العمدة ، ج1، ص 134

<sup>2</sup> نفسه، ص 134، 135

## 1- الخيال و تناسب الأوزان الشعرية:

احتل الشعر مكانة كبيرة في حياة العرب، فبفضله استطعنا فهم ما التبس من ألفاظ القرآن الكريم، كما أنه كان السجل المخلد لأيام العرب و وقائعها و أنسابها، فهو مصدرا آدابها و الحافظ لحكمتها. فكان بحق المرآة العاكسة لحياة العرب بمختلف جوانبها، كما أنه محرك الهمم، و لسان حال القبيلة ضد أعدائها... لذا و نتيجة للقدرة التأثيرية لهذا الفن و سلطانه على النفوس فقد عني به العرب عناية كبيرة، و عملوا على تحسينه و النهوض به <<و لشدة حاجة إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع و الأسجاع و القوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة... فكان تأثير المجاري المتنوعة و ما يتبعها من الحروف المصوِّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس و خصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن<><sup>1</sup>

يقر القرطاجني بأن الوزن و القافية خاصة مميزة لأشعار العرب، كما أن في اختلاف الحروف المصوتة و تنوع المجاري زيادة في تحسين موقع القول الشعري من النفوس، فإن في تنوع مجاري الأواخر تجديد لنشاط النفس و نأي بها عن الرتابة و الملل، فمن ثم حرص الشعراء على اختيار الوزن و القافية الملائمين للغرض المعبر عنه حتى ترسخ في الأذهان و تتعلق بها النفوس، و تستجيب بالانفعال و التأثير لما تخيل من أقوال، و الملاحظ أن <<ما يقوله حازم القرطاجني هنا يتفق مع ما يقوله يوري لوتمان عن الوزن و القافية و مستويات التحليل البنيوي للنص الشعري، و ما يقوله جان كوهن "إذن ما يفعل الشاعر! إنه من خلال القافية و الترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي ينزع إلى أن يحد الفروق، فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميزة، و لكن على العكس باعتباره-إذا استطعنا أن نقول ذلك - وحدة مشوشة و يبدو إذن أنه يهدف إلى مضايقة الوسيلة اللغوية، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميّزا" أقول : إن ما يقوله لوتمان و جان كوهن و غيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبل حازم القرطاجني مع اختلاف المنطلقات بطبيعة الحال، و لكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال<><sup>2</sup>

إن التزام الشاعر بوزن و قافية معينين ضمن قصيدة كاملة هي وسيلة يسعى من خلالها لإحداث وحدة صوتية و موسيقية تشمل أواخر الوحدات الصوتية في كل بيت، فرغم ما بين الكلم من اختلاف و تمايز إلا أن توحيد أواخرها من شأنه أن يخلق شكلا من الانسجام و التوحد، فما يفعله الشاعر هو خلق وحدة بين ما هو متمايز، و هو ما يزيد من تأثيرية القول الشعري، و تعلق النفوس به، و من ثم كان القرطاجني قد قال هذا الكلام و الذي جاء كل من جان كوهن و لوتمان ليعيدا كلاما مقاربا له، فالغاية ذاتها، و إن تباينت السبل المتبعة.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهج البلغاء و سراج الأدباء، ص122، 123.

<sup>2</sup> محمد عبد اللطيف حماسة: اللغة و بناء الشعر، د ط، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2001، ص253.

فأهمية عنصرى الوزن و القافية، و دورهما فى الزيادة من تأثيرية العمل المقدم، أمر يتفق حوله النقاد القدماء و المحدثون، حيث تزيد النغمات من حسن اللغة و جمالها، لتجذب إليها الاسماع و النفوس. كما أن مراعاة التناسب بين القول الشعري و الوزن المستعمل فيه يزيد من جمالية القول الشعري و تأثيريته فى تحريك انفعال المتلقى بقبول أو رفض ما تخيلته الأقوال الشعرية، بيد أن التناسب ضرورته - لا تقتصر على المعاني فحسب، بل هى كذلك أمر ملح فى الأوزان الشعرية و ملاءمتها لغرض القول لأنه <<قد صح بالاعتبارات البلاغية فى تناسب المسموعات و تناسب انتظامها و ترتيباتها، و كون المناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة، أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم - مما ثبت استعمال العرب له و ما شك فى ثباته، و ما لم يثبت أصلا بل وضعه المحدثون قياسا على ما وضعته العرب - متركية من ثلاثة أصناف من الأجزاء، خماسيات و سباعيات و تساعيات، و إن لم يسلم فى هذا العروضيون>><sup>1</sup> إن سعى الشاعر من أجل تحقيق الجمال، و التأليف بين الأشياء المنسجمة للوصول بها إلى أقصى درجات الكمال، هو الدافع وراء إلحاحه على ضرورة تناسب الأوزان الشعرية، حتى يحسن موقعها من النفوس، و تشنف الأذان من اطراد الوزن و انسجامه، و هنا يبرز دور الخيال فى ادراك مواطن الالتقاء و الجمع بينها فى شكل مرتب، حتى تتوطد صلة السامع بما يقدمه القول الشعري من معان. و هم فى ذلك قد اتبعوا أسلافهم فاستعملوا الأوزان العربية المعروفة، و التى شاع استعمالها و تداولها بينهم، غير أن ذلك لم يقف حائلا أمام ابتكارهم أوزان جديدة رأوا مناسبتها أكثر لطبيعة حياتهم و الأعراض التى يعبرون عنها.

غير أن ما وجدناه عند الخليل أن الأجزاء المشكلة للوزن هى خماسية و سباعية، و لم نجد لديه ذكرا للأجزاء التساعية و من هذا المنطلق يمكننا القول <<إن سبيل تحقيق الجمال فى منظور حازم مبعثه قدرة التحكم فى المتعة التى تخلفها الأشياء المتجانسة، و فى التناسب و التلاؤم تظهر قيمة الجوهر الفنى فى تنظيم شكل، و تناسق محتواه. و هذا فى حد ذاته ينطوي على سلوكيات النشاط البشرى. و من هنا يتحدد مكنم النشاط الجمالى للمخيلة الإبداعية التى تبرهن عن نفسها من خلال إيقاع الكون. فالتناسب - و من هذا المنظور - هو القوة الخالقة للتصور فى جميع النشاطات الاجتماعية و الفنية، أو قبل ذلك إنه المنظور الذى يرى أن الكون انسجام فى جميع مجالاته بدءا من مقول الكلام إلى ما يخلقه دوران الأرض فى تنظيم حرثها.>><sup>2</sup>، فالتناسب مسعى شامل لمختلف جوانب العمل الشعري، و تحقيقه من الجانب الموسيقى - باعتباره مناط حديثنا - يتطلب التناسق بين الجانب اللغوي بوصفه الوعاء الناقل للمعنى و بين الإيقاع النغمى الذى تدرج ضمنه. أين يتجلى دور الخيال فى بعث عناصر الجمال بشكل من الإبهار، ما يحقق دفعا كبيرا للنص الشعري الذى يتلاءم فيه الشكل و المضمون مع الجانب الموسيقى للنص فيزداد جمالا و قدرة على تحريك ما بداخل المتلقى من انفعالات.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 226.

<sup>2</sup>عبد الله فيدوح: الجمالية فى الفكر العربى، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 54، 55.

و هو أمر يختلف من شخص إلى آخر بحسب استعداد كل شاعر و فطنته، التي تسهل من استخدام أدواته الفنية بحيث تغدو أداة طيعة في متناول الخيال.

فإذا كانت غاية الشاعر هي بعث عناصر الجمال في العمل الشعري، و جعله أكثر قدرة على الإبلاغ و التأثير في المتلقي، فكيف تتجلى نظرة حازم إلى العلاقة الرابطة بين الوزن و الغرض الشعري؟ و هل هناك أوزان شعرية معينة تتلاءم و أغراض شعرية معينة أكثر من غيرها؟ و ما أثر ذلك في تحقيق الغاية التخيلية المنشودة؟

#### - دور الخيال في الملاءمة بين الوزن و الغرض الشعري:

الشعر بوصفه أحد الأشكال التعبيرية التي يحملها الشاعر كوا من نفسه، و ما يختلج فيها من عواطف قصد التأثير في نفوس المتلقين و من خلال من يقوم عليه من حسن تأليف الكلم و الألفاظ ذات الجرس النغمي و المنسجم فإن ذلك مبعث الجمال فيه، و سحر يأسر السامع و يجعله يسبح بخياله في عالم الشاعر، ليشعر بكل كلمة و حرف تضمّنه العمل الشعري، فيستجيب بالانفعال التأثري لتلك الأقوال المخيطة، التي زاد من جمالها حسن انتقاء ما ينسجم معها من نعمة موسيقية أين تغدو <<العلاقة بين الموسيقي و الشعر علاقة عضوية، فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفاعلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما أسرا مؤثرا، و حين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر نغما و إنشادا.>><sup>1</sup>

إن ارتباط الشعر بالإنشاد، يجعل الجانب الموسيقي يحتل مكانة كبيرة في العمل الشعري، قد يرقى به إلى أعلى المراتب أو ينزل به إلى أدنى الدرجات، فالصلة بينهما حساسة، فالوزن و القافية سمتان مميزتان للشعر عن غيره من ضروب القول - رغم أن القرطاجني لا يجعلهما الفيصل في تمييز القول الشعري عن غيره من الأقوال - فالعناية بانتقاء الوزن المناسب للغرض الشعري تعد مطلبا هاما و أساسيا لدى الشاعر، خاصة و أن في ذلك إدراكا للغاية التخيلية للقول من قبل المتلقي.

إن تباين الخصائص الصوتية للأوزان الشعرية يجعل الشاعر يفضل أوزان بعينها للتعبير عن الموضوع أو الغرض الشعري الذي ينظم فيه قصيدته باعتبار أنه <<لما كانت أغراض الشعر شتى و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة، و ما يقصد به الهزل و الرشاقة، و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم، و ما يقصد به الصغار و التحقير. و جب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس... و كانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به و لا تتعداه فيه إلى غيره.>><sup>2</sup>، تتعدد الموضوعات الشعرية و تتباين تبعا لتعدد مناحي الحياة، و اختلاف جوانبها، و التعبير عن تلك الموضوعات يستوجب براعة الشاعر في نقل ما يختلج في نفسه من مشاعر، و حضور قوي لملكة الخيال في التنسيق بين ذلك الموضوع و ما يتناسب معه من وزن.

<sup>1</sup> صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص16.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص266 .

فالمعاني الشعرية تشكل مع الجانب الموسيقي وجهان للقول الشعري، يتكاملان في تأدية العمل الإبداعي لوظيفته التأثيرية، و تحريك خيال المتلقي ليعيش عالم الشاعر بمختلف جوانبه.

لا يفتأ القرطاجني أن يعمد إلى البحث في الأدب اليوناني-الذي يتجلى تباعا تأثره و شغفه به - عن هذه المسألة ، حيث أقر بأن الشعراء اليونانيين كانوا يلتزمون بأوزان معينة لكل غرض شعري. و التأكيد على هذه الملاءمة من قبل حازم هي من قبيل تخييل الأغراض بالأوزان، أين تتجلى قدرتها على التأثير في المتلقي و دفعه للاستجابة بالإقبال أو النفور لهذا «نستطيع و نحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصيب فيه من أشجانه ما بنفس عنه حزنه و جزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تأثر بالانفعال النفسي، و تطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس، و ازدياد النبضات القلبية و مثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع و الفرع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المرثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع و استكانت النفوس باليأس و الهمّ المستمر.»<sup>1</sup>

فالتعبير عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر و نقل ما يختلج بداخله بشكل دقيق، يستدعي منه أن يكون الوزن المستعمل متلائما مع المقصد الشعري، فتعدد الأغراض يقابله تعدد في الأوزان الشعرية. فهناك منها الأوزان القوية التي تلائم طول النفس و الأغراض الحماسية في حين هناك ما هو أقل قوة قد يلائم أغراضا أخرى فيها من اللين و الضعف ما يناسب مشاعر الخوف و الجزع، و بذلك تكون بعض الأوزان أنسب من غيره في مقام ما، و أكثر تعبيراً و انسجاماً مع ما يرمي إليه الشاعر، و أكثر قدرة على إقناع المتلقي و دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية استجابة لما يخيّله القول الشعري من معان، مما يظهر «أن الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشعر لا تتبع أغراض الشعر من مديح و هجاء، أو تهنئة أو رثاء، بحيث يناسب كل منها غرضا معينا دون الآخر، بقدر ما تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر و درجة توتره النفسي حيث العملية الإبداعية. فإن كان توتر الشاعر النفسي معتدلاً، و حالته الشعورية الانفعالية متزنة فإن شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجاماً مع تلك الحالة الشعورية حيث تناسب العاطفة مع إيقاعاتها انسياباً، سواء كان الغرض من الشعر مدحاً أم هجاء، تهنئة أم رثاء أم غير ذلك.»<sup>2</sup>، إن ارتباط بعض الأوزان بأغراض محددة لا يتنافى و تعبيرها عن ما يعتري الشاعر من انفعالات، أو حالات شعورية، فالشعر بمختلف موضوعاته لا يخرج عن كونه تعبيراً عن مشاعر ما، و من ثم فإن الشاعر و هو بصدد النظم في أي غرض كان فهو يختار ما يناسبه من وزن، و في ذات الآن ما يكون أكثر قدرة على حمل تلك الشحنات الشعورية، و ما يتلاءم و شدتها، و جعل السامع يشعر و يتخيّل ما يمر به الشاعر، و ما يحاكيه من معان.

<sup>1</sup> ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص.175، 176

<sup>2</sup> مجيد عبد الحميد ناجي : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص59.

لقد أثبتت الممارسة الشعرية قدرة أوزان ما و مناسبتها لمواضيع أكثر من غيرها، لكن الأمر لا يدفعنا إلى جعلها حكرا على ذلك الغرض دون غيره، و إلا كان ذلك تناقضا مع طبيعة العمل الشعري الذي لا انفصال فيه بين الحالة الشعورية المعبر عنها من خلال الموضوع أو الغرض مناط النظم، و بين الوزن المستعمل.

حيث أن العلاقة بينهما متداخلة، فالشعر لا يعبر عن مشاعره ضمن غرض من الأغراض ثم يبحث له عن وزن مناسب و إلا أصبحت العملية الشعرية عملية آلية خالية من روح التخيل الذي يحققه الغرض و الوزن معا.

عمل القرطاجني على التفصيل في الامر و بيان أن <<الأجزاء التي تأتلف منها مقادير الأوزان : منها ما يتناسب نحو :فاعلن و فاعلاتن و فعولن و مفاعيلن و منها ما تناسبه على الضد من هذا نحو : مستفعلن فاعلن. ألا ترى أن هذين الجزئين يتساوقان من أول الخماسي و ثاني من السباعي و كذلك الأجزاء الأول تتساوق الخماسيات و السباعيات منها ما عدا السبب الآخر من السباعيات فإنه يفضل عن ذلك. و منها ما عدا ما يتدافع و يتخالف نحو: مفاعيلن مستفعلن.>><sup>1</sup>

يتباين تشكل الأسباب و الأوتاد لتعطي لنا أجزاء مختلفة يتحدد على إثرها البحر الذي تدرج فيه. فوضع الأجزاء و التفعيلات المشكلة لوزن الشعري متعدد فمنها ما تجيء تفعيلاته متناسبة (فعولن - مفاعيلن) أو قد يكون وضعها تناسبا ضديا (مستفعلن - فاعلن) فقد توالى التفعيلات الأول بحيث تقدمت الخماسية لتتلوها التفعيلة السباعية، في وقت أنتت أجزاء الوزن الثاني ضد ذلك أين تقدمت التفعيلة السباعية على نظيرتها الخماسية (مستفعلن - فاعلن) أو قد يقوم نظم التفعيلات المشكلة للبحر على التخالف نحو (مفاعيلن - مستفعلن) أين تتالت تفعيلتان سباعيتان.

إن هذا النظم المختلف و المتباين للتفعيلات المشكلة للأوزان الشعرية يظهر مدى تمايز الأوزان و من ثم تعددها، فلكل خواصه التي تخلق استقلاليته، و بذلك فإن هذا التعدد يخلق أفقا أكبر و أوسع للشاعر ليجد مجالا للتعبير عن مشاعره، و طرق موضوعات مختلفة و هو مرتاح لوجود اتساع نغمي يناسب دقاته الشعورية، و يمكنه من جعلها أصدق تعبيراً، و أكثر تأثيراً في متلقي ذلك العمل، مع العلم أن <<التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، و ما أنتلف من غير المتناسبات و المتماثلات فغير مستحلى، و لا مستطاب...و هم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات و السواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، و لأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فيه فوقه.>><sup>2</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص267.

<sup>2</sup>نفسه.

إن التأكيد على الانسجام و التناسب أمر لا يفتأ حازم أن يؤكد عليه في كل مرة، حيث أن الأوزان الشعرية التي تكون أكثر استعمالاً و توظيفاً من قبل الشعراء هي تلك التي تتلاءم أجزاء عناصرها المكونة، أين يكون وضع الأسباب و الأوتاد وفق الأعداد المناسبة دون زيادة أو نقصان بشكل يجعل الوزن الشعري أكثر سلاسة و أحسن وقع على الأسماع، فكلما كان الانسجام قائماً بين عناصر الوزن حسن موقع القول الشعري من الأسماع، و احتل مكانة في نفوس المتلقين، و تكون قدرته على التأثير أكبر، لأن الشعر كلام مخيل هدفه إثارة انفعال المتلقى وجعله يستجيب لما يقدمه العمل من أقوال مخيلة. تتناسب أجزاء الوزن و تتلاءم كلما قل عدد السواكن مقارنة بالمتحركات بحيث تشكل الثلث، فإن ذلك أدعى إلى جعلها أفضل من حيث النغم و أقر على إثارة الإعجاب لدى المتلقي بفضل ما فيها من تجانس، لأن «قدرة الموسيقي على المحاكاة قرينة القدرة على التأثير، و ما دام لكل انفعال أنغام تدل عليه و تحاكيه فإن التوسل بهذه الأنغام يخيل للسامع الإفعال المرتبط بها و يثيره في نفسه.»<sup>1</sup> بحيث تغدو النغمات الموسيقية المتناسبة و المنسجمة ناقلاً أميناً لنبضات الشاعر، و أحسن ناطق على لسانه بما يرغب التعبير عنه، و إشراك السامع فيه، و تكون تلك الأنغام أكثر إحياء كلما ابتعد فيها عن التكلف في اسناد السواكن و المتحركات إلى بعض، و انسجمت التفعيلات، كما تصبح أقر على تحريك ما هو خامد من أحاسيس و انفعالات لدى المتلقي و جعله يستجيب بالبسط أو القبض، أين يتحقق دور الخيال و وظيفته الفعالة في العملية الإبداعية في خلق التناسب بين العناصر المتميزة، لخلق نغم منسجم ينساب في شكل طبيعي ينأى عن أي اضطراب أو خلل.

يتباين وضع التفعيلات المشكلة للبحر الشعري تبعاً لطريقة إسناد بعضها إلى بعض، أين يكتسب كل وزن خصوصيته و تفرده مقارنة بغيره من الأوزان فإن «ما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة، و ما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة، و ما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب، و ما وقع التشافع و التماثل في جميعه استنقل و لم يستحل أيضاً للتكرار.»<sup>2</sup>

إن الحكم على الوزن الشعري بالقوة أو الضعف ، بالمثانة أو الطيش... أمر يتحدد تبعاً لكيفية تشكل التفعيلات و كيفية انتظامها و تشافعها أو تفردها.

فأحسن الأوزان الشعرية و أكثرها انسجاماً و تناسباً لدى حازم هي تلك الأوزان المتشافعة التفعيلات أو المتزاوجة نحو : (فعلون - مفاعيلن) ، (مستفعلن - فاعلن) فإن تتالي ترتيب التفعيلات و مجيؤها بشكل زوجي و متشافع يعطيها نغمة سلسلة ذات وقع حسن على الأذان، ليأتي في المرتبة الثانية تلك البحور التي تنتشافع بعض أجزائها دون بعض حيث تجيء بقية الأجزاء أو التفعيلات وتربية نحو (مستفعلن - مستفعلن - فاعلن) فيما يتأخر عنها من حيث الرتبة ما لا تشافع بين تفعيلاته.

<sup>1</sup> جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص. 202.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 267، 268.

و بذلك تكون درجة التناسب الداخلي بين تفعيلات البحر، سر جمال الوزن الناتج عنها، فإن هذا الجمال يزداد أكثر إذا تناصر التناسب بين الغرض و الوزن الشعري.

#### -أوجه التناسب في الأوزان الشعرية:

تجاوز القرطاجني النظرة التي كانت تعتبر الوزن حلية لتزيين الشعر، معتبرا إياه عنصرا أساسا في عملية التخيل الشعري، حيث يعتمد عليه الشاعر -إلى جانب بقية عناصر العمل الشعري- للتأثير في المتلقي من خلال ما يشيعه من عناصر الجمال في عمله الشعري.>> غير أن الوزن عند حازم يستكمل خصائصه الجمالية، بما يكون فيه من تركيب و تنوع فضلا عن قوة التناسب الحاصلة بين عناصره... فالأوزان تتفاوت في قيمتها الجمالية بمقدار توفر التركيب.>><sup>1</sup> فالتباين الحاصل بين وزن بسيط و آخر مركب عائد لما يتضمنه كل واحد من خصائص صوتية، تعطيه خصوصية و تميزا، تلك العناصر التي يتم من خلالها تحقيق التناسب بين أجزاء الأوزان الشعرية لأن >>أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابلة و متضاعف و ذلك كالطويل و البسيط. فإن تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثلته، و تضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، و تركيب التناسب هو كون كل ذلك في جزئين متنوعين كفعولن و مفاعيلن في الطويل، و تقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه... و كلما نقص عروضاً شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في المرتبة من مقاربة الكلام أو مبادئه بقدر ما نقص منه.>><sup>2</sup> يذهب القرطاجني إلى أن تمام التناسب قائم على تشابه الأجزاء (التفعيلات) في شطر البيت الواحد، حيث تشكل كل تفعيلتين وحدة متكاملة، إذ يرى أن تضاعف التناسب هو تشكل الشطر من أربع تفعيلات (فاعلن- فاعلن - فاعلن) في المتدارك و مثلها في الشطر الثاني.

أما تركيب التناسب هو أن يشكل جزئين متباينين شطر البيت (فعولن -مفاعيلن - فعولن- مفاعيلن) في حين يكون تقابل التناسب بمراعاة الترتيب ذاته للتفعيلات في الشطر الأول و الثاني، و كلما نقص واحد من هذه الأمور في ترتيب التفعيلات أخلّ بوقوع التناسب بين أجزاء الوزن و أحدث الخلل الذي ينعكس بالتأكيد على موقع هذا الوزن من نفس المتلقي، و من ثم أثر على جمالية المعنى و قدرته على إحداث التخيل المنشود.>> و لما كان الإيقاع الشعري معبرا عن حركة النفس الشعورية و شحنتها الوجدانية، و انفعالاتها النفسية، و جب أن يكون لكل تجربة شعرية إيقاع خاص يتماشى معها، و يكون أكثر انسجاما معها من غيرها... و لما كانت الشحنات الشعرية تختلف باختلاف الانفعالات و الأشخاص و المقاصد و الأغراض، لزم من ذلك أن تختلف الأوزان بحسب اختلافها، و أن يكون كلا منها يلائم بعض تلك الشحنات دون الأخرى>><sup>3</sup>

<sup>1</sup>عبد القادر هني: نظرية الابداع في النقد العربي القديم، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص37، 38.

<sup>2</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص.259، 260.

<sup>3</sup>مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص58.

فالسعي لتجويد العمل الشعري بغية إثارة الانفعال المرجو من قبل المتلقي غاية يساعد في تحقيقها انتقاء الوزن المناسب لغرض القول، و القادر على الزيادة في جمال الفكرة و حسن موقعها من نفس المتلقي و جعله ينجذب إلى ذلك العمل و يتأمل ما يتضمنه من معان و ما يخيّله من أقاويل وهو ما يحرص على بلوغه الخيال من خلال تحرى أحسن للمناسبة بين أجزاء الوزن الشعري.

<« أوزان الشعر منها سبط\*، و منها جعد، و منها لين، و منها شديد و منها متوسطات بين السبابة و الجعودة، و بين الشدة و اللين و هي أحسنها و السببات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، و الجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزعين أو ثلاثة من جزء، و أعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها و آخر إلا حركة و المعتدلة هي التي تتلقى فيها ثلاثة سواكن من جزعين، أو ساكنان في جزء. و القوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين. و الضعيفة هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد و يكون طرفاه قابلين للتغيير.>><sup>1</sup> أكد القرطاجني أن الأوزان الشعرية متباينة من حيث السهولة و القوة، و الضعف و الصعوبة، و هو ما أدى إلى تقدم بعضها على البعض الآخر من حيث الرتبة. مبينا أن الأوزان السبابة هي التي تتعاقب فيها ثلاث حركات نحو الكامل (متفاعِلن)، أما الأوزان الجعدة فتعاقب فيها أربعة سواكن من جزعين في تفعيلاته المشكلة أو ثلاثة من نحو المنسرح التام التي تتعاقب فيه أربعة سواكن في الجزء (أي تفعيلتيه الأولين) نحو (مستفعلن مفعولات)، حيث يعتبر القرطاجني التفعيلتين على أنهما وحدة واحدة، فإن تعاقب السواكن الأربعة في هذا الجزء يبدأ من النون فـسي (مستفعلن) و الفاء و الواو الألف في (مفعولات). أما الأوزان المعتدلة أو المتوسطة ففيها تتوالى ثلاثة سواكن من جزعين مثل المديد (فاعِلتن فاعِلن) أي الألف و النون و الألف، أو تلك التي يتعاقب فيها ساكنان كما هو الشأن في الطويل (فَعولن مفاعِلن) و القوية هي التي تنتهي تفعيلاتها بـتد أو سببين (مستفعلن) أو (متفاعِلن) في الكامل أما الوقوف في آخر التفعلة على سببين نحو الطويل (مفاعِلن) و الضعيف هي ما تم الوقوف في آخره على سبب واحد.

لقد كانت ضرورة التمثيل لهذا الكلام الذي ذكره حازم أمرا له فاعليته في توضيحه فكرته، لكن قلة الاستشهاد لديه توقف الدارس في كثير من المواضع من المنهاج حائرا مع ما تميز به أسلوبه من خصوصية.>> إن حازما يضع أمامه كما يلوح لنا الأوزان التي يقدمها على غيرها، و لا سيما الطويل و البسيط و تلك التي يؤخرها، و يستخرج صفات كل منهما، فما استخرج من الأوزان المقدمة منح صفة حسنة : كالبسيط و المعتدل و القوي، و ما استخرج من الأوزان المؤخرة منح صفات سيئة مثل: الجعد و الضعيف، فصفات المعتدل هو المفضل عنده تنطبق أكثر ما تنطبق على الوزنين المذكورين : الطويل و البسيط.>><sup>2</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص260.

\* بسط الشعر: سهل و استرسل و ضده جعد.

<sup>2</sup>مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب،ج1،ص30.

فصفات الوزن الشعري ترتبط بترتيب الحركات و السكنات ، و أماكن الوقف التي تفصل تفعيلة ما عن الأخرى، فهذه الصفات المميزة بحر على الآخر هي ذاتها التي جعلتها متباينة الترتيب يتقدم بعضها البعض الآخر، فكانت أقوى و أقدر تعبيرية من غيرها.

إن تقديمه لهذين الوزنين مرده إلى حسن تناسب تفعيلات هذين البحرين، و تلاؤم أجزاءهما المكونة و التي تشكل طاقة و نفسا كبيرين يسنحان للشاعر بتوظيف أفضل لمملكة الخيال و الربط بين الصور المشكلة للعمل و الإيقاع الصوتي السلس في إحداث ما ينشد تحقيقه من تخيل.

>> فالأوزان التي تثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا، و هي : الطويل، و البسيط، و المديد و الوافر، و الكامل، و الرجز، و الرمل، و الهزج و المنسرح، و الخفيف، و السريع، و المتقارب و المقتضب، و المجتث، و إن كان المقتضب و المجتث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم. و الذي يشك في وضع العرب له الخب و الذي لم يثبت للعرب أصلا بل هو من وضع المحدثين الوزن الذي يسمى **الديبتي**<sup>1</sup><<

يشير حازم إلى أن الأوزان الشعرية الثابتة الوضع عند العرب هي أربعة عشرة وزنا، بلغت من الشهرة نصيبا واسعا، و إن تخلف عنها في الدرجة المقتضب و المجتث.

أما في ما يتعلق ببعض الأوزان الأخرى و التي منها الخب الذي يشك في نسبة وضعه من قبل العرب، وأيضا الوزن المحدث المسمى بالديبتي المتناسب التفعيلات، فإن كلاهما أقل شهرة، و أدنى استعمالا من غيرها، مبديا رأيه في كل هذه الأوزان، و المكانة التي تحتلها، غير أن القرطاجني قد أسقط من حسابانه بحري المضارع و المتدارك فقد ثبت عن الخليل أن >> بحور الشعر العربي ستة عشر بحرا هي : الطويل، و المديد و البسيط، و الوافر، و الكامل، و الهزج، و الرجز، و الرمل، و السريع، و المنسرح و الخفيف، و المضارع و المقتضب، و المجتث، و المتقارب و المتدارك. و كل هذه البحور هي من استنباط الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض إلا المتدارك الذي استنبطه الأخفش الأوسط و أكمل به دائرة المتفق و سماه بهذا الاسم.<sup>2</sup><<

و قد تحدث عن السبب في إسقاطه للمضارع، هذا الأخير الذي يرى أنه لا يرقى إلى طموحات العربي، و لا يتناسب مع طباعه قائلا : >>فأما الوزن الذي سموه بالمضارع، فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب و الرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، و ما أراه أنتجه إلا شعبة بن برسام خطرت على فكر من وضعه قياسا، فياليت له لم يضعه و لم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله و لا العمل عليه أصلا.<sup>3</sup><<

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.243

<sup>2</sup>عبد اللطيف شريقي و زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي،د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1998،ص.34

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج البلغاء،ص.243.

يشكك القرطاجني في كون المضارع من الأوزان الشعرية الموضوعية، من قل العرب، لكون العربي يمتاز بدوق راق و سليم يستعبد معه وضع مثل هذا الوزن، و الذي يجد فيه من الوضاعة ما يسيء إلى غيره من الأوزان، إذ لا يتصور أن يضعه إلا أناس بعيدين كل البعد عن مجال العروض و موسيقي الشعر، لذا يعتبره أسخف الأوزان المعروفة.

إن مراعاة التناسب في وضع الوزن أمر ضروري و ملح، و أن تكون القسمة بين الأجزاء المكونة للبحر متلائمة، حتى يكون الوزن المتحصل عليه وزناً مقبولاً من قبل السامع، و يرضاه الذوق العام لتماشية مع ما هو معهود و مقبول لديهم. <<و أساس الرفض و القبول - عند حازم - مرتبط بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في زمن التناسب في السمع، و على هذا الأساس يصحح حازم ما يرد عن العرب، و يشكك في الخب و يرفض المضارع>><sup>1</sup>

و لما كانت كيفية انتظام الأسباب و الأوتاد هي الفيصل في أحداث التناسب، فإن وقوع تغييرات طارئة عليها أمر يدفع الشاعر إلى اتقان صنعته، و أحداث الملاءمة بين العناصر المكونة للوزن بشكل لا يخل به، بل يزيد في جماليته. <<و أكثر الأوزان التي ذكرتها تتنوع أعاريضها و ضروبها، و ذلك إما أن يكون بحذف جزء برأسه، أو بحذف ساكن من وتد أو سبب متطرف في جزء العروض أو الضرب و اسكان ما قبله، أو بحذف ساكن ضوعف به سبب أو وتد، أو بحذف الوتد أو السبب رأساً، أو بإسكان ما قبل الوتد أو السبب بعد حذفه، أو بالتزام بعض الزحافات في جزأي العروض و الضرب، أو بزيادة سبب على جزء الضرب و يسمى ذلك ترفيلاً، أو بزيادة ساكن مصوت قبل آخر حرف من جزء الضرب و يسمى ذلك إسباغاً و إذالة.>><sup>2</sup>

حيث تأتي أعاريض و أضرب هذه الأوزان أحياناً سالمة، و قد تدخل عليها تغييرات عدة تمس الأسباب و الأوتاد، يتسبب فيها الزحافات و العلل، أما بالزيادة، أو بالنقصان في تفعيلاته. يتم التنبيه إليها و معرفة كنهها بفعل الدربة و الممارسة، و ما يتمتع به الشاعر من ذوق سليم، و فطرة صحيحة، <<فإن هذه الصناعة لا يليق بها أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، و أن تستقصى فيها تفاصيل تلك الصناعات.>><sup>3</sup> لأن أي خلل أو خروج عن هذه التفاصيل يؤدي لا محالة إلى خلل في الوزن، مما يكون له تأثير سلبي على الوظيفة الإيصالية للعمل الشعري، و درجة قبوله من قبل المتلقي، و استجابته، إذ يصدم بما فيه من ارتباك و خلل.

فما هي طرق المعرفة بكيفية تركيب أو بناء الأوزان الشعري؟ و ما هي الترتيبات الوزنية المتناسبة؟

<sup>1</sup> جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص. 192.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 244.

<sup>3</sup> نفسه.

## 2- الأوزان البسيطة و الأوزان المركبة :

إن المتأمل لأوزان الشعر العربي يلاحظ أنها متباينة التفعيلات، و متعددة طرق تركيب الأسباب و الأوتاد مما ينتج عنه اختلاف نوعية التفعيلة المتحصل عليها، لذلك يقول حازم : <<إن الأوزان الشعرية منها ما تركيب من أجزاء خماسية، و منها ما تركيب من أجزاء سباعية، و منها ما تركيب من أجزاء تساعية، و منها ما تركيب من أجزاء خماسية و سباعية، و منها ما تركيب من أجزاء سباعية و تساعية، و منها ما تركيب من خماسية و سباعية و تساعية.>><sup>1</sup> يفرق حازم بين الأوزان الشعرية البسيطة و المركبة، فأما البسيطة فهي ثلاثة أنواع: إما خماسية، أو سباعية، أو تساعية، أما الأوزان المركبة فهي تتشكل من أجزاء خماسية و سباعية، أو سباعية و تساعية، أو خماسية و سباعية و تساعية. هذا الحديث عن الأجزاء التي تتكون منها الأوزان الشعرية جاء مجملا في بادئ الأمر، ليأتي بعد ذلك تفصيل الأمر في كل قسم حيث يقول : <<فأما ما تركيب من الخماسية الساذجة فالمتقارب و بناء شطره على فعولن مكررا أربعاً.>><sup>2</sup> و يعتبر القرطاجني المتقارب الذي يتركب من أجزاء خماسية، من الأوزان الشعرية الساذجة المستكرهة الاستعمال. و مما ورد في هذا الوزن قول الاعشى<sup>3</sup>:

تقادم عهدك أم الحلال \*\* فطاشت نبالك عند النزال

0/0//0 /0/ //0// 0/0// 0/0//0 /0/ //0/ //0//

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فحدوث النأي بين الشاعر و محبوبته أمر كان له كبير الأثر عليه، فكان حاله أشبه بالرامي الذي حدث نباله عن مقصدها في المعركة. إن التيه الذي يشعر به الشاعر مماثل للتية الذي تشهده نبال الرامي في الحرب.

فإن هذا الوزن في قول الاعشى لم يسلم من الزحاف، إذ تكرر فيه القبض\* (فعولن-فعول) فهذا التوقف في آخر التفعيلة من شأنه أن يسمح للشاعر بتجديد نفسه، و لو بعد نبهة قصيرة من التوقف. ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن الأوزان ذات الأجزاء السباعية قائلا : <<و أما ما تركيب من السباعية الساذجة، فإن الشطر فيها على ثلاثة أجزاء و ربما حذفوا الثالث منها أو بعضه، فمن ذلك الرجز و بناء شطره من مستفعلن ثلاث مرات.>><sup>4</sup>

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.227.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه.

\* هو حذف الخامس الساكن.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.227،228.

تتكون البحور الشعرية من ثلاثة أجزاء إذا كانت سباعية، فمن هذه البحور السباعية الرجز الذي يعتبره أيضا بحرا سادجا مقللا من أهميته، و يضرب مثلا بقول جرير:<sup>1</sup>

**أقبلن من فهلان أو جنبي خيم \*\* على قلاص مثل جيطان السلم**

0//0 /0/0/ /0/0/0//0// 0//0/0/0/ /0/0/ 0/0/0/

**مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن**

فقد لحق الخبن بالتفعيلة الأولى من الشطر الثاني. و الذي هو حذف الثاني الساكن (مستفعلن - متفعلن) فالرجز من البحور التامة، أي التي تتشكل من ثلاث تفعيلات في كل شطر. و ما يلحق به من زحاف هو غير لازم، إنما تفرضه الضرورة الشعرية في حالات مخصوصة.

و من البحور السباعية الأجزاء يندرج أيضا «بحر الكامل، و بناء شطره على متفاعلن ثلاث مرات.»<sup>2</sup> و قد كثر استعمال العرب لهذا البحر في اشعارهم، حيث يأتي ثانيا بعد بحر الطويل، «و لهذا البحر مقياس واحد هو متفاعلن و لا يرد هذا المقياس إلا في هذا البحر، و يشتمل شطر البيت في هذا البحر على ثلاثة مقاييس متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن.»<sup>3</sup> فجزالة هذا البحر شجعت على شيوع استعماله، و نسبة تفضيله من قبل الشعراء، و منه قول عنتره:<sup>4</sup>

**طال الثواء على رسوم المنزل \*\* بين اللكيك و بين ذات الحرمل**

0//0/0 /0/ /0/ / /0//0 /0/ 0//0/0 /0//0// /0//0 /0/

**متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

لم تسلم تفعيلات هذا البيت من الزحاف، حيث لحق بها الاضمار\* هذا الأخير الذي لا يلحق إلا بهذا البحر (متفاعلن-متفاعلن) فالشاعر في هذا البيت عمل على تعويض التغيير في الشطر الأول بما يوازيه في الشطر الثاني مستخدما خياله في التوفيق بين المعاني و الجانب الموسيقي، و كأنه خبير أصوات، يحسن ايقاع التوازن بينها، بحيث ينفقي أكثرها تخيلا للمعنى .

يضاف إلى هذين البحرين السباعين بحر «الوافر و أصل بناء شطره على مفاعلتن ثلاثا إلا أن السبب حذف في نهايتي شطره و أسكن ما قبله، فبقي الجزء الثالث على فعولن، فصار تقدير الشطر مفاعلتن فعولن.»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> مهدي محمد ناصر الدين: شرح ديوان جرير، شرح و تقديم مهدي محمد ناصر الدين، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ت ،ص392. لكن ورد فيه أقبلن من جنبي فتاخ و اضم خلافا لما رواه حازم.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.228

<sup>3</sup> ابراهيم أنيس: موسيقي الشعر،ص.63،64

<sup>4</sup> عنتره: الديوان،ص87.

\* إسكان الثاني المتحرك.

<sup>5</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص228.

فقد ركز القرطاجني في حديثه عن هذا البحر على ما يلحقه من تغيير، دون أن يتطرق إلى ذكر صفتيه، و هذا البحر الذي يقارب الكامل في درجة شيوعه، كما شاع حذف السبب الأخير في الجزء الثالث. و في هذا المجال يدخل قول زهير<sup>1</sup>:

لمن طلل برامة لا يريم \*\* عفا و خلاله حقب قديم

0/0//0///0//0// / 0// 0/0//0//0//0///0//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

فعولن فعولن

فقد لحق بالتفعيلة الثالثة في الشطرين إحدى العلة اللازمة و هي القطف حيث حذف السبب الخفيف فيها و سكن ما قبله،(مفاعلتن: مفاعل-فعولن) فهذا البحر هو من البحور البسيطة فقد فضل العروضيون جعل (مفاعل - فعولن) تسهيلا و ميلا إلى الخفة، فالشاعر يريد كسر الرتابة التي يفرضها تكرر التفعيلات في ايقاع القصيدة، بادخال تغيير على آخر الشطرين ، قصد التنويع الصوتي الذي يأتي ليتلاءم مع المعنى المخيّل. فبحث الشاعر عن التحرر و كسر القيود الخانقة و التي تحد من امكانية الابداع تدفعه إلى تسخير الخيال لإخراج المعاني من تلك القوالب المعتادة و الدلالة المعجمية للألفاظ لجعلها أكثر شعرية و ليعطيها نفسا جديدا، و الوزن جانب تنعكس من خلاله انفعالات الشاعر و مشاعره، و ينظم إلى ذلك <<الرمل، و بناء شطره من فاعلاتن ثلاث مرات إلا أنه التزم فيه حذف سبب من جزء العروض - و العروض هي الجزء الذي في نهاية الشطر الأول-فصار تقدير أشطاره الأول، فاعلاتن، فاعلاتن،فاعلن.>><sup>2</sup>،فهذا البحر التام يلتزم فيه الشعراء حذف السبب من نهاية الشطر الأول ، حتى غدى أمرا شائعا، فهذه العلة اللاحقة به هي الحذف\* و تعد هذه العلة من علل النقص اللازمة التي درج الشعراء على استعمالها في هذا البحر (فاعلاتن-فاعلا-فاعلن). و هذا البحر يمكن إدراج قول نابغة بني شيبان<sup>3</sup>:

حلّ قلبي من سليمي نبلها \*\* إذ رمّتي بسهام لم تطش

0//0/0/0///0/0//0/ 0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلن فاعلن

بالإضافة إلى علة الحذف التي لزمها الشعراء عند استعمالهم لبحر الرمل، فقد لحق بهذا البيت أحد الزحافات المفردة الخبن فحذف الساكن الثاني من التفعيلة الوسطى في الشطر الثاني (فاعلاتن-فاعلاتن) و الذي يعكس ركون الشاعر إلى الخفة و السلاسة في الوزن.

<sup>1</sup> حجر عاصي: شرح ديوان زهير، ط2، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1998،ص118 .

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص228.\* حذف السبب الخفيف في نهاية التفعيلة.

<sup>3</sup> أبو الفرج الاصفهاني: الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج،ط8، دار الثقافة بيروت لبنان،1990،م5،ص108.

كما نجد <<الهزج، و أصل بناء شطره مفاعيلن ثلاث مرات إلا أنه التزم فيه حذف الجزء الثالث من كلا شطريه، فصار مجموع الوزن مربعاً و كلا شطريه مثنى على مفاعيلي/ مفاعيلن.>><sup>1</sup>. يختلف الهزج عن الوافر و الكامل، و حتى الرمل من حيث الأهمية حيث يلحق بالبحور المستكرهة <<الهزج الموسوم بالسذاجة و الحدة الزائدة>><sup>2</sup>، فزيادة على وصفه بالسذاجة، فإن هذا البحر السباعي الأجزاء قد تحول بفعل الممارسة الشعرية من بحر تام إلى بحر مجزوء فصار رباعي الأجزاء، و الذي من أمثلته قول الشاعر:<sup>3</sup>

صفحنا عن بني نهل \*\* و قلنا القوم إخوان

0/0/0/ /0/ 0/0/ / / 0/0/0// 0/ 0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

الملاحظ أن هذا البيت الشعري جاء مجزوءاً صحيحاً، لم تلحق تفعيلاته زحافات أو علل، مما يعكس هدوء الشاعر، و سكون انفعالاته. كما أن للبحور التساعية الأجزاء خصائصها المميزة، و التي تجعلها تتباين عن غيرها، فقد بين حازم أن : << ما تركب من التساعية الساذجة فالخبب، و بناء شطره متفاعلتن متفاعلتن مرتان>><sup>4</sup> لقد نعت حازم بحر الخبب و هو من البحور التساعية التامة، بالسذاجة، غير محبذ استعماله. إذ يرى فيه درجة أدنى من عدة بحور أخرى تمتاز بالشرف و القوة. إذا اعتبره لا يرقى إلى مستوى بحور أخرى فإن ضعفه لا يسمح بأن يكون إطاراً نغمياً للأغراض القوية، كما أنه لا يحتمل طول نفس الشاعر، و قوة انفعالاته. و من أمثلته بعض الشعراء الاندلسيين:<sup>5</sup>

أملت لقاءك في الحلم \*\* فزجرت العين فلم تنم

0/// 0// /0/0 /0/// 0/// 0// /0// //0/0

متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن

فقد لحق الاضمار الذي هو اسكان الثاني المتحرك بالتفعيلة الأولى من الشطر الأول (متفاعلتن- متفاعلتن) لكن وقوع هذا التغيير في الشطر الأول لم يأت ما يوازيه في الشطر الثاني، لكن ما يمكن تأكيده أن وقوع هذا التعبير قد جاء منسجماً مع الصورة الشعرية المقدمة من قبل الشاعر، و متناسبة مع حركة البيت، فخلق الانسجام و التناسب هاجس يخيم على خيال الشاعر و لا يبارحه يتأكد من خلال تحريه عناصر الجمال في مختلف جوانبي العمل الفني و منها الجانب الموسيقي.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدياء،ص290.

<sup>2</sup>مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب،ج1،ص31.

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدياء،ص290.

<sup>4</sup>نفسه،ص229.

<sup>5</sup>البيت من فرائد المنهاج: ص229.

«و على هذا يجب أن يتأول التشعيث\* في الجميع لأن الوند يصير بخبن السبب الذي قبله جزءا من فاصله\* فيسكن رأس الوند تخفيفا لأن الفواصل قد يستثقل توالي الحركات فيها، فهذا هو الرأي الصحيح في التشعيث و به أخذ من حقق من العروضيين .»<sup>1</sup>

إذا أخذ تفعيله (فاعلن) من بحر البسيط، نجد أن بدخول الخبن عليها (فاعلن-فاعلن) يكون قد تعاقب في هذه التفعيلة ثلاث متحركات فيكون لدينا فاصلة صغرى، فإن الميل للتخفيف هو الدافع لتسكين رأس الوند حتى لا تتالى عدة حركات، أما ما ذهب إليه بعض العروضيين بايقاعهم القطع في التفعيلة (مستفعلن- مستفعلن) فمجيئ ذلك في نهاية الصدور شيء غير ذي معنى عند حازم، و قد وازى مذهبه هذا ما أوقعوه في الخبب حيث أجازوا الخبن و القطع في تفعيلاته (فاعلن-فعل) غير أن ذلك لا يكون صالحا إلا في العروض أو الضرب و ليس في غيرهما، و وقوع ذلك يقلل من جمالية الوزن، و يؤدي إلى نفور الاسماع عنه، و يقلل من الوظيفة التخيلية للعمل الابداعي، من خلال تخيل الأغراض بالأوزان.

غير أن «النظام الذي يكون من أجزاء متماثلة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء متماثلة، و إذ النظام الذي يكون من جزئين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزئين متغايرين، و إذ النظام الذي يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء شفع و وتر- قدم الوتر أو وسط أو آخر- إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن قد ترتبت أجزاءه شفعا و وترا على واحد من الترتيبات الثلاثة. فنشأ من ذلك في النظام المركب أجزاء خماسية متماثلة وزنان، و في المركب من جزئين متغايرين يعاقب أحدهما الآخر خمسة أوزان، و في المركب شطره من جزئين متغايرين مكرر أحدهما تسعة أوزان.»<sup>2</sup> إن الأوزان البسيطة سواء أكانت بداية الجزء فيها وتد نحو المتقارب (فعولن) أو سببا (فاعلاتن) الرمل فإنه ينتج عنها أجزاء متماثلة، أما إذا كان الوزن مركبا من تفعيلتين متباينتين فإنه سواء ابتدأ الجزء بسبب أو وتد نتج عن ذلك وزنا مركبا نحو: الطويل (فعولن - مفاعيلن)، (مستفعلن - فاعلن).

كما أن الوزن المتكون من تفعيلتين متماثلتين و واحدة منفردة كيفما كان موضع هذه الاخيرة فإن بدئ الوزن بسبب أو بوند ينتج عنه وزن فيه متشافعين و وتر نحو المديد (فاعلاتن - فاعلن - فاعلاتن). فكان بذلك ناتج الأوزان المركبة من أجزاء خماسية متماثلة وزنان هما : المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) و المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أما في المركب من جزئين متباينين فينتج عنها خمسة أوزان هي : البسيط (مستفعلن فاعلن) و الطويل (فعولن مفاعيلن) و المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) و المقتضب (فاعلن مفاعيلن فاعلن مفاعيلن) و المجتث (مستفعلن فاعلاتن).

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص229، 230.

• التشعيث: هو حذف أولب متحرك أو ثاني متحرك من الوند المجموع الواقع في وسط التفعيلة مثل (فاعلاتن-فالان أو فاعلاتن)  
• الفاصلة: نوعان الصغرى هي ثلاث متحركات يتلوها ساكن (جبلن) الكبرى و هي أربع متحركات يتلوها ساكن (سمكتن)

<sup>2</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص230.

إن حدوث التركيب بين الأسباب و الأوتاد المشكلة لتفعيلات الوزن الشعري، قد يؤدي إلى تألف هذه العناصر فنتج وزنا متلائما منسجم المكونات، و قد تتنافر إذا كان في تأليفها ثقل تمجه الأذان و تنفر منه لهذا فقد ميز القرطاجني بين نوعين من الأوزان : المتلائمة السلسلة الخفيفة و الأخرى متنافرة ثقيلة، موضحا أشكال هذا التنافر و سببه >> التنافر و الثقل يكون فيها لوجوه منها: أن تقع الاسباب الثقيلة و الاوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات و توافرات و مقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هناك غير ملائم للنفوس و ثقيلاً عليها و كذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور فإنه مستثقل و ليس منافراً، و لذلك يحتمل وقوعها في المقدار القصير و المتوسط نحو المقتضب و الخب و لا يحتمل وقوعها في الطويل نحو الوافر لا سيما و قد تكررت في الوافر ثلاثاً و لم تقع في الخب و إلا مرتين و من تلك الوجوه التي يقع بها التنافر و الثقل تشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الاشطار و نهاياتها و وقوع الجزء المنفرد صدرا، و منها بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقل في نهايته و الخفيف في صدره و ذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلين أربع مرات.<sup>1</sup> فاللتنافر و الثقل يسبب وقوع الأسباب الثقيلة و الأوتاد المفروقة في نهاية الأجزاء لأن من المعروف أن العرب لا تبدأ بساكن و لا تقف عند متحرك، فإذا حدث ذلك نفرت منه النفس، و ثقل على المسامع، أما وقوع الفواصل بنوعها في أواخر الأجزاء فإنه مستثقل لكنه غير منافر، فقد تقع في المقتضب و الخب، لكنها غير واردة الوقوع في الطويل و الوافر لأن تتالي الحركات في أواخر الشطور فيه ثقل و السمع يميل إلى الخفة و السهولة بوصف نهاية الشطر استراحة قصيرة تنتقل بعدها إلى تفعيلة جديدة فالهروب من الثقل هو الدافع لعدم ايرادها في هذا الموضع لكن دون أن يؤدي الأمر إلى التنافر الذي يتأذى منه السمع.

فمعرفة التناسب بين الأوزان الشعرية أمر غير متأت للجميع لذلك وقعت هناك الكثير من الاخطاء في هذا المجال كانت الدافع عند حازم لتفصيل في أمور الأوزان المتلائمة و المتنافرة >>فلذلك حققنا في كل وزن تجزئته المتناسبة<sup>2</sup> خاصة فيما يتعلق بتحرى القسمة الصحيحة التي أرشدته إلى وضع عروض الخب لذلك يرشد حازم المهتمين بهذا المجال بأنه >>ينبغي لمن طمحت همته إلى مرقاة البلاغة المعسودة بالأصول المنطقية و الحكيمة و لم تسف به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هار، ألا يعتقد في وزن من الأوزان أنه مفتقر في وضعه إلى أن يفك من نظام آخر، بل إنما يستنبط الوزن من الأوزان ضروب تركيبات الأسباب و الأوتاد و استقصاء ضروب ما يتركب من الأجزاء المؤتلفة من تركيبات الأسباب و الأوتاد ثم يلزمه بعد الوضع أن يوجد وزن آخر أو أوزان سياق نظامها نظامه بأن تجعل مبدأها من رؤوس الأسباب و الأوتاد متأخرا عن مبدئه على ما تقدم.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأبياء،ص.230،231

<sup>2</sup> نفسه،ص.231

<sup>3</sup> نفسه ،ص.231،232.

يفند حازم الاعتقاد الذي مفاده أن أي وزن لا بد و في وضعه أن يؤخذ من نظام وزن آخر بتشكيل الأسباب و الأوتاد بصورة مختلفة حيث تتساوى حروف المقاطع في شطري البيت مع زمن النطق بها و هو ما يحصل من خلال حسن الملازمة و التناسب التي يكون للخيال فيها الدور الفعال و المهم حيث يلائم بين نظم الحروف و كيفية وضعها في الكلمة بحيث تجيء متناسبة مع كيفية النطق بها حتى تنتج نغما متوافق الحركات و السكنات.

فتركيب الأسباب و الأوتاد يتم بأشكال مختلفة، حيث تستعمل العرب الخفيف المتناسب المنسجم الأصوات فإذا كان الأمر كذلك فما هي الأشكال و التركيبات الوزنية المستعملة؟ و هل كان هناك تجديد في هذه التركيبات؟ و ما هي التغييرات التي قد تطرأ على هذه التركيبات؟ هذه النقاط و غيرها عمل القرطاجني على الوقوف عندها و توضيحها من خلال استعراضه للتركيبات الوزنية.

### 3-أضرب و التركيبات الوزنية و أثر الخيال فيها:

تعددت أشكال التركيبات في الأوزان الشعرية، لتتعدد معها أنواع الأبحر الشعرية، بحسب عدد تفعيلاتها و كيفية وصفها و تركيبها و طريقة اسناد بعضها إلى بعض فمن ذلك :

#### - الأوزان المركبة من خماسية و سباعية :

تتألف هذه الأوزان من أربعة أجزاء في كل شطر كما هو الحال في بحر الطويل الذي تفعيلاته في الشطر الواحد : **فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن**. و الأصل في هذا البحر أن يجيء تام التفعيلات و هوة الأكثر شيوعا كما هو الأمر في قول زهير بن أبي سلمى<sup>1</sup>:

**صحا القلب عن سلمى و قد كاد لا يسلمو\*\* و أقفر من سلمى التعانيق فالثقل**

0/0/0/ 0//0/0// 0/0/ 0/ /0/0/ / 0 /0/ 0/ /0/ 0/ / 0/0/ 0/ /0/ 0//

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لكن قد يلحق هذا الوزن بعض التغييرات منها حذف الحرف الخامس الساكن (مفاعيلن - مفاعيلن) من الجزء الرابع من الشطر الأول، و هو أمر تكرر وروده لدى الشعراء حيث <<أنهم التزموا حذف الخامس من جزء العروض و هو الجزء الرابع، فلا يثبتون الخامس الساكن إلا في التصريح المقابل لضرب تام، و يسقطونه في جميع الأعرىض الواقعة في تضاعيف القصيدة، حيث لا تصريح على الصفة المذكورة.>><sup>2</sup> إذ لا يؤتى بالجزء تاما إلا عند مقابلته لضرب تام، حيث يكون هناك تصريح، و هذا في مطلع القصيدة، أما بقية الأبيات فكثيرا ما يرد فيها هذا النوع من الحذف الذي يطلق علماء العروض القبض.

<sup>1</sup>حجر عاصي: شرح ديوان زهير،ص.87

<sup>2</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.233.

و الطويل هو من البحور الكثيرة الشبوع في الشعر العربي لقدرته على التلاؤم مع أغلب الأغراض الشعرية، حيث يأتي هذا الانسجام الإيقاعي ليعكس التجاوب و النغمي بين عناصر الجزئيات المركبة للوزن في البيت، و الحضور الواضح لعنصر الخيال فيها. و من أمثلة هذا البحر أيضا قول امرئ القيس :<sup>1</sup>

و هل يعمن إلا سعيد مخلد \* \* قليل الهموم ما يبيت بأوجال  
0/0/0// /0// 0/ /0// 0/0// 0//0// 0//0// 0/0// /0/ 0/// 0// /  
فعول مفاعيل فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن

الملاحظ أنه قد لحق بهذا البيت نوعين من الزحافات المفردة و هي القبض حيث حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة (فعولن-فعول، مفاعيلن-مفاعلن)، و أيضا الكف حيث حذف في التفعيلة أيضا الحرف السابع الساكن (مفاعيلن-مفاعلن). حيث جاءت هذه التغييرات لتعكس ذلك الانفعال النفسي، و الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، و انتقال خياله لوصف حالة شعورية بعد أخرى حيث يرغب في الخروج من الرتابة، و جعل النغم الموسيقي انعكاسا لتلك الحالة الشعورية و جعلها أكثر تلاؤما معها، و أكثر تخيلية.

كما يشمل الحديث عن البحور التساعية التفعيلات بحر البسيط هذا البحر المركب، تفعيلاته مستفعلن-فاعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر، إذ هو من البحور التامة التي كثر استعمال الشعراء لها حيث يستشهد حازم بقول النابغة الذبياني :<sup>2</sup>

يا دار مية بالعلياء فالسند \* \* أقوت، و طال عليها سالف الأبد  
0///0 //0/ 0/0// /0/ / 0/0/ 0///0/ /0/0/0/ //0/ /0/0/  
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

الملاحظ أن التغيير قد لحق بتفعيلات هذا البيت حيث أصاب الخبن التفعيلة الثانية (فاعلن-فعالن) و قد تقابل التغيير في الشطرين، ليترجم حرص الشاعر على التناسق النغمي رغم ما يشعرا به هذا التغيير من رغبة في سرعة الانتقال من هذا الحاضر المؤلم الذي أصبح قائما و كيف تحولت فيه الحياة إلى موت بعد أن أقوت الديار و طال عليها الأبد، ربما رغبة منه في التجديد، أو في تعزية نفسه، بجعل خياله يسترجع ما فات من عهود، و من أيام خوال، و منها أيضا «المديد و أصل بناء شطره على أربعة أجزاء إلا أنهم التزموا حذف جزء من عروضه، و جزء من ضربه، و هو فاعلن فصار الشطر فاعلاتن فاعلن فاعلاتن.»<sup>3</sup> و أكثر ما استعملت العرب هذا البحر مجزوا.

<sup>1</sup> امرؤ القيس: الديوان، ص42.

<sup>2</sup> النابغة الذبياني: الديوان، ص76.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص234.

و من هذا الضرب قول المهلهل<sup>1</sup>:

يا لبكر ، انشروا لي كليبا\*\* \* يا لبكر أين أين الفرار  
0/0//0 /0/ /0/ 0/0// 0/ 0/0// 0/ 0//0/ 0/0// 0/  
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

لقد جاءت تفعيلات هذا البيت سالمة من أي تغيير أو زحاف، حيث كان الايقاع الصوتي معبرا عن انفعال الشاعر، و شديد تأثره بهذا الأمر الجلل، ليكون هذا السكون و الانتظام في الأصوات دليلا على الدهشة و الذهول من وقوع ما لم يكن متوقعا أو واردا، و ليلائم طول النفس الذي يعكس عمق الألم المتغلغل في قلب الشاعر و الذي وفق الخيال بشكل واضح و كبير في نقل تلك الصورة و تقربها من خيال المتلقي لي شعر بما يعانيه الشاعر فتتحرك انفعالاته بالتألم لحال الشاعر .

يشمل هذا النوع من الأوزان أيضا بحر المقتضب، و هو كذلك من البحور المركبة، <<و أصل بناء شطره، فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد فيه، و الأسباب الثقيلة و تكرر الفاصلة و وقوعها في النهايات، و قد قدمنا أن هذا مستثقل، فلهذا لم يستعملوه إلا منصوفا أي محذوف النصف من كل شطر، فهذا هو الصحيح الذي يشهد به السماع و القياس و القوائين البلاغية في اعتبار تناسب التركيبات>><sup>2</sup> فالنأي بالسمع عن الثقل و الركون إلى الخفة و السهولة هو الدافع وراء استعمال هذا البحر مجزوءا، لكن النقاد يرون أن هذا البحر لا يرقى إلى مصاف الأوزان الأخرى، فهو أقلها شأنًا، لهذا فقد اعتبروا <<المجتث و المقتضب الموسومين بالطيش و قلة الحلوة>><sup>3</sup> لأن ثقلهما يجعل قدرة استيعابهما للأغراض الشعرية محدودة، فوصفهما بالطيش، لكن القرطاجني يزيد على ذلك ببيان أن بما يتصفان به من ثقل من شأنه أي يحد من قدرتهما التخيلية، و من إمكانية التعبير عن أغراض الشاعر و انفعالاته. مبينا السبب في ثقلهما قائلا: << إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد فيه، و الأسباب الثقيلة و تكرر الفاصلة، و وقوعها في النهايات، و قد قدمنا أن ذلك مستثقل، فلهذا لم يستعملوه إلا منصوفا أي محذوف النصف في كل شطر ... و أيضا فإن الزحافات لا تلتزم في غير تنويع الأعراب و الضروب. و قد لزم ذلك التجزئة التي قدر بها أهل العروض المقتضب و وقع ذلك في حشوها فدل على فساد رأيهم.>><sup>4</sup> ، فقد اعتبر القرطاجني أن وضع المتضادين (فعولات-فاعلات) وضع المتماثلين أمر غير منطقي كما أن (فاعلن 0//0/ مصاد (مفاعلتن 0///0//) فالأول (فاعلن) مبتدأ بسبب خفيف و مختتم بوتد مجموع، أما الثاني (مفاعلتن) فقد بدأ بوتد مجموع، و ختم بسبب خفيف، لهذا يكون اعتبارهما متماثلين أمر غير مقبول، و التناسب بينهما غير حاصل، و من ثم فإن الوزن لا يستقيم.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 234.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ج 1، ص 31.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 234.

و قد قدم حازم بعض الأمثلة التي وضع من خلالها أنها تتنافى مع القوانين الموسيقية و الذوق السليم في هذا الوزن، كقول أحدهم<sup>1</sup>:

**جانا مبشرنا\*\* بالبيان و النذر**

0///0 / /0//0/ 0///0// 0/0/

فاعل مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

فقد جاء هذا البيت مشطورا، و قد لحق تفعيلته الأولى القبض (فاعلن-فاعل)، و قد بين حازم أن من ذهبوا هذا المذهب حاولوا اخفاء اخفاتهم في احداث المناسبة من خلال قولهم :

**أتانا مبشرنا\*\* بالبيان و النذر.**

فالتفعلين (فاعلن -مفاعلتن) هما متضادان فوقوعهما هذا الموقع، و وضع التماثل يفسد الوزن و يسيء إليه.

- الأوزان المركبة من السباعيات المتغيرة:

حيث تتكون هذه الأوزان من ثلاثة أجزاء: مزدوجان و مفرد، إذ يأتي الجزء المفرد ثالثا، و من ذلك بحر السريع الذي تفعيلاته مستفعلن مستفعلن فاعلان، و في هذا البحر شيء من الكزازة جعله يؤخر مقارنة ببعض البحور الشعرية الأخرى، و منه قول حسان بن ثابت<sup>2</sup> :

**ما هاج حسان ربوع المغاني\*\* و مظعن الحي و مبنى الخيام**

0/0// 0/0// / 0/0/ 0//0/ / 0/0// 0/0// /0/0/ /0/ 0/

مستفعلن مستعلن فاعلاتن متفعلن مستفعلن فاعلاتن

لقد لحق بتفعيلات هذا البحر ثلاث أنواع من الزحافات و العلل منها : الطي و هو زحاف مفرد، حيث حذف الرابع الساكن من التفعيلة (مستفعلن - مستعلن)، و كذلك الخبن (مستفعلن-متفعلن) كما لحق بها إحدى علل الزيادة و المتمثلة في الترفيل الذي هو زيادة سبب خفيف فيما آخره و تد مجموع (فاعلن-فاعلاتن) ، إن ما لحق بهذا البيت من تغيير هو تعبير عن انفعال الشاعر أين تكمن طاقة شعورية كبيرة سعى حسان لأن يجعل النغم انعكاسا لها، و قد جاء ترفيل أواخر الشطرين لإعطاء نفس أطول يشعر المتلقي بمدى الآهة التي يطلقها الشاعر، و قد عمل حازم على الرد على الرأي القائل بأن نظام بحر السريع مأخوذ من المنسرح مفندا هذا المذهب للأسباب التي قد أنف ذكرها مع البحور الأخرى، و لأن <<ليس الجزء الواقع نهاية كلا الشطرين من هذا الوزن بمحذوف من غيره، و لا مغير من سواه و إنما هو مركب من سبب خفيف و تد مجموع متضاعف لأن الأرجل\* التي تتركب منها أجزاء جميع الأوزان ستة أصناف :

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص235.

<sup>2</sup>عبد الرحمن البرقوقى: شرح ديوان حسان بن ثابت الانصارى، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى، دط، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، دت، ص433. و في الديوان وردت كلمة رسوم المقام بدل ربوع المغاني في رواية حازم.\* يقصد بها حازم المقاطع التي تتكون منها الأسباب و الأوتاد، و قد ورد هذا المصطلح من قبل عند ابن سينا.

- 1-سبب ثقيل : // نحو بم، تلك
- 2-سبب خفيف: /0 نحو من، عن.
- 3-سبب متوال: و هو متحرك يتوالى بعده ساكنان /00 نحو - قال .
- 4-وتد مفروق: و هو متحركان كان بينهما ساكن، نحو، كيف.
- 5-وتد مجموع: و هو متحركان بعدهما ساكن، نحو - لقد.
- 6-وتد متضاعف: و هو متحركان بعدهما ساكنان نحو: مقال<sup>1</sup>

فكان وضع العرب لتلك الأوزان قائم على مراعاة التناسب الخاص الذي ينسجم مع كل بناء، إذ بنيت الأعراب في أكثر الأحوال على الأسباب و الأوتاد، لأنها الأكثر تصرفاً، نحو: الطويل و البسيط و المديد و المتقارب و الرجز و الهزج و الرمل، حيث يراعى في هذا التناسب سلاسة الوزن و تناغم أجزائه حتى تجذب الإسماع فيمكنها أن تزيد من تخيلية النص، و شعرية معانيه .

أما المقتضب فقد بني على الأسباب الثقيلة و الخفيفة و الأوتاد المجموعة و المفروقة. >> و مما بني على الأسباب الخفيفة و الأوتاد المجموعة و المفروقة و المضاعفة الضرب الأول من المجتث. و قد غاب عن العروضيين كونه من المجتث و جعلوه ضرباً ثالثاً من البسيط و قدروا شطر الضرب منه : مستفعلن فاعلن مستفعلن و مقاييس البلاغة تقتضي أن يكون تقديره : مستفعلن فاعلن فاعلن لوجوه يطول ذكرها... و إنما وقع لهم مضاعفاً في النهايات و ما يليها الخماسي لأنه أخف نحو العروض المجزوة المحذوفة من المديد و تقديرها : فاعلن فاعلن فاعلن فلماذا جعلنا نحن تقدير شطر الضرب الأول من المجتث : مستفعلن فاعلن فاعلن : فيكون تركيبه على هذا من جزء مفرد و جزءين متضارعين وقع أخفهما في النهاية.<sup>2</sup> يذهب القرطاجني إلى توضيح ما يتعلق ببحر المجتث، مبيناً ان اعتبار هذا البحر جزءاً من البسيط أمر فيه كثير من النظر، مقدراً تفعيلاته بـ : مستفعلن فاعلن فاعلن في كل شطر، مؤكداً أن المجيء بالتفعيلتين المتضارعتين في النهاية هو الأفضل، و الأكثر تلاءماً مع الطريقة المألوفة الإتياع عند العرب.>> و هناك ضروب جعلوها من مقصرات البسيط، و يمكن أن ترد إلى هذا، و هي به أليق لأن مجاريها أوفق بمجاريه لأن الخبن في فاعلن من البسيط يحسن ما لا يحسن في تلك المقصرات، فلماذا كانت أنسب إلى المجتث، و أيضاً فإن الطويل و البسيط عروضان فاقا الأعراب في الشرف و الحسن و كثرة وجوه التناسب و حسن الوضع، فإذا أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب و تناهي في التناسب فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك..<sup>3</sup>، كما بين أن وقوع الخبن في البسيط (فاعلن-فعلن) يجعلها أكثر مناسبة للمجتث منها للبسيط فهو يرى أن ما ذهب إليه بعض العروضيين في نسبة هذا الوزن إلى البسيط أمر خاطئ

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.236

<sup>2</sup>نفسه،ص.237،238

<sup>3</sup>نفسه،ص.238.

إذ يعتبره القرطاجني شكلاً ثانياً للمجتث، و أيضاً مخلص البسيط (المجزوء الذي لحقه الخبن و القطع ) فاعلن (فعل).

أما فيما يتعلق بأكثر البحور الشعرية منزلة و انتشار الطويل و البسيط، فإنه إذا لحق بها القصر فإن ذلك يؤثر على تناسب هذا الوزن و من ثمة يؤثر على موقع القول الشعري و تأثيراته على المتلقي. <<فأما الوزن المضارع لهذا المخلص و هو الذي اعتمد المحدثون اجراء نهاياته على مثال فاعولن، فليس راجعاً إلى واحد من هذه الأوزان. و إنما هو عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزءين تساعيين على نحو تركيب الخب و تقديره : مستفعلاتن، مستفعلاتن.>><sup>1</sup>

يفند القرطاجني ما ذهب إليه بعض العروضيين المحدثين - بالنسبة إلى عصره - باعتبارهم المضارع جزءاً من مخلص البسيط ليقر بكونه بحراً قائماً بذاته جزءاً تساعيين، و مما ورد في المضارع الذي لا يرد إلا مجزوءاً قول الشاعر :<sup>2</sup>

قفوا فاربعوا قليلاً\* \* فلم يربعوا و ساروا

0/0/ / 0/ /0/ 0// 0/0// 0//0/ 0//

مفاعيل فاعلاتن مفاعيل فاعلاتن

فقد جاءت التفعيلة الأولى في كلا الشطرين مكفوفة ليحدث الشاعر التوازن الصوتي بين طرفي البيت و هو ما يظهر هدوء الشاعر، فقد جاءت انتقالاته بين أجزاء الوزن غير طويلة. رغم الإهمال الذي لقيه المضارع، فإن حازم يؤكد استقلالية هذا الوزن عن غيره من الأوزان، لكنه في ذات الآن يعتبره تديساً لأوزان الشعر العربي نافية أن يكون من وضع العرب، لتنافيه مع الذوق الراقي الذي اشتهروا به، و منه قول علي بن الجهم :<sup>3</sup>

بسرّ من را إمام عدل\* \* تغرف من جوده البحار

0/0// 0//0/ 0/ //0/ 0/0/ /0// 0/ 0/ /0//

متفعلاتن متفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن

حيث لحق بهذا البيت الخبن (مستفعلاتن - متفعلاتن) و أيضاً الطي (مستفعلاتن - مستفعلاتن).

لم تأت منه اليمين شيئاً\* \* إلا أتت مثله اليسار

0/0// 0//0/ 0// /0/ 0/0/ /0//0 /0/ /0/ 0/

مستفعلاتن متفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن

و قد تكرر التعبير كذلك في هذا البيت، حيث لحق به الخبن و الطي.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 238

<sup>2</sup> عبد اللطيف شريقي، زبير ذراقي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص. 86.

<sup>3</sup> علي بن الجهم: الديوان، تحقيق خليل مروم، ط2، لجنة التراث العربي، بيروت لبنان، 1959، ص. 136.

إن تكرر اسقاط السواكن في هذين البيتين يعكس رؤية الشاعر للأشياء، حيث يتماشى هذا التغيير في الوزن مع الرؤية الشعرية التي تحرص على رصد الحياة في كل الأشياء المحيطة بها، حيث يقوم الخيال بدور الانتقال و الربط و التأليف بين جزئياتها حتى تكون أكثر تعبيراً و ملاءمة لما يريد الشاعر نقله و توصيله. و مما ورد على الوزن الأصلي قول بعض الأندلسيين<sup>1</sup>:

و حيي عني إن فزت حيا\*\* أمضي مواضيهـم الجفون

0/0// 0//0/0// 0/0/ 0/0// 0/0/0/0/0/0// 0//

متفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن متفعلاتن

لقد لحق بهذا البيت نوعاً واحداً من الزحافات المفردة و هو الخبن (مستفعلاتن-متفعلاتن). فرود النون في هذا البيت "إن فزت" أمر مقبول، لكن حذفها يجعل الوزن أخف، غير أن مجيئها بهذه الصورة لا يتنافى و الذوق العام، فقد جاء هذا التغيير الوارد في البيت ملائماً للصورة المقدمة، دون أن يتنافى مع تناسق الوزن حيث لا يصل الأمر حد التنافر. أيضاً قول أبي بكر بن مجبر<sup>2</sup>:

إن سل سيفاً بناظريه\*\* لم تر فينا إلا قتيلاً

0/0// 0/0/0/0// 0/ 0/0//0// 0/0// 0/0/0/0/

مستفعلاتن متفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

تكرر دخول ذات الزحاف على تفعيلات هذا البحر، و المتمثل في الخبن و الطي، غير أن هذا التغيير لم يخل بالوزن العام حيث يعكف الشاعر على إحداث التوازن بين أجزاء الوزن حيث يعوض الحذف بما يوازيه في الشطر الثاني حتى يكون الانسجام السمة الطاغية، و تناسب ما هو معبر عنه من انفعالات، حيث يكون الخيال المنسق بين الوزن و تلك المعاني المعبر عنها، حتى تكون أكثر إيحاءاً، و أقوى تخيلية. غير أن ورود الساكن أمر غير ممكن القبول نحو قول عبيد بن الأبرص<sup>3</sup>:

أقفر من أهله ملحوب\*\* فالقطبيات فالذنوب

0/0//0/ 0/0//0/0/ 0/0/0// 0/0// 0//0//

مستعلن فاعل مستفعل مستفعلن فاعلن متفعل

مفعولن مفعولن

لقد دخل على تفعيلات هذا البيت الطي (مستفعلن-مستعلن) و الخبن و القطع (مستفعلن-متفعل). إن مجيئ الساكن بهذه الصورة، و اجتماعه مع حرف اللام في قوله (ملحوب) أمر مستنقل ينفر منه ذوق السامع، لأن ورود اللام الساكنة بهذه الصورة يزيد من عدد السواكن في الشطر لذا عد هذا الوضع

<sup>1</sup>الشاهد من فرائد المنهاج، ص239.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup>أو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص330.

\* ملحوب: اسم ماء لبني أسد بن خزيمة - القطبيات: اسم جبل - الذنوب: اسم موضع.

و مسيئاً لإنسجام عناصر الوزن. في السكون مستكرها >>إن عروض السريع و عروض كل وزن كانت غاية ضربه سبباً متوالياً أو وتد متضاعفاً بأن ترد السبب و الودت إلى أصليهما بحذف الساكن الأخير من كليهما.<<<sup>1</sup>، إن الحديث عن السريع و هو من البحور المكونة من السباعيات المختلفة (مستفعلن - مستفعلن - فاعلن) فقد تأتي عروضه مطوية مكسوفة نحو قول الشاعر :<sup>2</sup>

أحمرٌ وجه الطّبي إذ لحظه\*\* سيف على العشاق فيه احورار  
00//0/0// /0/0/0//0/0/ 0//0/0/ /0/0/0//0/0/  
مستفعلن مستفعلن مفعلا مستفعلاتن مستفعلن مفعلات  
فاعل فاعلان

حيث قام خيال الشاعر بنقل هذا الشعور الذي يخيم على قائله، من خلال هذا التركيب الجميل للصورة المقدمة قرن بين لحظ الطّبي و وقعه على النفوس و الذي أثره على قلوب العشاق، كأثر العيون الحور في قلب العاشق، فهذا الغزل الجميل قد تناسب مع وزن سريع الذي يتلاءم و سرعة النطق بالأصوات و تتاليها، فوقع هذا التغيير في العروض و الضرب بالذات لأنها أواخر مظان الاعتمادات، جاء هذا التغيير لينسجم مع وقفات واضحة، و استراحة قصيرة لاستعادة الأنفاس.>> و من تركيب السباعيات المتغايرة ما يتوسط فيه المفرد و يتطرف الجزآن المتمثلان كالخفيف، و تقدير كلا شطريه : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن نحو قول أبي دهبيل :<sup>3</sup>

صاح حيي الإله أهلا ودارا\*\* عند أصل القناة من جيرون  
0/0/0/ 0/ ///0 /0/ /0/ 0/0//0/0/ /0//0 /0/ /0/

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فالاتن أو فاعلاتن الملاحظ أنه قد لحق تغيير بتفعيلات هذا البحر و المتمثل في الخين (مستفعلن متفعلن) و التشعيت: (فاعلاتن فالاتن)، فقد ظهر شيء من التغيير ينم على الاضطراب النفسي، و الانفعالي الذي يعيشه الشاعر.>>فأما ما يتقدم فيه المفرد على المزدوجين فمهمل في أوزان العرب، لأن الجزعين المتكررين أثقل من المفرد، فالصدر أولى بهما على قياساتهم و تصدير الأشرطة أيضا بما يظهر فيه التناسب أولى.<<<sup>4</sup>، إن الهروب من الثقل الذي يتميز به الجزآن المتكرران هو الدافع لتقديمها على المفرد، هذا الأخير الذي لم تقدمه العرب في أوزانها على الجزعين المتمثلين، ميلا إلى التناسب و إحداث الملاءمة بين أجزاء الوزن، و ما لذلك التناسب من آخر فعال في إحداث الاستجابة التخيلية، و لأن الأواخر مقر اهتمام، فتقلها منفر للسمع.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص240.

<sup>2</sup>عبد اللطيف شريقي و زهير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي،ص71.

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص240.

<sup>4</sup>نفسه،ص240، 241

فاهمال العرب تقديم المفرد على الجزئين المتماثلين، لم يمنع الاندلسيين من أن يبنوا بعض الأوزان الخماسية على تقديم المفرد على المزدوجين، لكن ذبوع استعمال مثل هذا الضرب قليل فقد تبين <<وضع بعض الشعراء الأندلسيين على هذا البناء وزنا إلا أنه جعل الجزئين المزدوجين خماسيين فرارا من الثقل الواقع بتشافع\* السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك الوضع أخف في الخماسي.>><sup>1</sup>، إن ثقل الذي كان يخشاه العروضيون، لم يعد موجودا عند استعمالهم للأجزاء الخماسية، فتتالي المتماثلين الخماسيين بعد المفرد، يتميز بنوع من الخفة كانت مفتقدة في تشافع السباعيين، و ترتيبهما ثانيا بعد المفرد. و بذلك أحدث الانسجام المطلوب الذي يحقق الأثر المرجو في المتلقي نحو قول الشاعر:<sup>2</sup>

أقصر عن لومي اللائم \* \* لما درى أنني هائم  
0//0/ 0//0/ 0// 0/0/ 0//0/0 //0/ 0//0/

مستعلن فاعلن فاعلن مستعلن فاعلن فاعلن

لقد لحق الطي بالتفعيلة الأولى، في حين سلمت بقية التفعيلات من أي علة أو زحاف، فكان هذا الحذف جنوحا إلى نوع من الخفة لتتلاءم مع تلك الانفعالات النفسية التي يعيشها الشاعر، فالملاحظ أن تقديم الجزء المفرد السباعي (مستعلن) على الجزئين المزدوجين الآخرين، لم يظهر فيه أي ثقل، بل ظهر التناسب بينهما بيانا، لذا فالثقل قد يحدث في حالة طول الجزئين المتماثلين، و عدم تلاؤمهما مع الجزء المفرد، فقد تناسب التفعيلتين الخماسيتين مع التفعيلة السباعية، فلم يشعر المتلقي بوقوع أي تنافر.

<<فأما المتركب من سباعي و تساعي فهو من وضع المتأخرين من شعراء المشرق، جعلوا الجزء المفرد فيه تساعيا و المتشافعين سباعيين فقدموا التساعي و تلوه بما يناسبه من السباعيات، و جعلوا الجزء الثاني من السباعيين في أكثر استعمال - و هو المستطاب في الذوق و الأحسن في الوضع، ينقص عن الأول ليكون كل واحد من الأجزاء أخف مما قبله. و تحروا في ذلك أن يكون كل جزء مناسبا لما قبله، و ذلك هو الوزن الذي يسمونه الدببتي و شطره المستعمل : مستفعلن مستفعلن مفتعلن.>><sup>3</sup> و لعل من الابتكارات في الأوزان الشعرية الدببتي الذي ثم وضعه في المشرق من قبل المتأخرين-بالنسبة إلى حازم- حيث جاءوا بالجزء المفرد تساعيا، و تلوه بجزئين متماثلين سباعيين مع مراعاة أن يقل الجزء السباعي الثاني عن سابقه ميلا إلى الخفة مع مراعاة التناسب بين الأجزاء حتى يكون الوزن منسجما، و يكون وقعه على أذن السامع مريحا، لأن غير ذلك مدعاة للنفور و عدم الارتياح لدى المتلقي.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص241.

\* التشافع: هو مجيء النقلة مزدوجة.

<sup>2</sup> البيت من فرائد المنهاج،ص.241

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص241.

و أهل العروض يوقنون بأهمية الجزء الأخير من العرض و الضرب بوصفه نقطة تركيز تتقاطع فيها أنفاس الشاعر من خلال بعض الوقفات، لذا فقد دعوا إلى تحرى الخفة فيها لما لمسوه في هذا الموقع من أهمية، و حتى يسهل النغم فيجذب إليه الإسماع. نحو قول أحدهم :<sup>1</sup>

هذا ولهي، و قد كتمت الولها\*\* صونا لحديث من هوى النفس لها  
 0// /0/ 0// 0/ /0/// 0/0/ 0///0 /0// 0/ / 0/// 0/0/  
 مستفعلن متفعّلن مفتعلن مستفعلن متفعّلن مفتعلن  
 يا آخر محبتي و يا أولها\*\* أيام عنائي فيك ما أطولها  
 0///0/ 0/ /0/ 0/0// /0/0/ 0///0/ 0/ / 0/0/// /0/ 0/  
 مستفعلن متفعّلن مفتعلن مستفعلن متفعّلن مفتعلن

فهذان البيتان المشحونان بالنسيب ظهر فيهما، تكرر دخول التغيرات على تفعيلات هذا الوزن، و الذي يعكس الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر، و الذي انعكس على الوزن الشعري، و كأن الشاعر يريد أن ينقل كل ما بداخله. فهذا التزاحم و الاضطراب المخيم على خيال الشاعر، جعله يتبع نمطا طبعه سرعة الانتقال بين التفعيلات دون ترك فاصل زمني كبير بينها.  
 و يقول الشاعر في هذا البيت :<sup>2</sup>

ما أشوقني إلى نسيم الرند\*\* يشفي كمدّي، إذا أتى من نجد  
 0/0/ 0/0// 0// 0/// 0/0/ 0/0/0 /0// 0// 0///0/ 0/  
 مستفعلن متفعّلن مفتعلن مستفعلن متفعّلن مفتعلن  
 مستفعل مفعولن  
 مستفعل مفعولن

لقد لحق بتفعيلات هذا البيت احدى الزحافات المفردة الخبن (مستفعلن-متفعّلن) كما لحق بها القطع (مستفعل-مفعولن). و الملاحظ أن ألقاق القطع بالجزء الأخير من العروض و الضرب هو جنوح إلى الخفة و الراحة القصيرة لتجديد النقلة إلى تفعيلة موالية قصد بها تمتع آذان السامع بهذا التنويع و التحكم في الجانب النغمي في القصيدة و براعة الخيال في التنسيق بينه و بين انفعالات الشاعر، خاصة و هو يتحدث عن ما يعانيه من آلام الوجد و الشوق، فكان ذلك أفضل في جعل المتلقي يشعر بما يعانيه الشاعر، فتخيّل لديه تلك المعاني و كأنه يراها و يحسها ، و ينطبق الحديث عن جنوح العرب إلى السهولة و الخفة في أواخر العروض و الضرب على مختلف أبنيتها الوزنية، فنجدها تتدرج في تقديم الاتقل لتعقبه بالأخف و هكذا...

<sup>1</sup> البيت من فرائد المنهاج، ص. 242

<sup>2</sup> نفسه.

«فأما المتركب من خماسي و سباعي و تساعي فبنته العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف و من الجزء إلى ما يناسبه فبدأوا بالتساعي و تلوه بسباعي يناسبه و تلوه بخماسي يناسب السباعي و التزموا الخبن في الضرب و هو جزء القافية، و هذا الوزن هو المنسرح، و بناء شطره: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن، و الخبن في فاعلن في العروض أحسن.»<sup>1</sup> فقد وجد القرطاجني أن في المنسرح بيان هذا التدرج في الانتقال بين تفعيلات البيت، فكان التركيز على جعل التفعيلة الأقصر في نهاية كل شطر، و دعى إلى الحاق الخبن بها، لأن في ذلك انقاص من عدد السواكن و هو ما يحقق السهولة المطلوبة.

و يمكن ادراج قول الشاعر مثالا على ذلك :<sup>2</sup>

إن ابن زيد لا زال مستعملا\* \* للخير يفشي في مصره العرفا

0/// 0//0/ 0/0/0/ /0/0/ 0//0/0/ /0/ 0/0/0/ /0 /0/

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

فلا نلاحظ كبير تغيير في تفعيلات هذا البيت حيث لحق الخبن بآخر تفعيلات الضرب، مما يعكس هدوء الشاعر، و حسن تعبيره عن انفعالاته في مدح هذا الشخص.

لكن الحديث عن تناسب عناصر الوزن العربي بدفعا إلى التساؤل عن الكيفية المتبعة في تركيب الأوزان الشعرية، و ما هي الاشكال التي كثر تداولها عند العرب؟ و هل يمكن بناء الوزن المتناسب على التضاد؟.

#### 4- دور الخيال في تحديد البنية التركيبية لأجزاء الأوزان الشعرية:

تختلف الأوزان الشعرية من حيث التركيب، فمنها البسيطة، و منها المركبة، و التفاضل بينها محكوم بحدوث التناغم بين عناصر الوزن و أجزائه. حيث يحدث تآلفا الأسباب و الأوتاد المشكلة للتفعيلة شكلا من الوحدة القائمة على التلاؤم و الانسجام الناجم عن نجاح الشاعر في إحداث التناغم بين هذه العناصر، و من ثم التناغم بين عناصر الوزن و التي تخلق وزنا منسجما يمكنه أن يأسر المتلقي، حيث يزيد من تأثيره عليه، و إحداث الاستجابة التخيلية المرجوة، و المرتقبة من العمل الشعري.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.242

<sup>2</sup>عبد اللطيف شريف و زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص.77.

فالتناسب الوزني قائم أساسا على التماثل و التنوع حيث أن <>و التضارع بين الأجزاء هو أن يكون ترتيب جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء نحو فعولن مفاعلين، أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو فاعلن و مستفعلن، أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء فيما ينقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو فاعلن و مفاعلتن، أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عجزه أو صدره عجزه أو صدره عجزه أو صدره. <<<sup>1</sup>، التضارع في معناه اللغوي يعني المشابهة، حيث يفهم من كلامه أن تشبه تفعيلة تفعيلة أخرى و إن اختلفت عنها، بمعنى آخر كيفية تشكل الوزن من تفعيلتين متباينتين، أي مماثلة ترتيب جزء ما صدر جزء كما هو الحال في الطويل (فعولن-مفاعيلن)، حيث أنه هناك تشابه بين أغلب أجزاء التفعيلتين المختلفتين.

(0/0/0// - 0/0//)

حيث أن الترتيب بين الأسباب و الأوتاد فيهما واحد، و الفرق الوحيد هو الزيادة سبب خفيف في مفاعيلن أو أن يماثل ترتيب جزء ترتيب عجز جزء آخر، (فاعلن-مستفعلن) حيث تشبه عناصر الأول أغلب عناصر الثاني مع فارق بسيط -زيادة سبب خفيف- يشكل الفارق بين الإثنين، و بذلك يكون الفارق بين تفعيلتي البسيط و الطويل ذاته يتمثل في سبب خفيف.

أما نسبة صدر جزء إلى صدر جزء ينقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر فيما ينقص عنه، فهي نحو فاعلن-مفاعلتن، فإن التفعيلة الأولى تنقص عن التفعيلة الثانية بحركتين فوضعها واحد و إن زاد أحدهما عن الآخر ببعض الحركات. <> و الجزء المضاد للجزء هو الذي يكون وضعه مخالفا لوضعه نحو مستفعلن و مفاعيلن. فإن الوتد في أحدهما مقدم على السببين، و في الآخر مؤخر عنهما، و مثله مفاعلتن و متفاعلتن. و المنافر هو الذي لا يضارع و لا يضاد و ذلك بالأ يكون بين الجزعين تقارب في الترتيب و لا تضاد فيه نحو متفاعلتن و مفاعيلن. <<<sup>2</sup>

التضاد بوصفه تخالفا في وضع التفعيلات له تأثيره الواضح على تحقق التناسب (مستفعلن-مفاعيلن) الملاحظ في التفعيلة الأولى مجيء السببين الخفيفين متقدمين من حيث الرتبة على الوتد المجموع، في حين تقدم هذا الأخير في التفعيلة الثانية على السببين الخفيفين، و بذلك كان أمر النقاء هاتين التفعيلتين غير وارد، و الأمر ذاته في : (مفاعلتن-متفاعلتن). أما المنافر فهو مختلف عن المضارعة و التضاد، حيث لا يوجد تقارب و لا تضاد في ترتيب الأسباب و الأوتاد (متفاعلتن-مفاعيلن).

حيث نلاحظ عدم التشابه في ترتيب الأسباب أو الأوتاد، مما يجعل نسبة حدوث التناسب بينهما معدومة. <> فالتركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات و المتضارعات و لا يقع في اقتران المتضادات و المتنافرات تركيب متناسب أصلا و قد يكون الجزء مضادا للآخر من وجه، مضارعا

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 247.

<sup>2</sup>نفسه.

له من وجه آخر، مثل فاعلن و فعولن، فإنهما و إن تضادا من جهة الوضع بأن قدم في أحدهما ما آخر في الآخر، فقد ضارع أحدهما صاحبه من جهة أن صدره مماثل لعجزه.<sup>1</sup> فحدوث التناسب أمر مشروط بالمضارعة و المماثلة، و غيابها بوقوع تنافر أو تضاد يسد الطريق أمام تحقيق ذلك.

كما قد يكون الجزء مضادا للآخر من جهة و مضارعا له من أخرى (فاعلن-فعولن)، فهناك تضاد في أسباب و أوتاد التفعيلتين حيث قدم في الأولى ما آخر في الثانية، و المماثلة التي يقصدها حازم هي أن أجزاء التفعيلة (الأسباب و الأوتاد) ذاتها فصدر الأول (0/) مماثل لعجز الثاني (0/) لكن الأمر لا ينفي أبداً عدم حدوث التناسب و التلاؤم الوزني فإن <<التنافر و التضاد-إن- لا يساعدان على اطراد النغم في الوزن، فالإطراد قرين المشابهة بين عناصر الأجزاء في الترتيب و الوضع، و لا يعقل وجود تناسب بين عناصر مختلفة أو غير متشابهة في الترتيب و الوضع، أما إذا خلت التفاعيل- في علاقاتها- من التضاد و التنافر، اقتربت من التناسب الذي يشكل الأساس الجمالي للوزن، و أمكن لها أن تتضاعف أو تتضارع أو تتماثل أو تتشافع>><sup>2</sup> فتتالي الأسباب و الأوتاد في الوضع مشكلة التفعيلات التي تشكل بتعاقبها منسجمة و مرتبة الوزن في البيت الشعري، تتلاحم أجزاءه و تتطالب، و اختيار تشافع التفعيلات القائم على المشابهة أساسه الدور الفعال الذي يؤديه الخيال في احداث التنسيق بين أجزاء الوزن و تحويل ما بينها من تنافر إلى مصدر للتناغم <<و يشترط في التضارع مساواة أكثر الجزئين، فإن كان في جزء يسير منهما أو من أحدهما لم يعتد به. و أحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلي الحيز الذي ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل و البسيط. و لهذا رفض مقلوب وضعهما لأن الجزء فيه ليس موضوعا مما يلي الجزء الذي ضارعه من صاحبه.>><sup>3</sup> ينبغي أن تشمل مضارعة المساواة أغلب عناصر الجزئين، كما أن المفضل في ذلك وضع أحد المتضارعين في المكان التالي للأول (فعولن-مفاعيلن)،(مستفعلن-فاعلن)، فقد سبق الإشارة إلى أن هذه الوزنين متشابهين في أغلب الأجزاء، زيادة على ذلك و ورودهما متتاليين في الوضع، حيث تتداخل المتضارعات فإننا نلاحظ أن أغلب أجزاء التفعيلات متساوية (فعولن-مفاعيلن) و الخلاف الوحيد هو زيادة سبب خفيف، و ما دامت أغلب العناصر متشابهة فالمماثلة قائمة، و الأمر ذاته في (مستفعلن-فاعلن).

إن الأبنية الوزنية المعتمدة عند العرب، هي ما يحقق التناسب بين أجزاء الوزن، و من ثمة الموسيقى العامة للقصيدة، و التي تحقق بدورها جمالية الوزن الباعث على الراحة و اللذة، و تحقق التعجيب المرجو من العملية التخيلية التي يشكل فيها الوزن إلى جانب اللفظ و المعنى حجر الزاوية في استثارة المتلقي و تحريك انفعالاته رضا بما يسمع.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.248

<sup>2</sup>جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص193

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.248

«و لما قصدوا أن يجعلوا هينات ترتيب الأقاويل الشعرية و نظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت و ترتيباتها في ادراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا و أركانا و أقطارا و أعمدة و أسبابا و أوتادا، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، و جعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء و اعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد من استواء»<sup>1</sup>، فكان ارتباطهم بالمكان سببا دفعهم إلى أن يحاكو وضع البيوت (بيوت الشعر) و طريقة تكوينها عند وضعهم للأوزان الشعرية التي هي أحد أعمدة الشعر و قوامه.

فإذا روعي ترتيب الأسباب و الأوتاد بشكل منسجم و متآلف، تحقيق الابداع و الجمال، و حسن موقع الكلام من نفس المتلقي و أحدث تناغما صوتيا يخدم الموضوع، و يؤدي الوظيفة التخيلية المنشودة من الغرض المحاكى. «و لما كانت الأوتاد : منها ما ثباته ضروري في امسك الخباء و تحصيله، و منها ما في ثباته تحصيل ما وقد تحتمل إزالته جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا و جعل غير الضرورية أسبابا.»<sup>2</sup> تختلف الأوتاد من جهة أهميتها، فمنها الضروري الذي لا غنى عنه (كالوتد في الخباء) و أخرى مساعدة لكنها ليست ضرورية (يستقل البيت بها و دونها) - كما أن الاسباب منها ما هو حتمي للحفاظ على سلامة الوزن و بنيته نحو الألف في (متفاعلن) و النون في (مفاعلتن)، مع سلامتها من الزحافات و العلل و حتى يمكننا التعرف أكثر على كيفية تشكيل الأسباب و الأوتاد، و طرق وضعها لا بد من التفصيل أكثر فيها ذهب إليه حازم القرطاجني.

#### - كيفية تركيب الأسباب و الأوتاد:

إن تركيب الأسباب و الأوتاد، و طريقة وضعها هي المميز لوزن شعري عن آخر، (فعلى أساسها) فهي الأساس المشكل للوحدات الموسيقية لوزن القصيدة. «إذا تركبت حركتان كان ذلك سببا ثقيلًا نحو : لك، لم فإذا زدت عليه ساكنا كان وتدا مجموعا نحو لقد، فإن زدت على ذلك ساكنا ثانيا صار الوتد مضاعفا نحو مقال مسكن اللام، فإن تركب متحرك مع ساكن كان ذلك سببا خفيفا نحو قد، فإن زدت عليه ساكنا ثانيا كان سببا متواليا، فإن زدت على السبب الخفيف الذي لم يتوال متحركا كان وتدا مفروقا نحو كيف.»<sup>3</sup> فتركب الحركات مع السكنات، و طريقة تتاليها و تعاقبها هي الفيصل في الحكم بأن هذا سبب خفيف أو ثقيل، أو وتد مجموع أو مفروق. «فالسبب الخفيف و الوتد المجموع يقعان كل موقع من أوائل الأجزاء و أوساطها و أواخرها، و السبب الثقيل و الوتد المفروق لا يقعان إلا في أوائل الأجزاء و أوساطها، و السبب المتوالي و الوتد المضاعف لا يقعان إلا في نهايات أجزاء الضروب و مصرعات الأعاريض»<sup>4</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص250.

<sup>2</sup>نفسه، ص. 252.

<sup>3</sup>نفسه، ص252، 253.

<sup>4</sup>نفسه، ص. 253.

يتمتع السبب الخفيف و الوند المجموع بسهولة و سلاسة تسمع بوضعهما في مختلف الأماكن من التفعيلة سواء في البداية أو النهاية، أو حتى وقوعهما توسطاً، في حين لا يقع كل من الوند المفروق و السبب الثقيل إلا في أول التفعيلة أو في وسطها، في وقت تكون نهاية الجزء في الضروب أو الأعراب من نصيب السبب المتوالي (00/) و الوند المضاعف (00//). <> لا يخلو التركيب من أن يكون من رجلين سبب و وند فيكون الجزء المركب منهما خماسياً إن لم يكن هناك سبب متوال أو وند متضاعف، فإن الجزء يكون مع كليهما على ستة أحرف... أو يكون من ثلاثة أرجل و لا يخلو ذلك من أن يكون سببين و وند فيكون الجزء سباعياً، أو من سبب و وتدين فيكون الجزء ثمانية.>><sup>1</sup>

لما كان تشكل أجزاء الوزن من الأسباب و الأوتاد كان نظمها هو المحدد للوزن الشعري، إذ أن الجزء يكون خماسياً باجتماع سبب و وند نحو (فاعِلن-فعولن)، أما إذا كان السبب متوال أو الوند مضاعفاً فإنه سيصبح عدد حروفه ستة (فاعِلان-فعولان)، و يكون سباعياً إذا تشكل من سببين و وند نحو (فاعِلاتن) أو ثمانية إذا تشكل من وتدين و سبب كما هو الحال في الوافر الذي لحقه التسبيغ (مفاعِلاتن) و يكون تساعياً نحو (مستفعلاتن) و هو تركيب مقبول تشكل من ثلاثة أسباب خفيفة و وند.>> إن أقل ما يعد من توالي المتحركات قطراً المتحركان فإنه القطر الأصغر، فأما الحركة بين ساكنين فإنها كالفرجة بين طنينين\* و يليه القطر الأوسط و هو ثلاثة متحركات، ثم القطر الأكبر و هو أربعة متحركات، و هو أقصى ما يوجد عليه إطراد الحركات في الأوزان. و أقل ما يعد من السواكن ركناً الواحد ثم الإثنان ثم الثلاثة ثم الأربعة، و هي أقصى ما يوجد من إطراد السواكن في الأوزان.>><sup>2</sup> إن تتالي الحركات في التفعيلة ما يسمى قطراً أصغر (//) بتعاقب حركتين و قطراً أوسطاً (///) بتتالي ثلاث حركات، و قطراً أكبر (////) ما تعاقبت فيه أربع حركات و هو أقصى تشكيل لتتالي الحركات في الأوزان الشعرية، و كذلك الحال في تتالي السواكن فيه، غير أن المستحسن و حتى تتلاءم هذه الأجزاء ينبغي حذف الساكن الثالث و أن يقوم الفصل بين المتتاليات من المتحركات بسواكن تزيد من جمال الـوزن و انسجامه، لأن ورود القطر الأكبر (////) لن يتأتى إلا بحذف أحد السواكن. كما ينبغي أن يكون هناك مراعاة لترتيب الأجزاء المكونة للقصيدة، بشكل تأخذ الأسباب و الأوتاد المكان المناسب لها، حتى يأتي الشطر من البيت مساوياً لسابقه و هكذا دواليك في كل القصيدة.>> حو الأوزان و إن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأول من أي بيت وقع تالياً لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدم و إعطاء كل متحرك و ساكن منه حقه من التلفظ نسبة سرد الشطر الثاني و إعطاء متحركاته و سواكنه حقوقها من التلطف بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأول.>><sup>3</sup>

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 253، 254

• الطنب: حبل طويل يشد به سراقق البيت (شد الخيمة بالأطناب)

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 254، 255

<sup>3</sup> نفسه ص 255.

و لما كانت إعادة أواخر الوزن الشعري إلى زمان البدء أمراً غير ممكن، فإن من الحتمي الاتيان بالقافية في مختلف أبيات القصيدة على نفس الصورة التي جاءت عليها في البيت الأول، حيث تطرد الحركات بصورة شبيهة باطراد أقطار البيت، مما يخلق الانسجام، و نغماً يأسر السمع قبل القلب بفضل التساوي بين الشطرين و تخييم النظام عليها. >> قد خصوا الرجز بأن أبقوا مشطوره على ثلاثة أركان، و هو أقل ما تقوم منه الأشكال، و يشبه أن يكون هذا بعض ما أوجب احتمالها لا طراد المتحركات في أقطاره لأن الأشكال المثلثة أطول الأشكال عروضاً و أقطاراً، و كأنهم جعلوا الأبيات المسدسة الوضع وسطاً في ذلك حيث ترقوا في ذلك إلى ضعفها و اذ حطوا إلى نصفها.<sup>1</sup> فالرجز من البحور التي يكثر النظم فيها لسهولة، و يكثر دخول الزحافات و العلل عليه، فهو سداسي التفعيلات، إلا أنه قد يأتي مشطوراً (وقد ذهب نصفه) و منه قول الشاعر:<sup>2</sup>

ما هاج أحزاناً و شجوا قد شجا

0// 0/ 0 /0/ / 0 /0/0/ /0/ 0/

مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن

فقد جاءت تفعيلات هذا العروض سالمة من الزحافات و العلل، لتعبر عن الهدوء و السكون اللذان آل إليهما الشاعر، فهذا أحزنه، ليعلن تقبله لما حدث لكن حالته هذه قد فرضت أن يأتي بيته هذا مشطوراً، ليعبر عن قصر النفس لأن حالته لا تمكنه من توظيف ما هو أطول، رغم ذلك فإن ما طبع هذا القول من تناسب الأسباب و الأوتاد فيه قد جعل وقعه على الأذان سلساً متناسقاً الأنغام. >> يحسن في القافية أن يقال فيها إنها جعلت بمنزلة رأس الخباء و ما يعالى به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك ، و جعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة موصل قائمة الخباء العليا بقائمة الخباء السفلى، و جعلوا اطراد النظام متناسب ما بين مبدأ البيت و منتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت. >><sup>3</sup> تقوم القافية بدور أساسي في البيت الشعري، و في القصيدة ككل، لهذا كان تتابع التناسب في أجزاء البيت من أوله إلى آخر القافية مشكلة أساساً متينا في جمالية الوزن و تأثيراته، إن كون القافية آخر المقاطع الصوتية التي تقف عليها الاسماع في البيت فإن التركيز عليها كبير، و العناية بتناسبها و انسجامها أكبر، حتى يكون آخر انطباع يأخذ المتلقي عن البيت حسناً فمكانتها من البيت الشعري شبيهة برأس الخباء، لأنه كما سبق بيانه أن العربي قد نظم بيت الشعر كترتيب البيت من الشعر، فكان العروض الذي يمثل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول نقطة ربط تصل أول البيت أو الحشو بآخر البيت ألا و هي القافية فتتناسب أجزاء البيت أوله و آخره و انسجام بعضها مع بعض هو ما يزيد من حسن الوزن و استقامته و مدى تقبل النفوس و الاسماع له، و يختلف وضع الأسباب و الأوتاد و ما يجوز أن يلحق بها من حذف، و ما لا يجوز.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 257.

<sup>2</sup> عبد اللطيف شريقي و زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 63.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 257.

>> و أحكام الأوزان تختلف في ما يسوغ حذفه من سواكن الأسباب في الزحاف المفرد و المزدوج بحسب اختلاف أنحاء الاعتمادات، و لذلك يسوغ من الزحاف المزدوج في سببي البسيط ما لا يسوغ في سببي الطويل كذلك الزحاف المفردة لا تسوغ في الأسباب حيث تكون مظان اعتمادات و تحصينات للأوزان من توالي ما لا يسوغ فيها<sup>1</sup>، و تختلف التغييرات الطارئة على البحر الشعري من وزن إلى آخر، بحسب خصوصية كل منها نحو دخول كل من الخبن و هو زحاف مفرد، و الخبل و هو زحاف مزدوج على البسيط فإن ما تسببه من حذف لا يمكن أن يسري على الطويل مثلا : مستفعلن-الخبن-متفعلن-الخبل (متعلن)

فتتالي حركات القطر الأكبر (////) عائد إلى حذف الساكن الذي كان فاصلا بينها، و هذه الزحافات لا يصلح دخولها على الطويل، و ينطبق الأمر كذلك بحدوث العكس، حيث أن دخول القبض على الطويل (فعولن - فعول)، (مفاعيلن - مفاعلن).

لذلك كان دخول الزحافات أو التغييرات على أجزاء التفعيلة، أو على الأسباب و الأوتاد أمرا له قواعده التي تراعى لكل وزن من ميزات تجعله يختلف عن غيره، وهذا التميز هو ما يجعل لكل وزن القدرة على التأثير في المتلقي، و يعطيه المجال لإثارة انفعالات خاصة قد لا يثيرها وزنا آخر، و من خلال ما تخيله تلك الأوزان من مشاعر تنسجم مع الغرض المنظوم فيه، أين يسمح لخيال المتلقي أن يلتقي مع خيال الشاعر في مشاهدة تلك الصور الشعرية، و الشعور بها و التأثر لما تثيره من انفعالات خاصة و مختلفة.

و من الملاحظ أن مراعاة الشعراء للقدرة الإيحائية للوزن الشعري، و مدى قطرته على التجاوب مع انفعالات الشاعر، و ما يخيئه الخيال الشعري للمبدع من صور تتم عن تأثره بالواقع و تجاوبه معه و كذلك تعبر عن كوامن النفس و أحوالها المختلفة، لذا وجدنا ميلهم إلى بعض الأوزان الشعرية في نظمهم لقصائدهم المختلفة الأغراض أكثر من غيرها، فبدى الأمر ملفت للنظر، و للبحث في هذا الأمر لا بد من الكشف عن مبررات هذا المذهب، و ماهي الدوافع وراءه؟ و هل أن بعض الأوزان الشعرية عاجزة بحيث لا تشبع الغاية التخيلية للغرض الشعري؟ و كيف كان تعليق القرطاجني على هذا الأمر؟

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص258.

### - مبررات شيوع استعمال بعض الأوزان أكثر من غيرها:

بعد حديث حازم عن الأوزان الشعرية و ما يطراً عليها من تغييرات مختلفة تؤثر على التشكيل الصوتي للتفعيلة، و أثر ذلك على سريان الانسجام بينها، ينتقل إلى الحديث عن شيوع بعض الأوزان الشعرية عند العرب أكثر من غيرها بشكل ملفت للنظر، استدعى منه وقفة لمحاولة الكشف عن أسبابها و مبرراتها، فقد لاحظ أن <<من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعراب وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، و وجد الافتتان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل و البسيط و يتلوها الوافر و الكامل، و مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، و يتلو الوافر و الكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد و الرمل ففيهما لين وضعف و قلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب و كلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى.. فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب و تقلق، و إن كان الكلام فيه جزلاً، فأما السريع و الرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعراب الساذجة المتكررة الأجزاء، و إنما تستحلى الأعراب بوقوع التركيب المتلائم فيها. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأما المجث و المقنضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأما المضارع ففيه كل قبيحة، و لا ينبغي أن يعد من أوزان العرب و إنما وضع قياساً، و هو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر على ما تقدم.>><sup>1</sup>

إن أكثر الأوزان الشعرية انتشاراً و ذيوها عند العرب هي الطويل و البسيط ففيهما من القوة و الرصانة ما جعلهما أنسب من غيرهما للتعبير عن الموضوعات المتعلقة بحياة العربي كالفخر و المدح و الوصف.. فمجال التعبير فيها أوسع و أكبر من غيرها، لتباين درجة الانتشار بين البحور الأخرى تبعاً لإمكانية كل بحر، و قد تأخر المضارع إلى درجة الأخيرة ليحكم بوضاعته و قبحه، و أنه بعيد كل البعد عن الأوزان الشعرية و لا يمت لها بأية صلة، و قد سبق الحديث عن تأخر استعمال المضارع في موضع سابق و رأينا أنه بحر مفقود في الشعر العربي، و اقبال الشعراء عليه لا يكاد يذكر، رغم ادراج الخليل له في العروض.>> فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء و قوة، و تجد للبسيط سبابة و طلاوة، و تجد للكامل جزالة و حسن اطراد و للخفيف جزالة و رشاقة، و للمتقارب سبابة و سهولة، و لما في المديد و الرمل من اللين كانا أنيقاً بالثراء و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر.>><sup>2</sup>، في ذكر القرطاجني لصفات الأوزان الشعرية حديث عن قدرتها التعبيرية عن الغرض الشعري، و ما يميزها من قوة و سهولة تجعلها قادرة على ملاءمة مختلف الموضوعات.

فالطويل و البسيط أكثر البحور استعمالاً، و أوسعها انتشاراً في القصائد، لما يتصفان به من قوة تتلاءم مع أكثر الأغراض قوة و صعوبة، و في ذات الآن هي ملاعتهما للتعبير عن أحوال النفس

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 268.

<sup>2</sup> نفسه، ص 269.

و ما يعتريها من أحوال مختلفة. كذلك ففيهما من البهاء ما يغري الشعراء و يجعل انتقاءهما من قبل الشعراء، الأكثر شيوعاً، كما ينظم إليهما الكامل الذي يتسم بالجزالة و الخفة بحيث لا يقل أهمية عن سابقه، أما الحديث عن السلاسة و السهولة فهي صفات نجدها في المتقارب الذي تتسجم تفعيلاته و تتناغم، بحيث تتناسب بشكل متناسق و متقارب مما يشكل مناط اهتمام الشعراء به، في حين تجعل الليونة بحري الرمل و المديد أكثر تناسبا مع الرثاء و إن كانت لا تتنافر مع الأغراض الأخرى. >> فيجب لما ذكرته أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما أعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه، و ألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل و الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف، فقد يجيء شعر الشاعر الأضعف في الأعراب التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعراب التي من شأنها أن يضعف فيها النظم، ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعراب لا إلى الشعارين.>><sup>1</sup>، يسعى حازم في حديثه عن الصفات المميزة لكل بحر، للوصول إلى أن نظم شاعر في بحر قوي و آخر في بحر ضعيف لا يعطينا الحق بالحكم بتفوق أحدهما عن الآخر إذا كانت مقدرتها متساوية و اللين أو القوة عائدة للعروض لا إلى غيره، لذا فلا ينبغي بناء حكما بإجادة شاعر و تفوقه على غيره، فقط لأن هذا نظم قصيدته في الطويل و آخر نظمها في المديد، و إلا كان ذلك إجحافا منا بخس لحق الشاعر.

لكن الصفات المميزة لكل بحر شعري ليست مبررا للحكم على الشاعر و قصيدته من خلال البحر المستعمل فيقدم من استعمل الأوزان القوية، و يؤخر مستعمل لينها، لأن العبرة في جمال القصيدة ليست وفقا فقط على نوعية الوزن، و إنما هو أمر مرتبط بمختلف جوانب البناء الفني للقصيدة من معنى و أسلوب و لفظ و نظم، و مدى براعة خيال الشاعر، و حضوره القوى في جعل البحر المنقأ أحسن تعبيرا و إحياءا عن المعاني في القصيدة، فهذا التلاؤم و الانسجام وحده الكفيل بالحكم على عمل و على شاعر بالإجادة أو بالإخفاق، و إن كانت قوة بحر و تقدمه على الآخر قائمة، و لا يمكن إنكارها، حتى يكون حكما منصف في حق العمل الفني و صاحبه.>> و إنما يحكم بتفضيل أحد الشعارين على الآخر إذا عرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط و قوة الباعث و انفساح الوقت، و كانا قد سلكا مسلكا واحدا، و ذهبنا من المقاصد مذهبا مفردا، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر و مناسبا له و كان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين، فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك.>><sup>2</sup> فالوزن المستعمل في القصيدة لا يعتبر فيصلا في الحكم بتفوق شاعر معين على شاعر آخر، فإذا تساوت الظروف المحيطة بالعمل الفني، و كان الغرض و البحر المستعملين ذاتهما في هذه الحالة أمكن الحكم بتفوق شاعر معين و إجازته مقارنة بنظيره، و إلا كان تقييما غير عادل.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 270

<sup>2</sup> نفسه.

إن التحكم في الأدوات الفنية، و التمكن من ناصية اللغة، و الاستثمار الحسن لملكة الخيال في تركيب الصور الشعرية، و الابتكار في طريقة طرح الأفكار، و أيضا القدرة على الارتقاء باللغة العادية إلى درجة الشعرية، هو المعيار في تفوق الشاعر و تميزه، فإذا كان الانسجام الصوتي للبحر محدث للإستجابة التخيلية، فما تأثير التغييرات التي تلحق بالأوزان الشعرية على تخيلية العمل الإبداعي؟

## 5- التغييرات اللاحقة بالأوزان الشعرية:

تطراً على الأوزان الشعرية جملة من التغييرات، تؤدي إلى التأثير على الحركات و السكتات في البيت، سواء أكانت تلك التغييرات بالزيادة أو بالنقصان، لكن قد يتعمدها الشاعر، أو تدفعه إليها الضرورة الشعرية، لكن مهما كان السبب في التغيير الحاصل في التفعيلات فإن الغاية منه التناسب مع انفعالات الشاعر، حيث يحاول كلما أمكنه ذلك، التنويع بغية كسر الرتابة، و التأكيد على ترك لمسته الفنية التي يقوم الخيال كضابط منسق لجمال الوزن و تناغمه. >> فأما التغييرات اللاحقة للأوزان فمنها ما يكون بنقص بعض أجزاء الوزن، و منها ما يكون بزيادة، فأما النقص فضرورب الزحاف الواقع في الأسباب بحذف بعض سواكنها و إسكان بعض متحركاتها. و كذلك أيضا قد يقع التغيير في الأوتاد بتسكين أول متحركاتها و ذلك حيث تكون جزءا من فاصلة لم يتضاعف فيها تغيير، أو بحذف ثواني الأسباب الثقيلة و أوائل الأوتاد المجموعة في صدور البيوت. >><sup>1</sup>، تتباين أشكال الزحافات اللاحقة بالأوزان الشعرية، فقد يمس التغيير أجزاء التفعيلة، فيحذف فيها الساكن، أو يسكن المتحرك نحو: الخبن و الاضمار و هي على الترتيب (فاعلن-فعلن)،(متفاعل-متفاعلن) فالملاحظ أن التغييران قد لحقا بالأسباب.

بيد أن التغيير اللاحق بعناصر التفعيلة قد يؤثر على سلاسة الوزن لذا كان إحداث التوازن بين أجزاءه أمرا ملحا يستوجب من الشاعر إشباع بعض الحروف للتغطية على مكان المحذوفات، حتى لا يحدث خلل في بنية الوزن إذ >>يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية خاصة عندما يقلل من الأحرف الساكنة في الأوزان الجعدة، فينحو بها إلى السباطة و اللدونة، و ذلك أمر يجعل التنوع الذي يحدثه الزحاف مرتبطا بغاية جمالية تتصل بتدفق الوزن و طوله و تنوعه في نفس الوقت، فضلا عما ينطوي عليه التدفق و التنوع من خصائص تتميز بها تشكيلات الوزن الواحد.>><sup>2</sup>، فالزحاف الذي يلحق بالتفعيلة لا يؤثر على جوهرها، لذلك كانت سببا في التشكل و التنوع الوزني، أين يظهر مدى التحكم في الأصوات المشكلة للوزن من قبل الشاعر، و كيف يؤدي الخيال دور المنسق للحفاظ على سلاسة الوزن و تأثيرته و تخييله للمعنى من خلال توازن أجزاء الوزن.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.260،261

<sup>2</sup>جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص199.

و تتعدد أشكال التغييرات الطارئة على الأوزان الشعري، بالزيادة أو بالنقصان يشمل هذا التغيير مختلف أنحاء الوزن الشعري، أما التغيير الذي يلحق الأوزان الشعرية بالزيادة فهو على نوعين منها ما يقع في القافية، و بعضها الآخر يلحق بالأعاريض.

#### - التغيير اللاحق بالقافية:

تعتبر القافية أشهر ما في البيت، لذلك أولاها القرطاجني عناية كبيرة، لما لها من تأثير على نفس المتلقي، و هو ذاته ما دفع الشعراء للإعتناء بها، و إخراجها في صورتها المثلى لأنها هي ما يمنح الانطباع الحسن أو السيء عن القول الشعري. >> فأما ما يقع في القوافي فإن الأعاريض التي يكون لها ضربان: ضرب مقطعه على سبب متوال أو وتد متضاعف و ضرب مقطعه على سبب خفيف غير متوال أو وتد غير مضاعف قد يجوز فيما بنيت قافيته من ذلك على سبب غير متوال أن يوالي السبب في بعض الضروب و إن كان ذلك مستقبحا، و يجوز فيما بنيت قافيته على وتد غير متضاعف أن يضاعف الوتد في بعض الضروب من ذلك، و إن كان ذلك قبيحا، و إنما استساغ بعض العرب هذا لأن العروض تقبل نسق كلا الضربين عليها. >><sup>1</sup> تنقسم علل الزيادة اللاحقة بالقافية إلى نوعين : أحدهما ما يكون مقطعه على وتد مضاعف (فاعلان) أو سبب متوال (فعولان).

أما الثاني ما بني مقطعه إما على سبب خفيف غير متوال (مفاعيلن)، أو وتد غير مضاعف (مستعلن) إلا أن موالة السبب، أو مضاعفة الوتد في القافية المبنية على سبب غير متوال أو وتد غير مضاعف فهو أمر مستقبح، غير أن هذه الزيادة، و إن كانت هذه صفتها، فإن استعمال البعض لها عائد لقبول العروض للنوعين.

و إن وقوع مثل هذا النوع من التغيير في القافية لا يعنى أبدا حدوث اضطراب في الوزن، أو عدم ملائمة بين العناصر، بل على العكس فالتناسب يبقى الصفة المميزة، لأن التغيير لا يمس جوهر الوزن بل الزيادة و النقصان دافع للتنوع، و الخروج بالوزن من الرتبة نحو تقويم بعض الحروف لإعطائها نوعا من التصويت يتلاءم و الحروف المصوتة، كما أن الشاعر يحرص على طغيان التوازن بين طرفي البيت، و جوانبه حتى لا يقع أي تنافر خاصة في القافية بوصفها مركز عناية و اهتمام كبيرين من قبل السامع إذ >>ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الشطر أو الأبيات من القصيدة و تكرر هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن. >><sup>2</sup> فهذا التردد المنسجم لأصوات أو فواصل موسيقية ما، يخلق جوا من التفاعل بين النص و المتلقي، و حدوث أي خلل في التناسب قد يصيبه بخيبة أمل، لتفاجئه بغير ما كان يتوقعه و يفسد ما سبق و أن شعر به من لذة.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.261

<sup>2</sup>إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص.246.

و من ذلك قول الشاعر النابغة الشيباني :<sup>1</sup>

امدح الكأس و من أعملها\* \* واهج قوما قتلونا بالعطش  
 00//0/ 0/0/// 0/0/ /0/ 00///0/ 0/ / /0/0 //0/  
 فاعلاتن فاعلاتن فعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات  
 إنما الكأس ربيع باكـر\* \* فإذا ما غاب عنا لم نعش  
 00// 0/ 0/0/ /0/ 0/ 0/// 00//0/ 0/0// /0/ 0//0/  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

فقد لحق بتفعيلات هذا البحر الخبن في الحشو (فاعلاتن)، أما القافية فإنه قد دخل عليها الكف (فاعلا) وجاء فيها الوند مضاعفا، ليعبر عن امتداد صوتي في آخر مقطع من البيت، و ليعبر عن رغبة الشاعر في نقل مشاعره و تقريب تلك المعاني من المتلقي و تسخير الخيال للنغمات الصوتية كمعين في تحقيق الغاية التخيلية للقول الشعري. و قد قال واصفا الخيل :<sup>2</sup>

فبها يحوون أسلاب العدى\* \* و يصيدون عليها كل وحش  
 0/0/ /0/ 0/0// /0/0// / 00//0 /0/0/ /0/0/ 0///  
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فقد لحق الخبن و الكف ببعض تفعيلات هذا البيت، في حين سلمت القافية من التغيير، حيث لاعم ذلك وصف الشاعر للخيل و فوائدها الجمّة، و قد جاء الانتقام بين الأجزاء الصوتية فيها مقاربا حتى لا يكاد يشعر به، ليعكس الانسجام الحاصل بين الغرض و الوزن المعبر به، لكن حازم ينبه من العمل به حتى و إن ثبت استعماله في أشعار العرب.

#### - التغيير اللاحق بالأعاريض:

إذا كانت القافية آخر مقطع صوتي يترامى إلى الاسماع من البيت، و كانت العناية بتحسينه غاية يحرص الشاعر على تحقيقها، فإن الأعاريض-و إن لم تكن آخر مقطع صوتي يتناهى للأسماع من البيت- لا تقل أهمية عن القافية، و العناية بها أكيدة أيضا، فإن ما يرد فيها من زحاف أو علة له تأثير على التناغم الصوتي في البيت الشعري، و من ثم على تخيلية الوزن الشعري و تأثيره في السامع. لهذا السبب و لغيره، إرتأى حازم عدم الاكتفاء بالحديث عن التغييرات التي تلحق بالقافية، و أن يتعداها لبيان ما يطرأ على الأعاريض قائلا : >> إن العروض التي يمكن أن تتبنى على سبب متوال أو وتد متضاعف إذا صرعت يسوغ أن يوقع فيها الكلم التي التقى فيها ساكنان بالإدغام بعد المد فيكون الساكنان نهاية

<sup>1</sup>أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني م7،ص.107

<sup>2</sup>نفسه،ص109، و قد وردت فيه كلمة أموال بدل أسلاب في رواية حازم.

العروض، و يكون مبدأ الشطر الثاني ثاني المتضاعفين و ذلك نحو عروض المتقارب و عروض مربع الكامل.<sup>1</sup>، إن دخول التغيير بالعروض، و لحوق الزيادة بتفصيلاته إذا كان العروض مبنينا على سبب متوال، أو وتد مضاعف، يستوجب الإدغام عند اجتماع ساكنين نحو: (فعلون)- (فعولان) في المتقارب و (متفاعلن)- (متفاعلان) في الكامل.

فبالضرورة تفرض على الشاعر ذكر اسم فيه تشديد بعد مدة حتى يتناسب القول مع النغم الصوتي. و في الكامل يمكن إدراج قول الشاعر: <sup>2</sup>

يا شر من عبد الصليب\*\* و الشمس حين دنت تغيب

00// 0// /0/ /0/0 / 00//0 /// 0/ /0/ 0/

متفاعلن متفاع؟-لن متفاعلن متفاعلان

فقد لحق الاضمار بالحشو، أما العروض فقد بينت على وتد مضاعف، و لما كان هذا البيت مطلع القصيدة فقد جاء مصرعا، لذا فقد كان بإمكان الشاعر أن يوقع الإدغام في العروض لاجتماع الساكنين فيه، و الملاحظ أن هذا البيت قد جاء متناغم الأصوات، عمل فيه الشاعر على الموازنة بين أطرافه، فإن هذه المضاعفة في الودت جاءت لتعكس تلك الشحنة النفسية التي تملأ نفس الشاعر، و ما يشعر به تجاه هذا الشخص من غضب فأراد أن ينقل ذلك إلى المتلقي، و أن يجعله يشعر بما يشعر هو به، فجعل الوزن يزيد من تعبيرية اللفظ و تخيليته لهذا يستوقفنا القرطاجني عند تأثير الزحافات على سلاسة الوزن.

## 6- تخيل الأوزان الشعرية و علاقته بأضرب الزحافات المختلفة:

بعد حديث حازم عن بحور الشعر العربي، و ما يطرأ عليها من تغييرات مختلفة، ذهب إلى التأكيد على أهمية الوزن الشعري حيث يعتبر <<الأوزان مما يتقوم به الشعر، و يعد من جملة جواهره. و الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لإتفاقها في عدد الحركات و السكناات و الترتيب، فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بينا أمكن أن يتوقر على ما بني منه، أن يتلافى لتمكين الحركات و السكناات المكتتفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين.>><sup>3</sup>، يقر حازم بقيمة الوزن و يعتبره من جملة جواهر الشعر، لكنه لم يقل أنه جواهره، و الأساس الذي يقوم عليه، و يجعلنا نميز القول الشعري عن بقية أضرب القول فالشعر يعتمد على الوزن لكن جواهره الحقيقي هو التخيل\* فالوزن هو تساوي الأسباب و الأوتاد و اتفاهما في الترتيب

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص.262

<sup>2</sup>عبد اللطيف شريقي و زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص.52

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص.263.

\*سوف يتم التعرف على ذلك بشيء من التفصيل في الفصل الرابع من هذا البحث.

فما يطرأ عليه من تغييرات مختلفة غرضه التنويع، و الاستجابة إلى ما يفرضه المقام من ضرورات مختلفة من جهة، و من جهة أخرى ليتماشى مع الانفعالات النفسية للشاعر حسب الغرض المنظم فيه، لكن سلامة الوزن هي وقف على احكام الوضع و الترتيب، و الملاءمة بين الأجزاء المقفاة حتى تتناغم الأصوات و تتآلف، لأن أي اضطراب في الوضع سيؤثر لا محالة سلبا على اسماع المتلقين، و من ثمة يؤدي إلى النفور، و بذلك يفشل العمل الشعري في تحقيق ما هو مناط به من وظيفة تخيلية هي أسمى ما ينشده الشاعر لأن فيه ترجمة لتمكن الشاعر و براعته أو عدمهما، لهذا فإن على الشاعر إدراك أشكال تلك الزحافات، و ما هو مستحسن لا يسيء إلى سلامة الوزن و بين تلك التي في وقوعها تأثير سلبي على تناغم الأصوات الايقاع الوزني في البيت الشعري، و في القصيدة ككل.

#### - أضرب الزحافات المستحسنة و المستقبحة:

إن تعدد أشكال الزحافات الطارئة على الأوزان الشعرية و تباينها يدفع إلى التبصر في مدى توازن و تناسب أجزاء الوزن، في وجود مثل هذه التغييرات، و هل هناك من التغييرات ما يستوجب النأي عنه إذا أريد أن يحقق النص الشعري غرضه التخيلي؟

لقد تحدث القرطاجني عن تلك الزحافات التي يعد ورودها في الوزن الشعري أمرا مستقبحا محددا إياها في أربعة أمور مبينا أنها تشمل: >> الزحاف المزدوج كله، و الزحاف المؤدي إلى أن يصير الجزء الذي وضع لأن يماثل جزءا آخر و يقابله مضادا له، و الوجه الثالث السواكن التي تكون أواخر أجزاء هي مظان وقفات و اعتمادات و لا سيما إذا كان ذلك نهاية شطر بيت... و الوجه الرابع مما يجب اجتنابه من الزحافات حذف السواكن التي يؤدي حذفها إلى توالي ثلاثة متحركات عقيب توالي أربعة سواكن كالنون من مستفعلن في الخفيف.<sup>1</sup>

فإن في دخول واحد من الزحافات المزدوجة (الخيل، الشكل، الخزل، النقص) يؤدي إلى إرباك ما بينها من تناسب، لذا كان تجنبها أمرا لا مناص منه، و الأمر ذاته فيما هو مضاد للجزء الذي من حقه التماثل مع غيره. و أيضا حذف السواكن في أواخر الأجزاء مثل: فاعلاتن-فاعلات، فحرف النون الواقع في نهاية الشطر، هو مناط اعتماد، تقوم عليه سلامة الوزن و انسجامه، لذا كان حذفه أمرا غير سائغ و مستقبحا في مثل هذا الضرب من الوزن. كذلك إذا كان حذف الساكن يؤدي إلى توالي ثلاث متحركات بعد تعاقب أربعة سواكن، نحو: مستفعلن-مستفعل، فإن هذه الأشكال من الزحاف يعد دخولها على الوزن مؤذ يؤثر سلبا على تناغم الأصوات و تناسقها، و من ثمة يعيق النص الشعري عن أداء غايته التخيلية، عبر تخيل الأغراض بالأوزان.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص 264.

لهذا كان يجب الانتباه إلى مثل هذه الضروب المربكة لسلاسة الوزن و تناغمه. >> أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع و يلائم الفطرة السليمة الذوق، و يوجد مع ذلك كثيرا مطردا في أشعار فصحاء العرب، فيكون حينئذ موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس و الاسماع. >><sup>1</sup>

إن الحكم بإمكانية إدخال تغيير على تفعيلات البحر الشعري، و مدى ملاءمة ذلك لإيقاع العام للقصيدة، هو أمر عائد للذوق السليم، حسن الأثر الذي يتركه في الاسماع، و هذا الأمر عهدناه عند أسلافنا العرب، الذين تمكنوا بفضل ما أوتوا من ذوق سليم، و ملكة ذواقة أن يعرفوا تناسب الأوزان من عدمه و أن يفرقوا بين صحيحها و خائطها، و هو ما دفع القرطاجني لأن يحيل القارئ إلى فصحاء العرب، لأن وعيهم باستيفاء شروط البلاغة كبير.

إن ما يقوله حازم أمر لا غبار عليه، لكن تعقيد العروض غدى مساعدا لتلك الفطرة و ذلك الذوق، فأصبح العمل بالأوزان، و التحكم في نواصيها أكثر علمية، و إن كان ذلك لا ينفي أن الأوزان الشعرية يتحكم في ما يلحق بها من تغييرات الخيال الشعري، للمبدع و كيفية تخيله للأغراض عبر الأوزان.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام كيف يؤثر الخيال على البناء الشعري و وضع القافية؟ و ما هي الأشياء التي يدعو حازم إلى التزامها في وضع القافية؟ و هل الاعتناء بتحسين القافية يكون الوحيد القادر على جعل الوزن أكثر تخييلية؟

### 1- دور الخيال في كيفية البناء الشعري و وضع القافية:

تعد القافية أشهر ما في البيت الشعري، و أكثر ما يعلق بسمع المتلقي منه، لذا فإن النفوس أشد تعلقا و شغفا بما يرد فيها فهذا السبب و لغيره كانت العناية بوضع القافية و تحسينها أمرا يفرض نفسه، لأن في ذلك تحقيق للتخييلية المنشودة من العمل الشعري للانطباع الحسن الذي يتركه حسن وضع القافية، حيث يدفع المتلقي للإقبال على بقية أجزاء العمل، و لتحقيق ذلك عمل القرطاجني على تحديد ما ينبغي العمل به في القافية مبينا أن >> ما يجب اعتماده في وضع القوافي و تأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات : الجهة الأولى جهة التمكّن، الثانية جهة صحة الوضع، الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة، الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية، لكونها مظنة اشتهار الإحسان أو الاساءة. >><sup>2</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 264.

<sup>2</sup>نفسه، ص. 271.

تربط القافية بالمعنى المعبر عنه علاقة وطيدة، حيث تشكل ركنا أساسيا في بناء البيت الشعري، فهي آخر ما يختم به البيت من جمل موسيقية، لذلك فإن دورها فعال في تأكيد المعنى و تثبيته، لذا فإن الحرص على جعلها متمكنة صحيحة الوضع، تامة حتى يحسن موقعها لدى المتلقي و تكون قدرتها على تحريك انفعالاته و دفع خياله إلى مشاركة المبدع تلك الصور الشعرية، و الانتقال إلى عالمه الشعري، و أي خلل أو إساءة تلحق بها ستؤثر سلبا على المعنى العام للعمل الإبداعي و طريقة تقبل المتلقي له >> فقوافي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع و هو حرف الروي على الحركة و السكون، و الذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه. و قد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة\* و مما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع و خفض و لا غير ذلك و قد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء \* على قبح و من ذلك أيضا وجوب التزام حروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي و بين حرف الروي، و اختصاص الألف بأول محل من ذلك، و هو ما كان بينه و بين حرف الروي حرف، و تلك الألف المختصة بذلك الموضع تسمى تأسيسا.>><sup>1</sup>، فضمن تأكيد القرطاجني على القافية، و تحديد مميزاتها ألح حازم الالتزام بحرف واحد في الروي في كامل القصيدة، لأن تعدده يفقد الانسجام في القافية، و يؤثر على السماع باعتبار الروي أقل قدر يجب إلتزام الوحدة فيه، بحيث لا تكون القصيدة مفقاة إلا بتحقيق ذلك.

كما يجب إلتزام حركة واحدة في حرف الروي إن كان رفعا أو نصبا أو جرا، و هو ما يطلق عليه الإقواء، و قد وقع بعض الشعراء في هذا الفخ رغم باعهم الطويل في قول الشعر مثل النابغة (تزود- الأسود) كما يستوجب على الشاعر إثبات حرف العلة الساكنة الواقعة بين أقرب متحرك يتلوه ساكن، و يأتي الألف في مقدمة هذه الحروف، فإن إلتزام الترتيب في القافية أمر لا غنى عنه، و كذلك إلتزام ذات الحركة في حرف الروي، لأن ذلك تأكيد للبراعة و التمكن، و من ثمة للإمساك بزمام الأمور في البيت و القصيدة حتى يجد التخيل سبيلا إلى نفس المتلقي. نحو قول النابغة :<sup>2</sup>

كليني لهم يا أميمة ناصب\* \* وليل أقاسيه بطيء الكواكب

0//0//0 /0// 0/0/0// 0/0// 0//0/ //0// 0/ 0/0// 0/0//

فعلون مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

\* هذا العيب يسمى الإكفاء نحو قول أبي عبيدة لإمرأة.

ليت سماكيا بحار ربابه\* \* يقاد إلى أهل العضا بزمام

فيشرب منه جوش ويشبمه\* \* بعيني قطامي أغر يمانى

\* هذا العيب يسمى الإقواء و هو اختلاف المجري يبين أي اختلاف حركتي الروي في الاعراب بالضم و الكسر.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص272.

<sup>2</sup>النابغة الذبياني: الديوان، ص43.

نلاحظ كلمة (الكواكب) و هي آخر ما ختم به البيت الشعري، جاء فيها حرف العلة ساكنا (الألف) و قد أثبت في الوزن لأنه قد وقع بين أقرب متحرك و هو (الواو) يتلوه ساكن (الألف) يمتد إلى حرف الروي (الباء) بمعنى أن يثبت حرف العلة في القافية وفق ما تقدم لأن ذلك أمر يحافظ على سلاسة الوزن و تناسبه، كما أن من الأفضل و الشائع أن يكون الحرف التالي لحرف العلة الساكن (الكاف الثانية في قول النابغة كواكب) مكسورا. >> فأما المحل الأقرب إلى القافية من مظان وقوع الحروف التي تلتزم - و هو ما يلي حرف الروي - فتتعاقب فيه الباء مكسورا ما قبلها و الواو مضموما ما قبلها و يتواردان على قافية واحدة، و كذلك أيضا يتواردان مفتوحا ما قبلهما معا، هذا على الوجه المختار الذي عليه العمل، و قد جاء ضم ما قبل حرف العلة و فتحه معا، و كذلك كسره و فتحه، كل ذلك على قبج و يسمى سنادا\*<sup>1</sup>، و من الأمور الواجب إلزامها أيضا في القافية هو أن يكون اشباع حرف الروي بما يتلاءم و حركته، فإذا كان حرف الروي مسكورا كانت الياء أنسب حروف الخروج، أما إذ جاء مضموما فيكون حرف الروي واوا و ألفا إذا كانت فتحة، و إلزام ذلك أمر لا مناص منه، و يمكن التذليل على ذلك بقول الشاعر:<sup>2</sup>

إذ كنت في حاجة مرسلا\* \* فأرسل حكما و لا توصه

و إن باب أمر عليك النوى\* \* فشاور حكيمًا و لا تعصه

فالملاحظ أن قافية البيت الأول مردوفة\*، فقد سبق حرف الروي فيه مباشرة بحرف مد و هو هنا الواو، لكنها في البيت الثاني جاءت غير مردوفة تعصه و هذا الأمر يعد من عيوب القافية، و اخفاقا من الشاعر، و وردوه في هذا الموقع من البيت (القافية) يؤثر سلبا على التناغم الصوتي للوزن، بذلك يسيء إلى العمل الفني و تخيله للمعنى.

>> و قد يجيء أيضا مع الياء و الواو المفتوح ما قبلها ما ليس فيه ياء و لا واو على قبج أيضا. فأما إذا كانت الواو مضموما ما قبلها و الياء مكسورا ما قبلها فلا يرد معهما ما ليس فيه حرف علة للطول الذي فيهما، إذا كانت حركة ما قبل كليهما من جنسه، فيصير حكمهما حكم الألف في ذلك الموضع في كونها لا بد من إعادتها.>><sup>3</sup> و لتوضيح هذا الضرب يمكن إدراج قول الشاعر:<sup>4</sup>

هوى صاحبي ريح الشمال إذا جرت\* \* و أشقى لنفسي أن تهب جنوب

و ما ذاك إلا أنها حـيين تنتهي\* \* تناهى و فيها من عبدة طيب

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء سراج الأدباء،ص273.

\* السناد: هو اختلاف ما يجب أن يراعى قبل الروي من الحروف و الحركات هو خمسة أنواع: سناد الرفع، التأسيس، الاشباع، الحدو و سناد التوجيه. \*الردف: هو حرف المد الواقع قبل الروي مباشرة و قد يكون ألفا، أو واوا، أو ياءا.

<sup>2</sup>عبد اللطيف شريقي و زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي،ص113.

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص273.

<sup>4</sup>عبد اللطيف شريقي و زبير دراقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي،ص104.

فقد ورد قبل حرف الروي الباء مباشرة حرف مد، تمثل في الواو في البيت الأول، في حين ورد حرف الراء في البيت الثاني، فإذا كان من غير الجائز اجتماع الألف مع الواو و الياء في قصيدة واحدة لكن و رود الواو و الياء مجتمعين كردف، أمر سوغه العروضيون و لم يجدوا عيبا في وروده. إن الحديث عن طرق وضع القافية، و ما ينبغي مراعاته في ذلك يقودنا إلى التمييز بين ما هو مستحسن فيه و ما هو مستقبح.

### -المستحسن في القافية المقيدة:

لما كانت القافية تشكل عنصرا أساسيا في الشعر، فهي مع الوزن تمثلان جملة جوهره، فقد عمد القرطاجني إلى استعراض الأشياء التي يستحسن و رودها في القافية، لدورها في تحسين الوزن الشعري لتعميق التأثير في المتلقي لأن ما «يستحسن في القوافي المقيدة أن تكون حركة ما قبل الروي إما فتحه ملتزمة و إما ضمة و كسرة متعاقبتين، و قد وردت الفتحة معهما في مقيدات شعراء الاسلام.. و يستحسن أيضا في ما كان كافات الضمائر و تاءات التأنيث مقطع الشعر أن يلتزم قبلها حرف بعينه، و يلتزم فيه حركة بعينها، و يجوز أن لا يلتزم قبل ذلك حرف.»<sup>1</sup>، و مما ينبغي على الشاعر التنبه إليه هو إلزامه حروف معينة ذات حركات محددة، لتناسب حرف الروي، أو إذا لم يلتزم حرفا ما في كامل القصيدة فالواجب عليه إلزام حركة بعينها، لأن إسقاط ذلك أيضا يؤدي إلى فقدان الانسجام و التناسب الوزني فيقع الخلل الذي يسيء لا محالة لعملية تلقي السامع للعمل الشعري، فبدل أن تكون القافية عنصرا مساعدا في تحسين الوزن و تأثيريته فإن وقوع الاضطراب فيها سيتحول إلى عامل نفور. و من الأمثلة الشعرية التي أتمت الحركة فيها قبل الروي قول الحسين بن الضحاك:<sup>2</sup>

و لا زالت الأقدار في كل حالة \* \* عادة لمن عادت سلما لسلما

0//0// 0/0/ /0/0/ /0/ 0/0// 0//0/ /0/ 0/ /0/0/0 //0/ 0/ /

فَعولن مفاعيلن فَعولن مفاعِلن فَعولن مفاعِلن فَعولن مفاعِلن

لقد إنتم الشاعر بحركة معينة هي الكسرة سابقة لحرف الروي في القصيدة ككل في حين لم يتم الإلتزام فيها بحرف بعينه فذلك مدعاة لتتناغم الأصوات المشكلة للقافية في القصيدة ككل و هو ما يترك أثرا حسنا على الإسماع «فأما هاءات الضمائر و هاءات التأنيث المسكنة و هاءات السكت فلا يكون جميعها إلا صلات لمجاري القوافي، و مجرى القافية هي حركتها، و إذا كانت القافية مطلقة و لم توصل بشيء من هذه الحروف الروادف فإنما تكون صلاتها حروف مد و لين من جنس حركة القافية، و قد يكون إطلاق القافية بالتنوين.»<sup>3</sup>، إن وقوع هاء الضمير أو هاء التأنيث المسكنة أو هاءات السكت حروف وصل مثل (دموعها) و لا تكون إلا صلة لحركة القافية، أما إذا كانت القافية مطلقة و لم يتم صلتها بأحد

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.274.

<sup>2</sup>نفسه.

<sup>3</sup>نفسه،ص.274،275.

الحروف الروادف في هذه الحالة يتم وصلها بحرف لين و مد يتلاءم مع الحركة السائدة في القافية، أو بأن يتم فيها التتوين.>> و القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن منقطع القافية و ما بين منتهى مسموعات البيت المقفى.>><sup>1</sup>، تشمل القافية آخر ساكن في البيت و تمتد إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، و بذلك فإن نوع القافية تتحدد من خلال الحركات و السواكن فيها.

و هذا التعدد في أنواع القافية باعتبار الحركات، هو تقسيم الغاية منه النهوض بهذا الجزء من الوزن الشعري، و البراعة فيه، و حتى تزيد القافية من قدرة الوزن الشعري على التأثير في السامع و تحريك انفعالاته بالبسط أو القبض تجاه ما يختلّه الوزن الشعري من أقوال، بفضل انسجام عناصرها المكونة و تناعم الأصوات المشكلة لها، لهذا نتساءل ما هو الدور الذي تؤديه القافية في تحقيق الغاية التخيلية؟ و كيف يتجلى تأثيرها النفسي على المتلقي؟

#### - الأثر النفسي للقافية:

>>فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها من اشتهاار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، و أن يتباعد بها عن المعاني المنشوءة و الألفاظ الكريهة و لا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به... و إذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع و أشده تلبسا بعناية النفس و بقيت النفس متفرغة لملاحظته و الاشتغال به و لم يعقها عنه شاغل.>><sup>2</sup>، إن كون القافية إلى سمع المتلقي من البيت الشعري فإن ذلك أمر يجعلها مناط تركيز و اهتمام من قبله، إذ يشد اهتمامه تكرر مقاطع و أصوات معينة، لكن حدوث أي ارتباك أو خلل فيها سرعان ما يكسر ذلك الانسياب، و يزيل ما به من تناعم>>هنا يلامس حازم معنى الإيقاع و أثره النفسي، و إن كان يهمل الإشارة إليه، فالقافية بسبب تكرارها رويها، و بسبب وقوعها في آخر البيت الأمر الذي تيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته، فإنها تكون أعلق بالحافظة و أشد أثرا من سواها من كلمات البيت. فكلما تحشو تقراً عادة مرة واحدة و تترك، أما القافية فتقرأ و تتردد أصدائها في الذهن، فكأنها تقراً مرارا، فإذا دلت على أمر كرهه ألحت عليه و أورتت النفس ضيقا و برما، و إذا دلت على مستحلى أورتتها أثرا طيبا و إن كونها إيقاع البيت المتبوع بفترة صمت هو الذي يؤدي إلى الأثر السيء أو ذاك الأثر الحسن.>><sup>3</sup>، إن اهتمام القرطاجني بالقافية و عنايته بحسن وضعها جعله يربط بينها و بين الجانب النفسي، أو الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي و هو ما يثبت أن الاهتمام بالدلالة النفسية للقافية أمر له جذور متأصلة في النقد العربي القديم و ليس اكتشافا نقديا حديثا و هذه العناية بالأثر النفسي للقافية هي أمر لا يتنافى مع المسار العام الذي رسمه حازم للشعرية ، فالشعر صناعة قوامها التخيل الذي هو منطلقه فلا نتعجب من هذا الاهتمام

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.275

<sup>2</sup>نفسه،ص275-276.

<sup>3</sup>مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب،ج1،ص49،48

لأن الأمر يستمد لتظهر بصماته جلية في الفصول التالية لهذا البحث. و في هذا نجد قول صاحب في  
عضد الدولة<sup>1</sup>:

**ضمنت على أبناء تغلب تاءها\*\* فتغلب ما كر الجديدان تغلب**

0//0//0/0//0 /0/0//0// 0//0//0//0/0//0// /0//

**فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن**

يعكس قول صاحب- و الذي سبق الوقوف عنده-أثر وضع القافية السيء على سلاسة الوزن و انسجامه حيث أن استعمال كلمة **تغلب** تتسبب في نفور و السامع قافية البيت و قد سبق و رודהا في البيت ذاته مرتين و من ثم كان له أثرالسيء عليه مما يظهر فشل القافية و من ورائها الوزن الشعري في تحقيق الاستجابة التخيلية المرادة، فكما تخدم القافية الوزن و من ورائه الغرض الشعري فإنها في ذات الوقت قد تسيء إليه-مهما كانت براعة الشاعر في التصوير- و تقلل من اقبال السامع عليه بسبب اخفاقها في تحقيق ما يصبو المتلقي إلى سماعه، بذلك تكون خيبة أمله كبيرة.>> فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة منفصلة عما بعدها أو متصلة به فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها و لا مفتقر ما بعدها إليها، أو يكون كلامها مفتقرا إلى الآخر أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها و لا يكون ما بعدها مفتقرا إليها، أو يكون ما بعدها مفتقرا إليها و لا تكون هي مفتقرة إليه. فالقسم الأول هو المستحسن على الاطلاق، و الأقسام الثلاثة أشدها قبحا مناقض القسم المستحسن، و يسمى افتقار أول البيتين إلى الآخر تضمينا لأن تتمة معناه ضمن الآخر.>><sup>2</sup>، إن تكرر القافية في القصيدة، و تردد أصدائها في ذهن السامع يمكنها من القلوب و حتى تتمق هذه المكانة كان استقلالها عن غيرها، بحيث لا تربطها بما يليها شيء من الضرورة لأن في ذلك إعطاء مساحة أكبر من الحرية للشاعر، فلا تقيد معاني بيت آخر و هو المذهب الحسن في وضع القافية، أما أن يكون المعنى مقسوما بين بيتين أو ما يسمى التضمين يجعل قافية البيت تتعلق بصدر البيت الذي يليه، فإنه يعد من عيوب القافية، و وروده فيها مستبج، و مؤثرا سلبا على تخيلية الغرض الشعري.

>>التضمين يكثر فيه القبح أو يقل بحسب شدة الافتقار أو ضعفه و أشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض.>><sup>3</sup>، إن حاجة البيت الأول إلى الثاني لتتيم معناه يعد تضمينا و أكثر التضمين قبحا هو ما افتقرت فيه أجزاء الكلمة إلى بعض، و يتلوه افتقار أحد أجزاء الكلام إلى الأجزاء الأخرى، أما أقلها قبحا هو حاجة أصل الجملة إلى متماتها (الفضلة) أو العكس عندما تكون الغاية من الكلام الاضمار

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.276

<sup>2</sup>نفسه.

<sup>3</sup>نفسه، ص.277.

كما أن أمر الاضمار يكون أسهل إذا احتاج الكلام في العطف، إلى ما يتم نقصه (وقوع النقص في المعطوف) في حين يصعب الاضمار في حالة تمام المعطوف (اجتماع العطف مع الاضمار)، فمما جاءت فيه القافية مفتقرة إلى صدر البيت الذي يليها حيث لا يتم الكلام إلا بذكر البيت الثاني قول الشاعر<sup>1</sup>:

و هم وردوا الجفار على تميم\*\* و هم أصحاب يوم عكاظ إني  
شهدت لهم موارد صادقات\*\* شهدن لهم بصدق الود مني

فقد فصل خبر إن في هذا القول عن اسمها، فقد ورد اسم إن (إني) في البيت الأول، في حين ورد خبرها (شهدت) في البيت الثاني، و بذلك كانت حاجة القافية إلى صدر البيت الثاني كبيرة حتى تتم الفائدة. و هو ضرب قبيح، و غير سائغ في بناء القافية و طريقة وضعها >>و إذا اجتمع الاضمار و العطف و كان المعطوف تاما سهل الأمر فيه من جهة العطف وصعب أمر الاضمار، فإن أظهر المضمّر لم يعد ذلك تضمينا و لا افتقارا، و إن كان الكلام عطفًا لأن الكلام مستقل بتقدير حذف الحرف العاطف، و أيضا فقد يعطف على المقدر فيقع الحرف العاطف صدرا. >><sup>2</sup>، إذا كان بناء القافية على صدر البيت الذي يليه قائم على أساس عطف القافية على ما يليها، فإذا كان الكلام تاما لم يكن إيقاع العطف فيها مستقبحا، لأن ليس فيه تمام فائدة و إنما هي زيادة لا تتعلق بجوهر المعنى، في هذه الحالة يكون من الصعب حدوث الاضمار فيه لأن في ذلك تأثير على معنى العطف، أما إذا كان المعنى في القافية ناقصا، و كان في عطفها على صدر البيت الذي يليه تنمة لفائدة المعنى، في هذه الحال يمكن إحداث الاضمار مع وجود القرائن الدالة عليه، ففي ذلك تحقيق للتضمين الذي نأكد بأنه من عيوب القافية، لكن ابطال الاضمار من شأنه أن ينفى وقوع التضمين في المعنى، لأن إظهار المضمّر يجعل الكلام مستقلا غير محتاج إلى غيره رغم ما قد ينتج عن التكرار من ثقل، كما يبدو في قول الخنساء في رثاء أخيها<sup>3</sup>:

و إن صخرا لوالينا و سيدنا\*\* و إن صخرا إذا نشتو لنحار  
0/0/0// 0/0/ 0// /0/0/ /0/ / 0//0/ / 0/0/0// 0/0/ /0/ /  
متفعّلن فاعلن مستفعّلن فعلن متفعّلن فاعلن مستفعّلن فاعل  
و إن صخرا لتأتّم الهداة به\*\* كأنه علم في رأسه نار  
0/0/ 0//0/ 0/ 0// 0//0// 0// 0/0// 0// 0/0// 0//0// 0/0/ /0/ /  
متفعّلن فاعلن متفعّلن فاعلن متفعّلن فاعلن

<sup>1</sup> عبد اللطيف شريقي و زبير درافي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص112.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 277.

<sup>3</sup> الخنساء: الديوان، ط1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1996، ص48، 49.

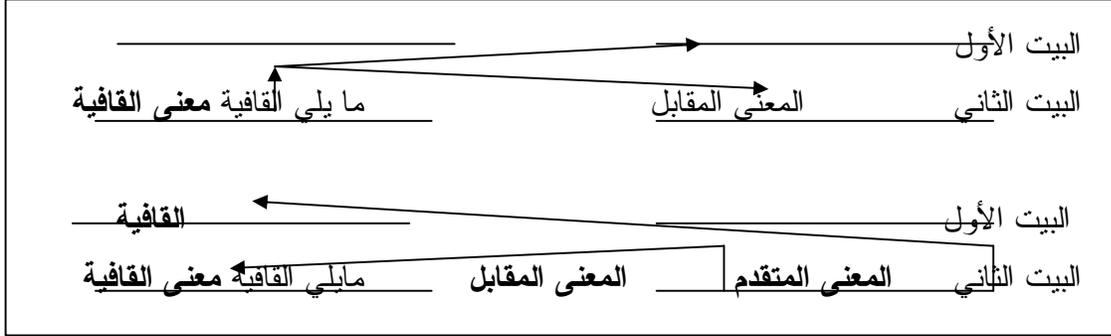
إن رثاء الخنساء لأخيها صخر، و تركيزها على ذكر صفاته و شمائله، كي تعكس عظم الفقد الذي حل بها و بقومها، أوقعها في التكرار و الثقل، حيث ورد اسم صخر أكثر من مرة، دون أن تعتمد إلى اضمار الإسم مما طبع الكلام بشيء من القبح، لكن من ناحية القافية فإن وقوع العطف جائز، لأن المعطوف عليه ليس تنمة للمعنى، و بذلك يكون بناء القافية أمر شديد الصعوبة و الحساسية، و يتطلب من خيال الشاعر حسن التدقيق و البراعة في تأليف أجزاء الصورة، و تنظيم عناصر الكلم حتى يحقق هذا الجزء المتكرر من البيت عنصر الجمال المناط به، و يتمكن من مفاجأة المتلقي بجمال ذلك التناغم و ترابط عناصره و تألفها، فحتى تتحقق هذه الغاية التخيلية، كانت معرفة القافية، و كيفية العلاقة التي تربطها بغيرها من حيث البناء أمرا يحتاج إلى بعض التوضيح، و إلى وقفة فيها شيء من التفصيل عند القرطاجني.

## 2- دور الخيال في بناء القافية بالنسبة إلى غيرها:

لم يكنف حازم بتعداد صفات القافية، بل عمد إلى توضيح العلاقة التي تربطها ببناء البيت الشعري، إذ يرى أن الأمر فيها لا يخرج عن حالتين، إما أن يبني أول البيت على القافية، و أن تبني القافية على أول البيت و في كلتا الحالتين فإنه إما أن يقابل بين المعاني، أو أن لا يقابل بينها، لكن هذا الأخير يعد أحد عيوب بناء القافية، فالتقابل إذن نوعان <فأما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي فإنه يتأتى له حسن النظم لكون الملازمة بين أوائل البيوت و ما تقدمها-التي هي واجبة في النظم- متأتية له في أكثر الأمر.><sup>1</sup>، إن في بناء صدر البيت على القافية تأكيد لتحقيق الملازمة و التناسب بين أوائل الأبيات و ما يسبقها، و هو أمر ممكن و متاح، حيث أنه لكل معنى معان مقابلة تنسب إليه من ناحية التماثل و المناسبة و المخالفة، و المضادة و المشابهة و المقاسمة. "فإن وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية" فالعثور في صدر البيت التالي على معنى تربطه بمعنى القافية صلة و ارتباط تجعل المقابلة بينهما ضرورية هو أمر ممكن التحقق، لأن لكل معنى معان أخرى يمكن أن يسند إليها بطريقة ما فقد يعتمد الشاعر إلى تقديم ما تربطه صلة بما يسبقه على المعنى المقابل لمعنى القافية حتى يتسنى له تحقيق التناسب في النظم، و هو عند -حازم- أمر محقق للتلاوم الذي ينشده الشاعر، و بذلك يتمكن من مداعبة خيال المتلقي، و جعله يطرب من التناغم الحاصل بفضل إلتزام أصوات نغمية في كامل القصيدة، باعتبار القافية صلة ربط بين بيتين متالبيين.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص278.

و يتم ذلك إما بربط معنى قافية البيت الثاني بمعنى البيت الأول و بمعنى البيت الذي هي جزء منه (المعنى المقابل) أو أن ترتبط قافية البيت الأول بمعنى في مستهل البيت الثاني له علاقة بالمعنى المقابل لمعنى القافية في ذات البيت، و هو ما يتضح من خلال ما يلي<sup>1</sup>:



أما النوع الثاني هو ما بنيت قوافيه على صدور أبياته <<و أما معتمد التقابل الذي قوافيه مبنية على الصدور فإنه يضع المعنى في أول البيت ثم ينظر فيما يمكن أن يكون بنفسه قافية أو ما يمكن أن توصل به قافية مما يكون له زيادة إفادة في المعنى فيقابل به المعنى الأول. لكن صاحب هذا المذهب، و إن وسع على نفسه أو لا في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته و يبني عليه كلامه مما له علقه، بما تقدم فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته صيغتها موافق للروي أو بما يمكن أن يوصل بما يصلح للروي بالصيغة و المقطع، و الأول معوز جدا، و الثاني قريب منه في العوز، فكثيرا ما يتكلف هذا و يسامح نفسه في أخذ المناظر على أنه مخالف أو مناسب>><sup>2</sup>، و هو أن يعمد الشاعر إلى وضع المعنى في أول البيت ثم يختار القافية أو ما يمكن أن توصل به القافية و الذي يضيف شيئا إلى معنى القافية ثم يقابل هذا المعنى بمعنى مستهل البيت، لكن هذا المذهب يعد تكليفا من طرف الشاعر لنفسه ما لا طاقة لها به لأن ذلك يستوجب أن يكون المعنى المقابل موافقا للروي، أو بما يتصل به من كلام، و هو أمر صعب التحقيق <<لأن وجود المعنى المناظر أو ما يتصل به في عبارة مقيدة معظمها بحرف معين و صيغة معينة أعز من وجوده في ما لا يلتزم به ذلك و لذلك فإن بناء الاعجاز على الصدور أصعب كثيرا من بناء الصدور على الإعجاز>><sup>3</sup> فلما كان بناء اعجاز الأبيات على صدورها أمرا صعبا، و شاقا، فقد كان النأي عن هذه الطريقة أجدى للشاعر، حتى لا يعيق نفسه، و يمكنه الوصول إلى الغاية التي ينشدها من القافية، و من الوزن ككل، بترك انطباع حسن في نفس المتلقي يدفعه للإقبال على ما يليها من أبيات، فضلا عن تحريك مخيلته، و جعلها تتأول العمل و تعيد رسم تفاصيله، بسبب ما لحق، بنفسه من تحرك لإنفعالات خامدة، استطاع العمل الشعري أن يخرجها إلى السطح، و جعلها تتفاعل مع ما هو مقدم.

<sup>1</sup>مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ج1، ص52.

<sup>2</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص279.

<sup>3</sup>مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص52.

و منه قول المتنبي<sup>1</sup>:

كأثرت نائل الأمير من الما\*\* ل بما نولت من الإيراق

0/0/0/0 // 0//0/ 0// / 0/0 0/ /0//0 //0/ 0//0/

فاعلاتن متفعطن فعلاتن فاعلاتن متفعطن فالاتن -مفعولن

ذهب الشاعر إلى بناء القافية على صدر البيت، مقابلا بين معنى القافية، و المعنى في مستهل البيت دلالة على ارتباط أول الكلام بآخره، الإيراق متصل بكثرة نائلي عطايا الممدوح، فخفة الحركات في هذا البحر، و كثرة الأوتاد مكن الشاعر من الانتقال بين طرفي المعنى، رغم صعوبة هذا الضرب في بناء القافية. و ذلك بفضل سعة خيال الشاعر، و إمساكه بأجزاء الصورة، فاستطاع الوصول إلى ما هو صعب، و من تقريب المعنى إلى ذهن السامع من خلال طريقته المميزة في بناء القافية، و التعبير عن المعاني <>و قليلا ما يذهب هذا المذهب من تنبه لحسن تقابل المعاني و تفتن إلى طريق الوضع فيها و اعتمده، أعني أن يبني إعجاز البيوت على صدورها لأنه أصعب شيء بالنسبة إلى وضع التقابل، كما أن الأمر في بناء صدور البيوت على اعجازها بالنسبة إلى وضع التقابل أسهل شيء لأن وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطعه حرفا معينا في صيغة معينة أعز.<sup>2</sup>، باعتبار بناء القافية على صدور الأبيات أمرا صعب المنال، و حسن وضعها أصعب، فقد استعصى ذلك على الكثير من الشعراء فغدى هذا المذهب، سبيلا يكاد يكون مهجورا، إلا على قلة قليلة من الشعراء، ممن مكنتهم موهبتهم الفذة، و طول باعهم في الشعر من أن يسلكوا هذا المسلك، لأن الالتزام بمقابل أو صلة يكون مقطعه حرفا محددًا، و وفق طريقة خاصة هو أمر صعب المنال، و ليس من اليسير الوصول إليه، إذا ما قورن ببناء صدور الأبيات على قوافيها، لأن الشاعر في هذه الحال لن يكون مقيدا بحرف ما، لذلك يكون التوصل إلى مناظر لمعنى القافية أهون مراما، و أبعد عن المشقة.>> و قد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال خاطر، فتارة يبني على القافية جميع البيت، و تارة شطره أو أكثره، ثم يسد الثلثة الباقية بما يناسب الكلام و ما تقدمه، و كذلك من يبني آخر الكلام على أوله قد يعرض له نقيض هذه الحال فيبني الكلام من أوله إلى آخره إذا سنحت له القافية بيسر، أو يكمل بناء الشطر الأول أو أكثر من الشطر، ثم يتم الباقي بما تتيسر له فيه القافية.>><sup>3</sup>، تتعدد طرق بناء أول الكلام على آخره، بحسب ما يراه الشاعر مناسبا لغرضه الشعري فأحيانا يبني البيت كاملا على القافية، و أخرى بعضه أو أغلبه.

<sup>1</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج2، ص363.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص279 .

<sup>3</sup> نفسه، ص281.

>> و المذهب المختار - و هو بناء البيت على القافية-يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية إذا لم يحتج فيه إلى مناسبة متقدم، أو إذا احتج و تيسر وجه المناسبة، و يحسن أن يبني عليها من أول الشطر الثاني أو ما يتصل به مما قبله حيث يكون البيت وصلة بين فصلين أو طرفي فصل، ثم يبني الشطر الأول بعد عدم صعوبة القافية على عبارة تليق بما تقدم عليها و تأخر عنها، و ذلك غير عزيز.<sup>1</sup>

يؤكد حازم أن المذهب المفضل عنده هو بناء البيت كله على القافية، و ذلك إذا لم تكن الحاجة ملحة إلى تناسبه مع ما سبقه أو إذا كان تحقيق المناسبة أمرا ممكنا، حيث يفضل أن يبني على القافية أو الشطر الثاني أو صلته مما هو قبله فيكون رابطا بين طرفين، ثم يتم بناء مستهل البيت على عبارة مناسبة في معناها لما قبلها و لما بعدها عندما تكون القافية غير صعبة.>> و أما المآخذ الثلاثة في المذهب الثاني فقل ما تخلو من التكلف، و أشدها إغراقا في التكلف ما بني أكثر البيت على أوله ثم استؤنف بعد ذلك النظر في القافية.<sup>2</sup>، فإذا كان التكلف سمة طبعت الأضرب الثلاثة في وضع القافية، فكانت سببا في نفور السامع، لعدم تقبله ذلك، فإن بناء أغلبية البيت الشعري على أوله، ثم البحث في أمر القافية يعتبر أسوء المذاهب جميعا و أشدها تصنعا و غلوا يستقبح اتباعها في بناء القافية.

لقد حرص حازم القرطاجني على التطرق إلى مختلف جوانب القافية، فلم يترك صغيرة و لا كبيرة يمكنها أن تساهم في جودة وضع القافية، و مساهمتها في تحقيق الغاية التخيلية للعملية، إلا و أشار إليها، و نوّه بضرورة العمل بها، أو اجتنابها، إذا كان ورودها معيب. فالقرطاجني يركز كثيرا على الوزن و القافية و يعتبرهما من جملة جوهر الشعر، فقد دعى إلى حسن مراعاة قواعد العروض من قبل الشعراء، لأن الشعر صناعة قوامها التخيل، هو و تحقيق هذه الركيزة، و الوصول إلى تلك الغاية وقف على مدى براعة الشاعر و إجادته في وضع الوزن و القافية، و القرطاجني باعتباره شاعرا و ناقدا فهو يعلم خبايا هذه الصناعة، فكانت هذه النقاط إنارة لدرج الشاعر، و تحقيقا لغايته حتى يلقي عمله المكانة التي ينشدها.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص280-281.

<sup>2</sup>نفسه،ص282.

يشكل الوزن و القافية خاصة مميزة لأشعار العرب، فهما من بين الأسس المشكلة لجوهر الشعر، حيث يؤدي تنوع المجاري الصوتية، إلى تحسين موقع القول الشعري من النفوس.

يتجلى دور الخيال في تحقيق الانسجام و الملازمة بين أجزاء الوزن الشعري، لخلق تناغم صوتي يعكس المعنى المخيل، و يزيد من تأثيرته على المتلقي سعيا لتحقيق الاستجابة التخيلية المرجوة، و بذلك تكون القدرة على التحكم في تركيب الأشياء المتجانسة تحقيقا للمتعة الفنية، و إظهار للجوهر التخيلي للعمل الشعري. إن في تباين الخصائص الصوتية للأوزان الشعرية، جعل بعضها أكثر ملازمة للإنفعالات النفسية للشاعر، و أكثر تعبيراً عن الغرض الشعري للقصيدة، و هو ما يدفع خيال الشاعر إلى انتقاء أوزان معينة باعتبارها أكثر ملازمة و نقلا لتلك الإنفعالات و جعلها تصل إلى اسماح المتلقي فيتأثر بها. إن تأكيد حازم على عنصر التناسب الذي يشكل عمل الخيال فيه الدور الأساسي، لا يقتصر على الوزن و الغرض فحسب بل يمتد أيضا ليشمل عناصر الوزن فيما بينها أيضا، فإن تناغم هذه الأجزاء من شأنه خدمة المعنى في القصيدة و الزيادة في تخيليته.

يجعل حازم من الخيال الشعري أساسا للتميز و التفوق بين شاعر و آخر، مرجعا حسن استغلال هذه الملكة، و براعتها في تشكيل الصور أساسا في الحكم بالتفضيل، نافيا أن يقام الحكم على أساس كون الوزن المستعمل شائعا أو مهجورا.

يقوم الخيال بتوظيف بعض الزخافات و العلل التي تلحق بالوزن الشعري في خدمته المعنى و للتعبير عما يختلج في نفس الشاعر من انفعالات، و ايصالها للمتلقي، و جعله يتأثر بها، كما أن لها أثر جمالي من خلال ما تحدثه من تنوع صوتي.

أكد حازم على أهمية القافية باعتبارها أشهر ما في البيت الشعري، و لشدة تعلق الاسماع بها كان تحسينها أمرا ضروريا لما تحدثه من تأثير نفسي في المتلقي، و قدرتها على تحريك مخيلته و إثارة إنفعالاته النفسية، استجابة لما يخيله العمل الشعري من معان عن طريق النغم الصوتي المتكرر للقافية، فهي تتيح فسحة من الصمت تتجاوب فيه القافية مع مخيلته، و قد جعل المذهب المختار في بناء القافية، أن يبني البيت بأكمله عليها، ففي ذلك تحقيقا للتفاعل بين المتلقي و النص عبر تناغم العناصر الصوتية المشكلة للوزن الشعري.

### الفصل الثالث:

## تجلي الخيال و التخيل في بنية القصيدة عند حازم القرطاجني

-تصور النقد العربي قبل القرن 7هـ لبنية القصيدة.

- 1-البواعث النفسية لبناء القصيدة.
- 2-علاقة الخيال بالأغراض الشعرية.
- 3-دور الخيال في احكام مباني القصائد و تحسين هيأتها.  
-شروط المقاطع و المطالع.  
-فاعلية الخيال في ابداع الاستهلال.  
-دور الخيال في تعدد أشكال التخلصات.
- 4- دور الخيال في تحسين مواد الفصول و طرق وضعها و ترتيبها.
- 5-صلة الخيال بتحديد أوصاف الجهات المعتمدة في الفصول.
- 6- دورالخيال في تحديد الطرق المعتمدة في الأغراض الشعرية.

ذهب اللغويين إلى أن المقصود ببنية القصيدة هو الهيئة أو الشكل الذي تبدو عليه القصيدة، و قد ورد في لسان العرب <<بنية القصيدة بمعنى شكلها، و الشكل معناه اللغوي يقصد به الشبه. و شكل الإنسان مذهبه و قصده، و شكل الشيء صورته المحسوسة و المتوهمة و شكل الشيء بمعنى صورته>><sup>1</sup> و يدل هذا الكلام على أن بناء الشيء يتم بضم بعض أجزائه إلى بعض، و كذلك يتم في القصيدة بضم الأبيات المشكلة لها و الحاق البيت بالآخر لنتحصل في النهاية على قصيدة شعرية.

أما البحث في معنى كلمة القصيدة ضمن معاجم اللغة نجد أن الأصل فيه مأخوذ من القصد <<و القصد من الشعر: ما تم شطر أبياته>><sup>2</sup> أي انقسامها إلى شطرين، أو <<شطر بنيته>><sup>3</sup>

و قد جاء كلام ابن رشيق تأكيداً لمذهب اللغويين في تعريفهم القصيدة << إن اشتقاق القصيد من "قصدت الشيء" كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة>><sup>4</sup> والملاحظ تركيز هذه التعريفات في تحديد مفهوم القصيدة على الجانب اللغوي الذي هو "القصد" مغفلة الجانب الجمالي أو الإبداعي في إنشاء هذا العمل، حيث أن <<القصيدة نص لغوي فني تتجاوز بدلالاتها المستوى المعجمي للغة إلى مستويات دلالية أكثر عمقا و أكثر تنوعا>><sup>5</sup> فالشاعر يخرج في استعماله الشعري للغة من المعنى السطحي، ليعطيها دلالات جديدة مبتكرة، تكون أكثر شعرية و إichاء، بحيث تعبر عن مقصد الشاعر و المعاني التي يقصد تخيلها، لأن هذا الخروج عن الإستعمال العادي للغة في العمل الشعري هو ما يميز لغة الشعر عن اللغة العادية .

ونتيجة لهذا المفهوم اهتم النقاد بجملة من الخصائص ترتبط في مجملها بالوزن، والقافية، واللفظ و المعنى<sup>6</sup> وقد استمدوا ذلك من النظر إلى القصيدة العربية، وهو ما يعكسه تعريف قدامة ابن جعفر للشعر بأنه <<قول موزون مقفى يدل على معنى>><sup>7</sup> تمييزاً له عن غيره من ضروب القول، و تخصيصاً له.

فالبحت في بنية القصيدة في النقد العربي القديم يحيلنا إلى النموذج المكتمل الذي وصلتنا عليه القصيدة الجاهلية، والذي أصبح نهجا سار عليه من جاء بعد ذلك والملاحظ أن الشعراء أثناء نظمهم لقصائدهم يلتزمون بمجموعة من الخطوات يسبرون وفقها والمتمثلة في:

### 1-المطلع:

عني النقاد العرب القدامى بمطلع القصيدة عناية فائقة، فطالبوا الشعراء بتحسينه، و بذل ما أمكن من جهد في تجويده، و اخراجه في أفضل صورة، بوصفه أول ما يطالع السامع من القصيدة، ففي جودته

<sup>1</sup> ابن منظور: لسان العرب، م11، مادة شكل، ص458.

<sup>2</sup> نفسه، م3، مادة قصد، ص354.

<sup>3</sup> نفسه

<sup>4</sup> ابن رشيق: العمدة، ج1، ص183

<sup>5</sup> فايز الداية: علم الدلالة العربي - النظرية و التطبيق - ص17 .

<sup>6</sup> ابن رشيق: العمدة، ج1، ص119.

<sup>7</sup> قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص17.

لفت لإهتمام السامع وإنتباهه يتطلع لإكتشاف ما بعده وفي ضعفه أو قبحة مدعاة للنفور والإنصراف عما بعده» فإن الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أوا وهلة، ويجتنب "ألا و خليلي" ، فلا يستكثر منها في إبتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا >><sup>1</sup> فقرة الإستهلال وجودة ابتداء الكلام وسيلة يتغيا من ورائها الشاعر إحداث إستجابة السامع لما يحتويه النص من معان مخيلة مع تناسب المطلع مع الغرض الرئيسي في القصيدة حتى يكون الإنسجام العنصر الغالب على العمل الشعري أو بمعنى آخر "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وقد تم لأجل ذلك وضع شروط ينبغي للشاعر مراعاتها في المطلع، وهي:<sup>2</sup>

- أن يكون المطلع فخما له روعة وعليه أبهة.
- أن يكون بعيدا عن التعقيد.
- أن يكون نادرا انفرد الشاعر بإختراعه.
- أن يكون خاليا من المآخذ النحوية، وأن تراعى فيه جودة اللفظ وجودة المعنى.
- أن لا يكون باردا.
- ورأى النقاد أن من كمال جمال المطلع أن يكون تام الموسيقى بالتصريح بأن يستوي آخر جزء من صدر البيت وآخر جزء في عجزه وزنا ورويا وإعرايا.

فتركيز النقاد على توفر هذه الأمور في مطلع القصيدة مبعثه تجويد مبادئ الكلام بشكل يمكنها من إشراك السامع ووضعه في جو القصيدة لكن إهتمامهم بأجزاء القصيدة وجودته لم يقف عند حدود المطلع بل تعداها للحديث عن كيفية الإنتقال من غرض إلى آخر بطريقة لا تكون فيها فجوات، قد تفصل أول الكلام عن تاليه فيحدث النفور. وهو ما أطلق عليه بحسن التخلص.

## 2- حسن التخلص:

بمعنى أن يحسن الشاعر الخروج من الكلام الأول والإنتقال إلى ما يليه بطريقة سلسلة، تتداعى فيها المعاني في شكل منسجم. نحو تحول الشاعر من الحديث عن النسب إلى وصف الرحلة وصولا إلى المدح بشكل متدرج ومترابط، وقد تردد على ألسنة الشعراء القدامى بعض الألفاظ إتخذوها وسيلة للإنتقال من غرض إلى آخر نحو: دع ذا، وعد عن ذا... في شكل مترابط >> فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله، ولا منفصلا بقوله دع ذا، وعد عن ذا ونحو ذلك سمي طفرًا وإنقطاعًا.>><sup>3</sup> فحسن التخلص مرتكز على عدم إشعار السامع بالقلعة من موضوع إلى آخر، فإن براعة الشاعر في هذا الخروج، إنعكاس لقدرته الفنية وتحكمه في أدوات هذه الصناعة، وإمساكه بخيوطها.

<sup>1</sup>ابن رشيق: العمدة، ج1، ص.218،217

<sup>2</sup>نفسه، ص233.

<sup>3</sup>نفسه، ص234.

### 3- الإنتهاء أو الخاتمة:

وهو آخر ما ينتهي إليه الشاعر من قصيدته كما أنه آخر شيء يعلق بذهن السامع، لذا كان تحسين هذا الجزء من العمل الشعري أمرا ضروريا إذا ما أراد الشاعر أن يترك إنطبعا جيدا في ذهن السامع تجاه هذا العمل، فلا يقتصر الحسن على جانب منه دون الآخر، لذلك اشترطو فيه <<أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه، وإن كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه>><sup>1</sup> فالإهتمام بأواخر الكلام لا يقل أهمية عن الإهتمام بالمطلع.

فهذه الخطوات ما هي إلا تحديدا لما ينبغي للشاعر الوقوف عنده بوصفها محطات يقف عند كل منها ليغادرها منتقلا إلى الأخرى، إذ أن النقاد <<قد فعلوا ذلك تحديدا لما يريدونه من الشاعر في كل قسم على حدة، وما يريدونه كله يخدم الوحدة الفنية والإلتحام التام بين الأقسام الثلاثة، فالإستهلال تمهيد يدني من الغرض ويفتح مسام النفس لما يراد إرواؤها به، وتمثلها له. والتخلص توفيق من الشاعر في الخروج من التمهيد بلطف، والدخول إلى الموضوع بلطف أكثر. والختام فطام للنفس عن الإسترسال مع الموجة الهادرة في القصيدة، ذات الصدق الشعوري، وهددة لمستقبل الأدب كي لا يصدم لو بترنا القول بترا، وتركناه بلا وداع مناسب.>><sup>2</sup>.

فهذا التقسيم على اختلاف مراحلها فإن الغاية منه ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، فيأتي التمهيد تقديمًا للولوج في الموضوع الأساسي في القصيدة، ليختم الحديث بوقفة توحى باختتام الكلام وتوضح انتهاءه.

إن الحديث عن هذه الأقسام يقودنا إلى الحديث عن الوحدة في القصيدة العربية، هل كانت حاضرة أم أن اهتمام العرب بوحدة البيت قد غطى على عنايتهم بوحدة القصيدة بوصفها بناء متكامل يمهد الأول للتالي؟

### 4- وحدة البيت:

يرى أغلب النقاد ضرورة إستقلال البيت في القصيدة بمعناه، بحيث لا يفتقر إلى غيره في تتمته، و اعتبروا تبعة البيت لغيره في المعنى من العيوب التي يقع فيها الشاعر. و لعل السبب في ذلك عائد إلى طبيعة الحياة العربية التي يميل أصحابها إلى كل موجز سهل التذكر فإكتفوا بالبيت لسهولة حفظه و جريانه على الألسنة لهذا كانت إستقلالية البيت من حيث المعنى مطلبا عاما، و إن كان إبن الأثير لم ير في ارتباط البيت بلآخر و إفتقاره إليه أمرا معيبا.

### 5- وحدة القصيدة:

إن إهتمام النقاد العرب القدامى بوحدة البيت وتأكيدهم على ذلك، إلا أن هذا لم يثنهم عن الدعوة إلى تناسق أجزاء القصيدة، وارتباط بعضها ببعض، فتأكدهم على وجودة الإستهلال وحسن الخواتم يزيد من حرصهم على جمال القصيدة وتأثيريتها، كما أن تأكيدهم على حسن التخلص والإنتقال من موضوع

<sup>1</sup> ابن رشيق: العمدة، ج1، ص239.

<sup>3</sup> عبد العزيز قفيلية: النقد الأدبي في المغرب العربي، ج1، ص367.

إلى آخر دليل آخر على أهمية الوحدة بين أجزاء القصيدة، بحيث يكون هذا الإنتقال بين فصول القصيدة مقنعا، بشكل لا يشعر من خلاله الشاعر بهذه النقلة، أو بوجود خلل بينها، فتتكامل عناصرها وتتآلف ضمن خيط نفسي جامع.

والحديث عن تناسق أجزاء القصيدة، وتماسك مكوناتها، إجماع من طرف النقاد العرب على وحدة القصيدة، وفي هذا نجد قول الجاحظ (ت 255هـ): «إن أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»<sup>1</sup> بمعنى حسن انتقال الشاعر من معنى إلى آخر، ومن فكرة جزئية إلى أخرى بشكل سهل مراعاة منه لتكامل أجزاء القصيدة وتأزرها، وقد أكد ابن قتيبة (ت 276هـ) على توازن أجزاء القصيدة، وعلاقة العمل الشعري بالسامع أو المتلقي، والإشارة إلى ضرورة توطيد هذه العلاقة فإن «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل، فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد»<sup>2</sup>. وهذا الإهتمام بالمتلقي، والسعي لإستجابته للنص الشعري يشبه ما دعى إليه حازم في حديثه عن الألفاظ والمعاني، وحتى فيما يتعلق بالجانب الموسيقي. فتجويد الشاعر لقصيدته وتناسب عناصرها المكونة هو ما يدعو إليه ابن قتيبة ليؤثر على السامع و يحقق إستجابته، و بفقدان هذا التناسب تفقد القصيدة توازنها، ويدب الخلل بين جوانبها.

وفي الإشارة إلى عملية التناسب، وحدة القصيدة وترابط أجزائها، وتفاعل بعضها مع الآخر يذهب ابن طباطبا (ت 322هـ) إلى أن «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه إنتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا... لا تناصق في معانيها ولا وهى في مبانيها، ولا تكلف في نسجها تقتصي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها، فإذا كان الشعر على هذا سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه»<sup>3</sup> فيتضح من هذا القول أن تناسب عناصر القصيدة وتماسك أجزائها تحقيقا للوحدة وحفاضا عليها، وهو أمر يعكس قدرة الشاعر وتحكمه في اللغة المشكلة للقصيدة. فيتشكل في النهاية عملا منسجم مترابط الأجزاء ولكن ما يؤخذ عليه حصره للوحدة في الجانب الشكلي «رغم أننا نقدر لإبن طباطبا إلحاحه على الوحدة، إلا أن إلحاحه -في نهاية الأمر- إلحاح على وحدة عناصر ثابتة، لا وحدة عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلي حصرها أو إدراكها»<sup>4</sup> إن البناء الشكلي للقصيدة ينبغي أن يتلاءم والجانب النفسي للمبدع فلا تكون هذه الخطوات أو هذه الوحدة منبعا للشكل أو الظاهر فقط بل نبوعها من ذات الشاعر وأحاسيسه يجعل التناغم طاغيا على هذه الأجزاء.

<sup>1</sup> ابن رشيق: العمدة، ج1، ص171.

<sup>2</sup> ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص57.

<sup>3</sup> ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 126، 127.

<sup>4</sup> جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 65.

ومما يؤكد إلحاح ابن طباطبا على الوحدة في القصيدة قوله في موضع آخر <<وينبغي للشاعر أن يتلمس تأليف شعره تنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحها، فيلائم بينها لتنظم له معانيها أو يتصل له كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا عن حشو وليس من جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه.>><sup>1</sup> فارتباط أول الكلام بآخره كفيل بأن يضع المتلقي في جو القصيدة التي لا انفصال بين أجزائها، ومعانيها، ولا إرتباك بين الصلات الداخلية بين الأبيات.

ولعل قول ابن رشيق أكثر وضوحا في حديثه عن وحدة القصيدة فإن <<القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في إتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد من الآخر وبإينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة فتفوت محاسنه وتعفى معالم جماله.>><sup>2</sup>

فوحدة العمل الشعري دليل على نجاح الشاعر، في تجويد الروابط وتمتينها، وخلق التكامل بينها. فالعملية الشعرية عنده محكمة بالتناسب وحسن الترابط بين أجزاء العمل الواحد. ومهما يكن من أمر، فإن الشكل الفني لم يكن ملتزما في كل القصائد التي وصلتنا من عصر ما قبل الإسلام بوصفها النموذج المكتمل لكن وبالرغم من تأكيد النقاد على الوحدة في بناء القصيدة فإن نظرتهم لبنائها كانت نظرة تجزيئية فهذا ابن طباطبا يتحدث عن كيفية بناء العمل الشعري بأنه <<إذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه.>><sup>3</sup> فالشاعر يفكر في المعنى، ثم يختار ما يناسبه من الألفاظ التي تستطيع أن تعبر أكثر على المعنى مع جودة النظم، وسلاسة الوزن فهذه نظرة للأجزاء المكونة للقصيدة. كما يرى أبو هلال العسكري شيئا يقارب ذلك متوجها إلى الشاعر بقوله أنك <<إذا أردت ان تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، و أخطرها على قلبك و اطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها و قافية تحتملها.>><sup>4</sup>

فالمباشرة في العملية الإبداعية تبدأ بإنتقاء المعنى المراد التعبير عنه، و صوغه ضمن قوالب لفظية مناسبة و معبرة خطوة يتبعها وضع الوزن الملائم له.

و يستوقفنا تحليل ابن قتيبة لظاهرة استهلال القصيدة العربية بالنسيب قائلاً: <<أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ بذكر الديار و مخاطبة الدمن فبكى و شكى و استوقف الرفيق ذاكرة أهلها الطاعنين عنها... ثم خلص بعد ذلك شدة الوجد و ألم الفراق و فرط الصبابة و التشويق ليميل نحوه الوجوه و يجتذب الأسماع.>><sup>5</sup>

<sup>1</sup> ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 124.

<sup>2</sup> ابن رشيق: العمدة، ص94.

<sup>3</sup> ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 05.

<sup>4</sup> أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص

<sup>5</sup> ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ص211

### القصل الثالث: تحلي الخيال و التخيل في بنية القصيدة عند حازم القرطاجني

فهذا الإستهلال بالنسيب مرده معرفة الشاعر بقرب الغزل و التشبيب من قلب السامع، و قدرته العجيبة على تحريك كوامن نفسه، و الإستجابة لما تمليه القصيدة من معاني شعرية، و هو ما يهدف إليه الشاعر لذا حرص على جودة المطلع و حسن التلخص.

من خلال هذا الإستعراض لبعض الآراء التي قيلت حول بنية القصيدة، و الوحدة فيها نخلص إلى القول بأن هذه الآراء قد تعرضت إلى جوانب جزئية في القصيدة وفق أشكال مختلفة، فقد تحدثوا عن المطلع و أهميته، كما دعوا إلى تحسين الإنتقال و منطقيته بين موضوع و آخر، مع التأكيد على أن تكون الخواتم محطة تترك إنطباعاً حسناً لدى المتلقي، ترسخ في ذهنه و نفسه عن العمل المقدم. و هم بذلك يراعون توطيد صلة المتلقي بالعمل الإبداعي و جعله يستعذب العمل و يقبل عليه و هو أمر يقارب ما سعى إلى تحقيقه حازم من خلال حديثه عن دور كل من الخيال و التخيل في العملية الإبداعية، و في التأثير على المتلقي، من خلال إشراكه في العمل الإبداعي بوصفه مبدعا ثانيا له بعد الشاعر، و هو ما سيحاول هذا البحث توضيح بعض جوانبه.

## 1- البواعث النفسية لبناء القصيدة:

لما كانت الغاية من الشعر هي إقاع التخيل لدى المتلقي ، بما يشيعه الشاعر من أقاويل مؤثرة موافقة لتلك المعاني التي ألفتها النفوس ، وتعود عليها الجمهور ، سواء أكان في مواقف الحزن أو الفرح ، لذلك كانت هذه الأشياء من الأمور التي يحرص الشاعر على مراعاتها في الإعتبار وهو بصدد نظم قصيدته .

ويسخر خياله في خدمة هذه الغاية ، بجعل الصورة الشعرية المقدمة أكثر إichاء، و تعبيراً عن المعنى المراد إيصاله، وفي ذات الوقت تحري قربها من النفوس حتى تكون علقه هذه الأخيرة بها أمراً أكداً ومتوقفاً. >>فما فطرت نفوس الجمهور على إستشعار الفرح منه والحزن أو الشجو أو حصل لها ذلك بالعادة هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبني عليه طرقها... وذلك بأن يستدرج مما وجد في النفس بحسب الجبله والعادة إلى ما وجد بالكسب والإستفادة. وتذكر هذه على أنها أمثلة لتلك إذا كان بينهما شبه فتحاكى بها وتكون المحاكاة إذ ذاك بعيدة عن التأثير فلذلك لا يحسن إيراد مثل هذه الأقاويل في الأغراض المألوفة من الشعر ولا يحسن أن تحاكي الأشياء العريقة في الشعر التي إشترطنا فيها الشروط المتقدمة إلا بمثلها مما توجد فيه تلك الشروط.>><sup>1</sup>. فتلك المعاني المألوفة لدى العامة أو ما يسميه القرطاجني الجمهور\* هي ما تنشأ منها الأغراض المألوفة، بينما تنشأ بقية الأغراض مما لم تقطر عليه النفوس فتجيء تابعة للأغراض الأولى المألوفة.

لذلك كانت قدرة الأغراض المألوفة على التأثير في النفوس، وجعلها تتحرك إستجابة لتلك الأقوال الأكبر، لأن معانيها الجمهورية تقرب المسافة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع، المتلقي) وبذلك يكون الحديث عن الأغراض الشعرية وما هو أصيل فيها وما هو دخيل يعيد إلى أذهاننا حديثه عن المعاني الأصيلة في الشعر، والمعاني الدخيلة فيه.

لهذا يقسم القرطاجني الشعر إلى أغراض وأجناس متباينة لكن الأمر الذي علينا وضعه في الأذهان أن كون هذه الأجناس أو الأغراض مألوفة لا يجعل القول غير شعري لأن معيار الشعرية كما توضح من تعريف حازم للشعر هو "التخيل" لأنه المميز له عن غيره من الأقاويل ، فإن كانت الأغراض مألوفة فهذا أفضل لكنه ليس الأمر الحاسم فيه >>فقد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع. فأما الأجناس الأول، فالإرتياح والإكتراث وما تركب منهما نحو إشراب الإرتياح والإكتراث أو إشراب الإكتراث الإرتياح وهي الطرق الشاجية. والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الإستغراب والإعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء. والأنواع الأخرى هي التي تحت تلك الأنواع هي: المدح والنسيب والرتاء...>><sup>2</sup>.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص22.

\* إن إلاح حازم على كلمة الجمهور والجمهورية فيما يتعلق بالمعاني، يؤكد إصراره على المقاربة بين الشعر والخطابة، هذه الأخيرة التي تحتاج إلى حضور جمهور مستمع، في حين لا يحتاج الشعر إلى هذا الحضور، لكن حازم استعار هذا اللفظ ليحمله دليلاً على المتلقي، وكأن هذا الأخير في الصناعيتين متشابه.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص12.

من خلال ما سبق يظهر حرص حازم على بيان أثر العمل الشعري في نفس المتلقي، فهو يشعره بالإرتياح للحسن والنفور من القبيح. فهو يتحدث عن الأغراض مقسما إياها إلى أجناس أول (الإرتياح والإكتراث وما تركب منهما) ولعل هذه الأجناس هي ذاتها التي سبق له تسميتها بالمتصورات الأصيلة لما لها من أثر نفسي والأجناس التي تحت هذه الأجناس (المدح والنسب والرثاء).

وهذا التقسيم للأغراض يذكرنا بما وقفنا عنده في دراستنا للمعاني حيث قسم المعاني إلى معاني أول ومعان ثوان باعتبار أن العملية الإبداعية مترابطة قائمة على مبدأ الإنسجام والتناسب وفي تطرقه لهذه الأغراض نلاحظ أن هذه الأجناس مرتكزة في الأساس على مبدأ التحريك النفسي سواء بالإرتياح أو الإكتراث. «يستخدم حازم مصطلح الأغراض الأول والأجناس الأول بمعنى واحد للدلالة على بواعث القول ومحركاته مرتكزا فيها على الأساس النفسي الذي يدفع القائل للقول من جهة، ويحرك نفس السامع من جهة أخرى قبضا وبسطا.»<sup>1</sup> ويتأكد من هذا القول حرص حازم على الإهتمام بطرفي العملية الإبداعية، وهو أمر يؤكد حقيقة سبق الإشارة إليها وهي إعتبار المتلقي ليس طرفا في العملية الإبداعية فحسب وإنما هو شريك فيها، فهذه الأجناس هي الباعثة على قول الشعر سواء أكانت إرتياحا أو إكتراثا أو ما تركب منهما.

>> فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه. ولا ميزة بين ما إشتدت به علفته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علفة إذا كان التخيل في جميع ذلك على حد واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة في أي معنى إتفق ذلك.»<sup>2</sup> هذا القول يؤكد كلامنا السابق بأن المعيار الأساسي في كون القول شعريا هو ما فيه من تخيل، وما قام عليه من محاكاة العالم الخارجي بإعتباره المصدر الأساسي الذي يعتمد عليه الخيال في نسجه لصوره وتأليفها وفق ما تمليه ظروف القول، بغض النظر عن المعنى المتضمن له، سواء أكان ذلك الغرض الشعري جمهوريا أو غير جمهوري، مألوفًا أو غير مألوف.

فقدرة خيال الشاعر على خلق الجمال في تلك الصور، وجعلها تعبر عن خلجات نفسه، و كوامن ذاته، يعطيها القدرة على الإيحاء، وجعل المتلقي يستجيب لها، بما يشيعه فيها من معانٍ معبرة، تملأ فضاء النص حيوية، وترسخ شعريته. <>«أحسن الأشياء التي تعرف و يُتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فطرت النفوس على إستلذاتها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهد الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها و ذكرها و تتألف من تقضيها و إنصرامها... إما ان تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده و إجتماع الروض و الماء و مانسبهما و التمتع بواطن السرور و مجالس الأئس و إما أن تكون مفجعة يذكر فيها التفرق و التوحش و ماناسب ذلك و بالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعمة، و إما ان تذكر فيها مستطابات قد

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 180.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 21.

انصرمت فيلنذ لتخيلها و يتألم لفقدما فتكون طريقة شاجية .<sup>1</sup> فأكثر ما تتأثر له النفوس سواء باللذة او الألم هي تلك الأشياء و الموضوعات الملامسة لحياة الناس، فهذا القرب يجعل موقعها من النفوس أعمق و علاقتها بأحوال النفس أوطد، لذا نجد النفوس تتبسط و يزول عليها ما كان يعترئها من غم، إذا كان ما يشيعه النص مفرحا كالوصول، و لقاء الأحبة أو تقبض إذا كان الموقف يدعو إلى ذلك نحو البعد، و الغربية، الهجر، ففي كلا الحالين تكون فرصه عمل الخيال أكثر إتساعا، حيث يفسح له المجال للتخيل و رسم صورة للواقع، تشع بالحياة حتى يكاد المرء يفضلها على الواقع المعيش، و هو العالم الذي يدعى إليه المتلقي للمشاركة فيه و الأخذ بناصيته و كلما توطدت هذه العلاقة و تعمقت، كانت فرصة وقوع التخيل، و حدوث الإستجابة النفسية أكبر.

## 2- علاقة الخيال بالأغراض الشعرية:

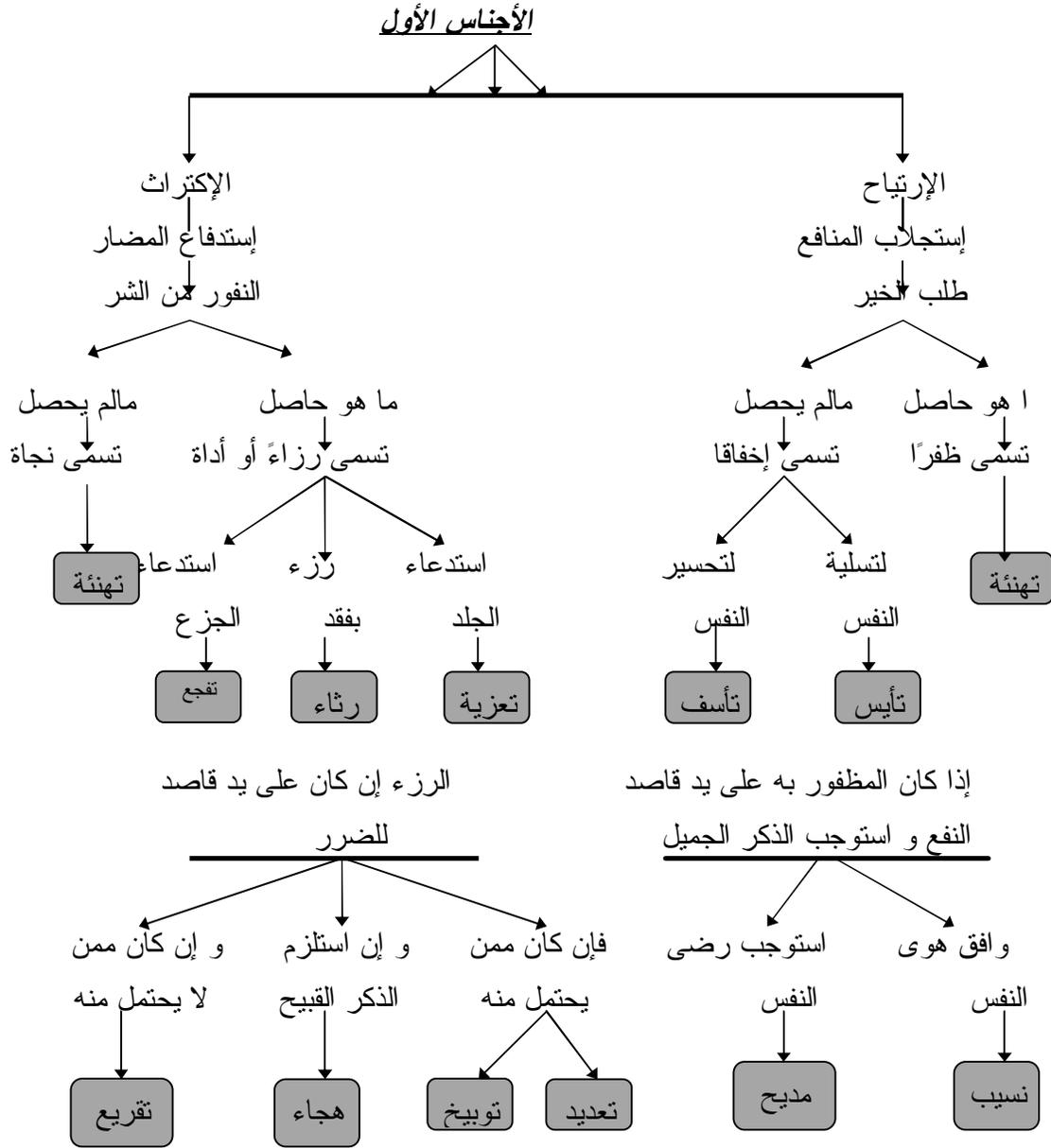
بعد تقسيم حازم لأغراض الشعر إلى أجناس تحتها أجناس، و هذه الأخيرة إلى أجناس أول، و أجناس أخر. معيذاً تقسيمها على أساس أخلاقي، محاولا الربط بينها و تقريب المسافات الفاصلة، و ردها إلى جذور متصلة لذلك اعتبر <<أن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها إستجلاب المنافع و إستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك و قبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر، و كانت الأشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور، منها ما حصل و منها ما لم يحصل، و كان حصول ما من شأنه ان يطلب يسمى ظفراً، و فوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقاً، و كان حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاة أو رزءاً، و كفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة، سمي القول في الظفر و النجاة تهنة، و سمي القول بالإخفاق إن قصد تسدية النفس عنه تأسياً، و إن قصد تحسرها تأسفاً، و سمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، و إن قصد إستدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعاً. فإن مظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل و سمي ذلك مديحا و إن كان الضار على يدي قاصد. لذلك فأدى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاءاً، و إن كان الرزء بفقد شبيء فندب ذلك الشبيء سمي ذلك رثاءاً.>><sup>2</sup> فغاية الشعر إيقاع التخيل، و التأثير في المتلقي بتلك الأقاويل المقدمة مما ينتج عنه تأثر نفسي، ينتج ردة فعل، و إتخاذ لموقف سلوكي سواء بالبسط أو القبض، على حسب ماتمليه تلك الأقوال من معان.

أوبمعنى آخر فإن القصد بالأقوال الشعرية إستجلاب المنافع و استدفاع المضار، إما بالإرتياح لما هو خير و الإكتراث لما هو شر، فكون هذه الأقوال المخيلة دافعة للخير، و محذرة من الشر، يجعل الأساس النفسي يرتبط بالجانب الأخلاقي، و هو المحدد لنوعية الإستجابة الحاصلة و شكلها، وهي على صلة وثيقة بنوعية الغرض الشعري المنظوم فيه.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 22، 21.

<sup>2</sup> نفسه، ص 337.

فهذا التقسيم لأغراض الشعر أو للأجناس كما يقول حازم هو نابع من نظرة حازم للتخييل الشعري وربطه بكل ما يتعلق بهذه الصناعة، وأثر تلك النصوص على الطرف المشارك في العملية الإبداعية وهو المتلقي، وفي الرسم التالي توضيح أكثر لما سبق.<sup>1</sup>



ومن خلال هذا التقسيم يظهر >> أن حازمًا بنى قسمته المضمونية للشعر على أساس ما هو نافع وما هو ضار، وما هو حاصل وما لم يحصل، وهذا يتقاطع مع الموضوع الأساسي للخطابة المشورية وهو النافع وضده. أما مسألة ما حصل وما لم يحصل فتتوابع على قضية الممكن والمستحيل. ويظهر أن جهد حازم وتفكيره في إحالة التنوع الواسع لأغراض شعرية إلى جامع ينطلق من أجناس أول تدرج تحتها أنواع وتنطوي تحتها أنواع يرتكز على مرتكزين: ... أما المرتكز الأول المستند إلى مقولة الباعث

<sup>1</sup> سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، ص142.

أو المؤثر الذي يقبض النفس أو يبسطها يجعلها تتحرك بإرتياح فأساسه النفسي الأرسطي واضح... أما المرتكز الثاني فالمرتكز الزمني، حيث يلاحظ أن حازما في أول شروعه في مسألة التصنيف والتقسيم حسب الأغراض بين أن الأقاويل الشعرية إما يقصد بها إستجلاب المنافع ( الخيرات ) أو إستدفاع المضار ( الشرور ) وتلك الخيرات أو الشرور منها ( ما حصل ) ومنها ( ما لم يحصل ).<sup>1</sup> الملاحظ أن العملية الإبداعية، هي عملية خلق لعالم جديد تتفاعل فيه المعطيات الحسية مع تلك الصور المخترنة في ذاكرة الشاعر و ما يملأ الوجدان من مشاعر متنوعة لينتج عن ذلك التفاعل جملة من الأقاويل المخيلة التي تحمل بصمات الشاعر، وتعبّر عن نظرتة للأشياء، لتقدم هذه الأقوال للسامع بغية إشراكه في عملية الإبداع وجعله يتأثر نفسيا، بتحرك إنفعالاته تجاه تلك الأقوال.

وإذا كانت الصناعة الشعرية تتقاطع مع الخطابة في القول بإستجلاب المنافع، وإستدفاع المضار، فإن عملية التأثير والتأثر أمر أقر به حازم، حتى أنه دعا إلى المراوحة بين التخيل والإقناع إذا رأى الشاعر ما يدفع إلى ذلك، فإنه أمر لا يعيب صناعة الشعر، لأن الأخذ والإستفادة من الصناعات الأخرى أمر منسجم مع طبيعة الأشياء.

>> فالطرق قد تختلف بحسب إختلاف المنافع وكذلك بحسب إقتران الأحوال التي للقائلين والمقول فيهم... النسب يكون بأوصاف مناسبة لهوى النفس، ويكون ذلك مقترنا به وصف حال توجع المشبب في كثير من الأمر، والمديح يكون بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان مستدعية لرضى النفوس من غير أن يقرن بذلك من صفة حال القائل ما إقترن بالتشبيب، والفرق بين النسب المقترن بوصف حال توجع القائل ورتاء النساء المقترن به حال توجعه أيضا، أن النسب بوجود الرثاء لمفقود فهذه أيضا من الجهات التي تختلف الطرق بها.<sup>2</sup> فحدوث الإرتياح أو الإكتراث هو أمر مرتبط بحال الشاعر وظروف المتلقي، أين تتحدد المنافع والمضار.

فالنسب مثلا يقوم فيه الشاعر بالتعبير عما يختلج بداخله من أحاسيس، وصلتها بالآخر الذي يحرص على على إرضائه ونيل وده هذه الأشياء تلاقي قبولا وإستحسانا لدى المتلقي لأنها تعبّر عن مشاعر إنسانية، وقد تنطق بما قد يعجز البعض عن قوله، لذلك فإن قدرتها على إيقاع التخيل أكبر لأنها توافق هوى النفس لدى طرفي الإبداع، فحدوث النفع في هذه الحال إذا توافق حدوث الإرتياح عند الشاعر والسامع، أما المديح فيه يعمد إلى نظم أقوال تعبّر عن معان فيها إعلاء للطرف الآخر، ووصفه بالخصال الشريفة، مما يؤدي إلى رضى النفوس، وشعورها بالإرتياح.

فعمل الخيال في كلا الغرضين هو إشعار المتلقي بالإرتياح من خلال ما يشيعه من صور تخاطب الوجدان والعقل، فيكون أثرها أعمق إذا وافقت هوى في النفس، أو أدت إلى إرضائها، بوصفها محركا لكوامن النفس، ومنشطا لخيال المتلقي.

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 79-80.

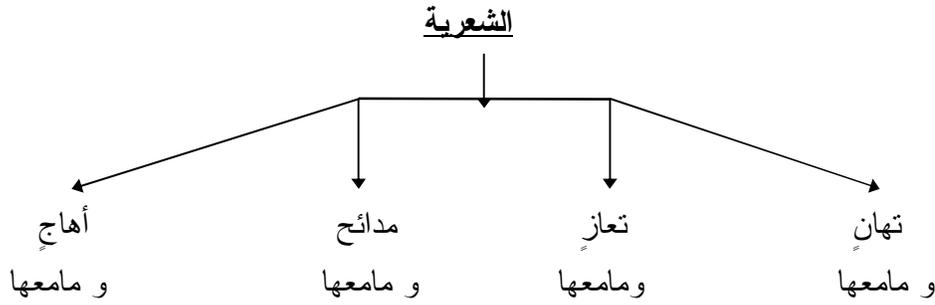
<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 338-339.

وقد حاول حازم التفريق بين النسب والرتاء، فكلاهما وصف لحال، وتألّم لمصاب، فالفرق بيّن، حيث أن تألّم المحب لفراق حبيبه، و ما عاناه من جرّاء الهجر والفراق هو تألّم أو توجع على شخص موجود فرقت بينه وبين الآخر الأسباب والأحوال، في حين ما يعبر عنه الشاعر من ألم فقد عزيز وما يعتري نفسه من حزن ويأس أمر السبب فيه فقدان هذا الآخر للأبد، فلم يبق منه إلا الذكرى.

>>فإن تنقسم الأقوال فيما حصل مما من شأنه أن يطلب أو يهرب عنه إلى تهان وما معها، وتعاز وما معها، ومدائح وما معها وأهاج وما معها.<<<sup>1</sup>.

يعمل حازم على التفصيل أكثر في حديثه عن الأغراض، وأقسامها والتي الغاية منها الدفع إلى فعل شيء أو النفور منه ( إستجلاب المنافع، وإستدفاع المضار ) والتي توضح أن الأغراض تنقسم إلى:<sup>2</sup>

### الأقسام المتفرعة عن الأغراض



فهذه الأقسام الأربعة هي ما يعتبره حازم الأصل الذي تتفرع عنه غيرها من الأغراض الثانوية، التي لا تخرج بأي حال من الأحوال عن هذا الجذر، وهو ما يلح في تأكيده.

فالتفرقة الشعرية كما يوضح حازم تختلف وفق إختلاف المنافع التي تتحدد على حسب ما تقتدرن به من أحوال لدى الشاعر والمتلقي وكذلك هو الحال في إستدفاع المضار. فإن إمكانية التميز والتفرد لديه تكمن في الأسلوب الشعري المتبع في التعبير عن الغرض المقصود، وما يقوم به الخيال في جعل تلك الصور المحاكاة تنبض بالحياة، فتصبح جديدة بعد كل إستعمال، لأنه وكما سبق توضيحه من قبل القرطاجني فالأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها\* حيث يقوم الشاعر وفق ما يتبعه من طرق في التعبير بجعل الداخل يتفاعل مع الخارج في شكل منسجم، وشاعري، وهو ما يعزز القول بأن: >> مفهوم الطريق عنده - كما أسلفت - يتضمن معنى السنة التي سنّها وطرقها الشعراء، وساروا عليها من قبل في جانب المعاني والأغراض الشعرية. وما تقدم من إشارات لحازم عن الطرق الشعرية ينصب في هذا الإتجاه للمفهوم. ولكن السنة أو التقليد الأدبي ليست

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 339.

<sup>2</sup> سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، ص143.

\* أنظر منهاج، ص77.

مجرد المحتوى حيث التقليد الأدبي ليس مجموعة من الإستراتيجيات التي تعمل على مستويي المحتوى والشكل، وتسمح للنص بأن يعترف عليه ضمن مجموعة أخرى من النصوص تشبهاه.<sup>1</sup> فطرق التعبير عن هذه الأغراض وقدرة الخيال على تقديم الجديد، وبعث الجمال في تلك الصور هو ما يجعل القدرة على التأثير وبعث الإرتياح أو الإكتراث تختلف باختلاف النص الشعري، ومدى تحكم الشاعر في أساليبه الفنية. والجدير بالإشارة أيضا هو إصرار حازم على القسمة الثلاثية في كل مرة: إرتياح، إكتراث، الإرتياح والإكتراث معا، كما سبق أن قسم المحاكاة من قبل إلى محاكاة التحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة تحسين وتقبيح معا، وأيضا في تقسيم الأوال الشعرية إلى أقوال صادقة وأقوال كاذبة، وما إجتمع فيه الصدق والكذب معا، لكن ما >> يهمننا في ذلك كله أن نخرج بتأكيد لما لاحظناه من تأثر حازم بنظرية ابن سينا في جعله مقاصد التخييل الشعري العمل على تحريك النفس بالبسط والقبض. ولكنه جعل هذه المقولة أساسا لهذا العلاج التفصيلي لأغراض الشعر وأقسامها، وتقسيمها هذا التقسيم الذي خالف به جميع من سبقه من البلاغيين.<sup>2</sup> فإعتبار التخييل الشعري أساسا بنيت عليه نظرية حازم الشعرية أمرا تؤكد دراسة الجوانب المختلفة لهذه الصناعة التي يؤدي فيها الخيال الدور الفاعل والمهم، في حين إعتبر من سبقه من النقاد والفلاسفة عملية التخييل أمرا متعلقا ببعض جوانب هذه الصناعة.

### 3- دور الخيال في إحكام مباني القصائد وتحسين هيأتها:

إعتمد النقاد القدماء الجانب الكمي معيارا يفرقون من خلاله بين القصيدة والمقطعة فما تجاوز السبع أبيات فما فوق -رغم حدوث بعض الإختلاف- كان قصيدة وما دونها اعتبر قطعة. فقد كان الشعراء يطيلون قصائدهم أحيانا، ويقصرونها أخرى بحسب طبيعة الموضوع، وحالة الشاعر النفسية، والتي سيعون من خلالها للتأثير في السامع لذا وجدناهم يضعون الحالة النفسية للمتلقى في الحسبان، ويعملون على مراعاتها في أعمالهم الشعرية ولعل هذه هي العلة في طول قصائد وقصر أخرى >> إن من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيه التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر. فأما المقصّرات فإن القول فيها إذا كان منقسما إلى غرضين لم يتسع المجال للشاعر أن يستوفي أركان المقاصد التي بها يكمل إلتنام القصائد على أفضل هيئاتها... فأما المتوسّطات والمطوّلات فالمجال فيها متسع لما يراد من ذلك.<sup>3</sup> يختلف حجم القصائد المنظومة بحسب الغرض، ومدى طول نفس الشاعر، وقدرته على تخييل تلك الأقاويل. وجعلها أكثر تعبيراً عن الغرض المقصود، لكن القصر في القصائد قد يضيق على الشاعر أفق التعبير، خاصة إذا اقترن فيها غرضين من الشعر، فإن هذا الضيق يحد من الإلمام بجوانب المعنى، وإعطاء كل غرض حقه في التخييل سواء أكان الغرض بها استجلاب المنافع، أو استدفاع المضار، أما القصائد الطوال والمتوسطه فليس فيها إشكال، فالمجال فيهما أكثر إتساعا.

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص178.

<sup>2</sup> سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص144.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء وسراج الأديباء، ص303.

فقد يؤتى بالقصيدة منظومة في غرض واحد، كما قد يراوح فيها بين غرضين. لأجل ذلك كانت القصائد نوعان: >> والقصائد: منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح. وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأدواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالإفتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد.<<<sup>1</sup>

فالقصائد البسيطة هي المتألفة من غرض واحد، والمركبة هي المكوّنة من أكثر من غرض، وهذا النوع الثاني هو المفضل عند حازم لموافقته لميول النفس وهوأها، لذا فإنها أشد قدرة على إحداث التخيل وتحقيق الإستجابة النفسية المرجوة، وهذا التقسيم للقصائد إلى بسيطة ومركبة يعيد إلى أذهاننا نظرتة إلى الأوزان الشعرية بأنها تتألف من أوزان بسيطة و أخرى مركبة >>إن وحدة الأغراض في القصيدة هي الوجه الآخر للشكل، الذي يتكون من عناصر مستقلة في ذاتها، تترابط منطقياً في إطار الشكل الذي يمثل قيمة إضافية... و هذا التقسيم يشبه تقسيم الأوزان الشعرية من حيث بساطتها وتركبها، وكما كان حازم اميل إلى الوزن المركب فإنه في الحديث عن القصيدة-ككل- يميل إلى الوحدة المركبة، لما تنطوي عليه هذه الوحدة من تعدد وتنوع. والتعدد والتنوع-من وجهة نظر حازم- أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأدواق.<<<sup>2</sup>

فتفضيل القرطاجني للأغراض الشعرية، قائم على الترابط والتداخل بين غرضين في شكل منسجم، وهذا الأمر ينتج عنه طول القصيدة أو قصرها، فالتداخل يتطلب الطول، أما اقتصارها على غرض واحد فإن قصرها قد يفي بجوانب القول، والسبب في إيتار حازم للقصائد المتعددة الأغراض، لأن التنوع الحاصل فيها بإمكانه أن يجعل النفوس تتعلق أكثر بالغرض، لحبها للتغيير والإنتقال، لأن ذلك فيه تجديد، ومخالفة، وحدث التخيل فيها أكبر، و أيضا فيه مجال أوسع لتجلي دور الخيال في بناء الصور و الملاءمة بينها.>>فأما كيفية العمل في القصائد المشتملة على نسيب ومديح فإن... أكثر ما تبدأ القصائد الأصيلة بما يرجع ذلك إلى المحب: كالوقوف على الربوع والنظر إلى البروق ومقاساة طول الليل. وأكثر ما تبدأ بعد هذا بما يرجع إلى المحب والمحبيب معاً مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق وموقف الوداع. والإفتتاح بما يخص المحبوب أقل من ذلك.<<<sup>3</sup>

فطبيعة غرض النسيب تتطلب ضرباً خاصاً من المعاني توافق هوى النفس، لأنها تتعلق بالشاعر وما يختلج بداخله من مشاعر يعكف على إيدانها من خلال تلك الأقوال التي يحرص على جعلها أكثر إيحاءً وتعبيرية عن تلك المشاعر، وجعل المحبوب يحس بها ويرق لحال الشاعر فيبادل بالوصال لأجل ذلك نجد الشعراء يتبارون في إنتقاء أفضل السبل، وتوظيف مختلف الأساليب لجعل الصورة أوضح في ذهن المحبوب ومخاطبة خياله وجعله ينفعل تأثراً وإعجاباً بتلك الصور، ومن أجل ذلك وجدنا غرضي النسيب

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص303.

<sup>2</sup> جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 228.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 30.

والمدح اللذان يستوجبا الذكر الجميل تبدآن مع القصائد الأصيلة بما صلته بالمحبوب وثيقة وهو الوقوف على الأطلال والبكاء والإستبكاء وإستوقاف الصبح... ليتبع الحديث بذكر ما أصاب تلك العلاقة من تبدل حول الوصال إلى نأى ورحيل وبعُد >> لقد عودنا الشعراء أن يقفوا على كل صغيرة في الطلول واصفين ومشبهين فإذا الرماد ككحل العين وإذا الأتافي كحمامات وقوع وسط الدار و إذا حطوبات الولائد قد عبثت بها الريح والأمطار... ثم تستيقظ في نفسه أحزان البعد والفرق فيقوم إلى ناقته يكلفها بلوغ دار الأحباب وإن شطت.>><sup>1</sup> فالشاعر يريد أن يحمل المتلقي إلى عامله، وجعله يشعر بما يعانیه فيشاطره ما يحس به من ألم، وهو أمر يقدم فيه خيال الشاعر كل طاقته في تقريب تلك الصورة، وجعلها أكثر شعرية وإيحاءً بذلك الموقف لجعل قدرتها على التخيل وإحداث الإستجابة المنتظرة أوفر.>> ويحسن إرداف ما يرجع إلى المحبّ والمحبوب معاً مما يشجو وقوعه بذكر بعض ما هو راجع إليهما مما يسرّ وقوعه، إذ في ذلك ضرب من المقابلة وتدارك للنفس من إيلاهما بالشاجي الصرف بأن تعرض عليها المعاني التي تلتذ بتخيّل ما يعني بها وإن ألمها مغيبه أو إنقضاؤه.>><sup>2</sup>

لكن ذكر الشاعر للحال التي آلت إليها علاقته بمن يحب من ترد بسبب الفرق، يشيع في القصيدة مسحة من الألم قد تخيم على جميع فصول القصيدة لذا يعمد الشاعر من خلال فطنته وذكائه وما أوتي من سعة خيال إلى إعطاء تلك الصورة المحاكاة نفحة من الفرح من خلال ذكره لتلك الأيام السعيدة، التي كان فيها ينعم بوصول من يحب، والتي تحقق الشعور بالنشوة واللذة ولو بالعيش على أطلال أيام خوال طويت يأمل تجدها، و أن يبعث الربيع فيها أسباب الحياة مما يشيع الشعور بالأمل، فينتج الشعور بالإرتياح النفسي لدى المتلقي.>> وأحسن ما أبدئ به من أحوال المحبين ما كان مؤلماً من جهة ملذاً من أخرى كحال التذكر و الإشتياق و عرفان المعاهد... ثم يتدرج من ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علاقة بهما معاً، ثم إلى ذكر ما يؤلم و يلذ من الأحوال التي لها بهما أيضاً علاقة، ثم ينتقل من ذلك إلى ما يخص المحبوب من الأوصاف و المحاكاة، ثم يحتال في عطف أعة الكلام إلى المديح، فهذا هو الموضوع التام المناسب. و هو الذي يعتمده امرؤ القيس في كثير من قصائده. و لا يحسن ان يبدأ بالمؤلم المحض، و قد يقع ذلك لكثير من الشعراء، و يكون الترتيب على غير ما ذكرته، لكن الذي ذكرته أحسن.>><sup>3</sup>

ان وقوف الشعراء في مبادئ قصائدهم على الأطلال على الرغم مما يبعثه من حزن لما آلت إليه ديار الحبيبة، فإن هذه الصورة تحمل بين طياتها جذور الفرح حيث يسعد الشاعر و معه المتلقي أيضا باستحضار تلك الأيام الغائبة، و الشوق إلى عودتها، مما يخلق شعوراً متبايناً تتناغم فيه الحياة لتتنصر الرغبة في الحياة على طبيعة القهر الطبيعي و ما يمارس من سلطان الضغط لينتج الهجر و ترك الديار بحثاً على الماء و الكلاً. فهذه المراوحة بين الفرح والحزن أمر يؤدي إلى حدوث عنصر المفاجأة لدى

<sup>1</sup> وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط2 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت لبنان، 1979م، ص368-369.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص304.

<sup>3</sup> نفسه ، ص304-305.

السامع بفضل ما يشيعه الشاعر من تعجيب، ليكون تعلق النفوس به أكبر لشدة ولعها بالتغيير، و تكمن براعة الشاعر، و سعة خياله في حسن التخلص من الحديث عن المحبوب لينتقل بسلاسة و خفة ليلج باب المدح. متخذاً من ناقته مطية يغادر بها إلى مقر الممدوح، و هو المذهب المناسب و الواجب إتباعه-في رأي حازم- في نظم القول الشعري حتى و إن ثبت خروج بعض الشعراء عنه، لكن الأفضل كما يقول هو إتباع هذه الخطوات التي عكف القرطاجني على رسم معالمها، بيد أن جعل المعاني المؤلمة المحضة أمراً يستهل به الشاعر قصيدته أمراً غير مستحسن يفضل النأي عنه. <<فأما المديح المتخلص إليه من نسيب فالوجه أن يصدر بتعديد فضائل الممدوح، وأن يُتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه و كرمه و ذكر أيامه في أعدائهم. وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيح ذكر مآثره بذكر مآثرهم ثم يختتم بالتيمن للممدوح والدعاء له بالسعادة ودوام النعمه والظهور على الأعداء وما ناسب ذلك.>><sup>1</sup> والأمر مختلف في القصائد المبتدئة بالنسيب والمتخلصة إلى المديح، فإن الشاعر وهو بصدد المدح يتدرج بذكر فضائل الممدوح، ثم شجاعته و شدة مراسه، لتختتم بالدعوة له بالخير، فالشاعر وهو ينظم في غرض المدح يعمد إلى إنتقاء مختلف الأوصاف التي ترضي النفس وتشعرها بالإرتياح، فهو لا يركز على ذكر ما يتعلق به ذاته، لكنه يصف ما يتعلق بالممدوح، ويعلي من منزلته، موظفا خياله في الإحاطة بهذه الشرائع و تقديمها بشكل مبتكر يضفي على المعنى قوة أكبر.

كان هذا ما يجب إتباعه في القصائد المركبة التي يراوح فيها بين غرضين مختلفين <<فأما القصائد البسيطة فأحسن ما تبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له إلى غرض القول انتساب شديد كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم والتيمن له بذلك، وكافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك وتهنئته به، ثم يتبع ذلك بذكر فضائل الممدوح ونشر محامده ويستمر في الأغراض التي تعن على الأتحاء التي لا يوجد للكلام معها اضطراب ولا تنافر.>><sup>2</sup> فملاءمة المطلع لغرض القول في القصائد المشكلة من غرض واحد أمر ضروري، ينبغي على الشاعر تحريه لإحداث الإنسجام بين المبدأ وما ينتهي إليه من غرض حتى تكون هناك سلاسة في الإنتقال وإنسجام في المعاني المحاكاة، لكن هذا الأمر يدعونا إلى الإشارة بأنّ الشاعر وأثناء نظمه للقصيدة فهو يعبر عن حالة شعورية لا يخرج فيها القول بأي حال من الأحوال عن تأثيرات الداخل، فقد يبدو المطلع غير مناسب للغرض لعدم قدرته على إحداث التخيل المناسب، لكن العامل النفسي له تأثيره، وهو ما يدفع الشاعر إلى توجه ما في نظم القصيدة. << ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامة. وكثيراً ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والإستفهام ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك.>><sup>3</sup> فحسن وضع المبادئ، وجودة نظمها يجعلها أعلق بالقلوب، لأنها أول ما يطالع

<sup>1</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص 305.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه، ص 305-306.

المتلقي عند سماعه للقصيدة، فحسن المبدأ يجعله يتشوق لإكتشاف بقية أجزائها، والكشف عن أسرارها، وكلما كان المبدأ جديداً ومستغرباً كان إقبال النفوس عليه أكبر، وشغفها بترديده أعمق.

>> ويجب أن تكون الصدور متناسبة النسيج، حسنة الإلتفاتات، لطيفة التدرج مشعشة الأوصاف بالتشبيهات، ويجب أن يكون التخلص لطيفاً، والخروج إلى المدح بديعاً.<sup>1</sup> فالتناسب أمر يلح عليه حازم في كل مرة، و يجعله مرتبطاً بكل عناصر العمل الشعري حيث يعد التدقيق في إختيار أجزاء الصورة، و حسن تركيبها بشكل منسجم يجعل الإنتقال منها إلى المدح أمراً طيباً و هيناً ليس فيه أي نوع من الإرتباك، و يعطي حازم مثلاً عن تلك الأغراض بالمدح حيث يرى أنه >> يجب أن يكون صدر المديح حسن السبك، عذب العبارات، مستطاب المعاني ليناسب ما اتصل به من النسيب. ويجب أن تعتمد فيه الجزالة و المبالغة في الأوصاف.<sup>2</sup>

فالتقرب إلى الممدوح يفرض على الشاعر إنتقاء الألفاظ و العبارات المؤدية للمعنى، لتكون أكثر قدرة على التعبير و الإيحاء، كما أن عذوبة اللفظ المستعمل تقع من قلب الممدوح موقعا حسناً، فتثير في نفسه الإعجاب و التأثر، و في ذات الوقت تكون المبالغة في وصف الممدوح، و ذكر خصاله أمراً يتلاءم و طبيعة هذا الغرض، حيث يعمد إلى وصفه بأجمل الصفات وأحسنها، و ذكر الأمجاد و البطولات، و الأصل الكريم و غيرها مما يستهوي النفس و يجذبها >> و مما يجب إعتماده حين يقع وصف الحرب أن تفخم العبارات و تهوّل الأوصاف و يحسن الإطراد في إقتصاص ما وقع من ذلك، و أن تراح النفوس حيث يقع التماهي في ذلك بإيراد معاني تستطيبها و تبسط ما قبض منها تهويل وصف الحرب، و تحسين الإحالة على التواريخ في هذا الموضوع.<sup>3</sup> و مما يقتضي المبالغة فيه عند المدح، هو ما يتعلق بالحرب، حيث يستعير الشاعر من الطبيعة و كائناتها كل ما يوحي بالقوة ليلبسه الممدوح، متقننا في تشكيل الصور، و إخراجها مستشهداً بما يخدم الغرض و يقوي من تخيلية المعاني، بما أمكن من صفحات التاريخ، كل ذلك مطية يتخذها الشاعر لبسط نفس المتلقي و جعله يشعر باللذة و الإرتياح لتلك الأقاويل، مشيداً بخصوبة خيال الشاعر، و سعته. فإذا كان هذا أمر المبادئ في الأغراض الشعرية، فإن للخواتم أمور يستوجب مراعاتها.>> فأما الإختتام فينبغي أن يكون بمعانٍ سارة فيما قصد به التهاني و المديح، و بمعانٍ مؤسية فيما قصد به التعازي و الرثاء. و كذلك يكون الإختتام في كل غرض بما يناسبه و ينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذباً و التأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه غير مشتغلة بإستئناف شيء آخر.<sup>4</sup> إن الملاءمة كما هي أمر ضروري في المبادئ و الغرض الشعري فإنها كذلك في الخواتم، حيث يفرض الغرض إنهاء القول بطريقة خاصة تتسجم مع المنحى العام للقصيدة، وإلا كان الخلط و عدم التناسب من قبيل وضع الأمور في غير نصابها.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأديباء ،ص 306.

<sup>3</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه.

<sup>4</sup> نفسه ، ص 307،306.

فالخواتم هي آخر ما يقف عنده المثلي، لذلك وجب أن توحى بما خلصت إليه الأمور في القصيدة، مع مناسبة الألفاظ للمقال و المقام. «فأما ما يجب العناية بالتأنيق فيه على وجه المختار فتحسين المبدأ و التخلص. و أما ما تتأكد به العناية و لا سيما عند من أخذ بمذهب أئمة المحدثين فتحسين البيت التالي للبيت الأول من القصيدة ليتناصر بذلك حسن المبدأ.»<sup>1</sup> لا يكتفي حازم بالتأكد على تحسين البيت الأول من القصيدة، و التركيز على إظهار مواطن الإجابة فيه، بل يتعدى ذلك إلى البيت الموالي له ليكون -حسب رأيه- سندا في جودة المطلع و قوته و هذا ليتشافعا في تأدية المعنى، و الزيادة من تأثيريته، و لتأكيد تمكن الشاعر و إمساكه بعنان المعنى و القدرة على إبراز تخيليته لأن قوة البيت الثاني زيادة في حسن المبدأ، و إظهار لجماله.

و يرى أن المحدثين -بالنسبة إلى زمن حاتم- أكثر اعتناء بالبيت الثاني و حسنه، ممن سبقهم من الشعراء. و قد أدرج جملة من الأمثلة التي تناصر فيها حسن المبدأ ومنها قول أبي تمام:<sup>2</sup>

شهدتُ لقد أقوت مغانيكمُ بعدي \* \* ومحت كما محت و شائع من بُرد  
و أنجدم من بعد إتهام داركم \* \* فيادمع أنجذني على ساكني نجد

في هذا البيت الذي يستهل فيه الشاعر حديثه المخصص لمدح أبي المغيث الراقبي والإعتدار منه، بقول حلفت، مقدماً القسم جاعلاً منه دليلاً على ما سيأتى من كلام، وتأكيداً لما فيه فقد أقسم بافتقار مغاني الممدوح بعد ترك الشاعر له، وتخلفه عنه كما يفتقر الثوب المسدى لخيوطه أو وشائعه، فالشاعر لم يكتف بهذا الإستهلال الذي بين من خلاله صلته بالممدوح وحاجته إليه بل تابع حديثه في ذات الأمر في البيت الموالي فإن سفر الممدوح وتركه "لتهامه" ليقيم "بنجد" بدلا عنها، فإن فراقه أمر صعب الإحتمال لم يجد ما يخفف منه إلا الدمع تعبيراً عن الأسف والحزن لهذا الفراق، ولفراق قوم نعم بقربهم زمناً، وبذلك تناصر الحسن في البيت الأول والبيت الثاني ليزيد من جمال المطلع وتأثيريته على نفس الممدوح والقارئ بصفة شاملة ومن ذلك أيضاً قول المتنبي:<sup>3</sup>

من الجائر في زي الأعراب \* \* حمر الحلي والمطايا والجلابيب  
إن كنت تسأل مثلاً في معارفها \* \* فمن بلاك بتسهد وتعذيب

استهل المتنبي قصيدته بطرح سؤال لا ينتظر له إجابة، سؤال عن أولئك النسوة اللاتي يظهر عليهن علو المكانة ورفعة الشأن فقد كن يركبن أجود أنواع الإبل نوقاً حمراء أصيلة، ويتزين بحلى من ذهب حمراء، ويرتدين ثياب الملوك رغم حداثة السن دلالة أصالة و غنى، لكن الشاعر لم يكتف بهذا المطلع الحسن بل أضاف إليه ما يتمه ويسنده من القول مخاطباً نفسه متعجباً من سؤالها عن تعرفه وقد تيم قلبه ليحرم جفونه طعم النوم ويصيبه بالسهاد، وبذلك يكون الشاعر قد ضم إلى حسن المطلع حسناً من خلال دعمه

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص306، 307

<sup>2</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1998م، ج1، ص287.

<sup>3</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، ص159، 160.

الجائر: ج جؤنر وهو ولد البقرة الوحشية، الأعراب: ج عرب، الجلابيب: الملاحف.

لمعنى المطلع تأكيداً على براعة الشاعر وتمكيناً للمعنى أكثر في نفس السامع و قد جعلت دقة الخيال في رسم هذه الصورة وتحري التفاصيل فيها أكثر حسناً وقوله:<sup>1</sup>

لعينيك ما يلقي الفؤاد وما لقي \* \* ولحُبِّ ما لم يَبْقَ مِنِّي وما بَقِيَ  
وما كنت ممن يدخل العشق قلبه \* \* ولكن من يُبْصِرُ جفونك يعشق

يخاطب الشاعر هذه المحبوبة واصفا ما تتمتع به عيناها من سحر منقطع النظير فكانتا سبب لوعته وتألمه، فقد أصابتا بسهميها مركز قلبه فكما لوعته بالأمس هاهما تلوعانه اليوم لتقصر قلبه على حبها، و ليعتل قلبه علة تضاف إلى عله، فهذا الوصف الجميل الذي استهل به المتنبي قصيدته ليتمكن من الظفر بالتأثير على السامع و جلب إهتمامه نجده يشفعه ببيت آخر تأكيداً للمعنى و زيادة في الحسن فهذا المصاب بلوعة الحب لم يكن يوماً ممن يتحرك قلبه بعشق، أو يميل في حياته إلى لهو لكن جمال هاتين العينين قد فتنه ليغير حاله، فهما تفتنان كل من رأهما فتدخلان العشق قلب من لا يعشق، فتعدى الحسن المطلع إلى البيت الموالي له و هو ما يؤكد عليه حازم ففيه تقوية للمعنى، و توضيح لمكان الجمال فيه. و قوله:<sup>2</sup>

فراقٌ و من فارقتُ غير مذمَّم \* \* و أمُّ و من يَمَّتْ غير مُيمَم  
و ما منزل اللذاتِ عندي بمنزل \* \* إذا لم أُبجَلْ عنده و أكرم

قال الشاعر هذه القصيدة و هو يمدح كافوراً و قد أهدى إليه مُهراً أدهما، بأنه قد فارق شخصاً ذو شمائل و هو سيف الدولة متوجهاً إلى كافور و هو خير شخص يقصده، فهذا الفراق الهدف منه البحث عن سند آخر، لكن تلك المفارقة و هذا اللجوء لا يناسب الشاعر إلا مع طيب الموقع، و حسن المعاملة لأنه لن يرضى بحياة في غيابهما، حتى لو اضطر إلى فراق آخر، فقد زاد البيت الثاني من جمال المطلع، لما تمتع به من معنى حسن، و جودة تعبير. <و أكثر ما يتوخون هذا إذا كان البيت الثاني تنمة الفصل الأول، فأما إذا كان الفصل الأول أكثر من بيتين فإنهم يوجهون العناية إلى تحسين نهاية الفصل. و كلما قرب ذلك إلى المبدأ فكان ثانياً كان أحسن.>><sup>3</sup> فلما كانت عناية النفس بالمبدأ كبيرة، كان حرص الشاعر على تحسينه و تجويده أمراً ملحاً، متدرجاً في ذلك بتقديم المعنى الأهم و الأكثر تأثيراً، فتحسين البيت الموالي للمبدأ يكون أشد أهمية إذا كان تكملة لمعنى الأولى، و زيادة في توضيح معناه، و هو المبدأ المفضل عند حازم، و قد يتعلق بهما بيت ثالث تنمة لهذا الفصل او المطلع فإن عناية الشاعر ينبغي أن توجه إلى آخر ما يختم به المطلع باعتباره نقطة التحول و الانتقال إلى صلب الموضوع و غرضه الأساسي. و من هذا الضرب الأخير يدخل أبي تمام:<sup>4</sup>

أيها البرقُ بتُّ بأعلى البراقِ و اغدُ فيها بوابلُ غيداقِ

<sup>1</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج2، ص304.

<sup>2</sup> نفسه، ج 4، ص134.

يممت: قصدت، أبجل: أعظم، و يرفع قدري.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص308.

<sup>4</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص461.

وتعلم بأنه ما لأنوا \*\* نك إن لم تروها من خلاق  
دمن طالما التقت أدمع المز \*\* ن عليها و أدمع العشاق

فالشاعر يستهل حديثه المدحي بالنداء لفتاً لإنتباه السامع، فهي دعوة للعطاء و للخير، و لسخاء يشبه المطر، يغدقه الممدوح على الشاعر فهو كالبرق المنبئ بمطر غزير، فإنه لا نصيب و لا مطمع في خير و سخاء إلا منه، و جوده به على من حوله، فعطائه منقطع النظير أشبه ما يكون بأطلال ديار ظعن عنها أهلها فغدت قفاراً، لولا أن حباها الله بخيره و مطره، فقد أمطرها العشاق بدموعهم لفراق الأحبة ليعثوا فيها الحياة من جديد، لتتحول من دمن مقفرة إلى دمن تدب فيها الحياة، و تبعث من جديد، فالممدوح بالنسبة للشاعر في هذا الموقف أشبه بالمطر للدمن، فعطاء كل منهما دفع للحياة، فالممدوح قد أروى الأرض بعطائه، فقد أجاد الشاعر في الإستهلال لحديثه و ربط الكلام في البيت الأول. بما جاء من الأبيات التي تلتها فزاد ذلك من حسن المطلع و قوى من تأثيره على المتلقي، فتعدى الحسن ليشمل البيتين المواليين للمطلع.

>> و إذا لم يكن البيت الثاني مناسباً للأول في حسنه غض ذلك من بهاء المبدأ و حسن الطليعة، و خصوصاً إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب.<sup>1</sup> و قد بين حازم سبب إلحاحه على ضرورة تحسين البيت الثاني، لأن أي نوع من القبح يضر للمبدأ، و ينقص من جماليته، و يحط من قدرة التأثيرية على النفوس، لأنه يذهب بجمال معنى البيت الأول و حسنه، و قد رأى حازم فب قول المتنبي أحسن تدليل على هذا النوع:<sup>2</sup>

أتراها لكثرة العشاق \*\* تحسب الدمع خلقةً في المآقي

كيف ترثي التي رأت كل جفن \*\* راعها غير جفنها غير راق

ابتدأ الشاعر قصيدته بوصف هذه المحبوبة التي قسى قلبها بحيث لا ترحم أي باكٍ قد أضناه العشق و لوع قلبه، لأنها ترى أن الدمع في عيون العشاق خلقه و شيئاً مألوفاً، و من أين و كيف ترحم و هي مقتنعة بأن كل جفون الناس غير ساكنة الدمع إلا جفنيها، فهي تحب رؤية الدموع في أعين العشاق، فتعبيرية هذه الصورة قد تخطت البيت الأول لتشمل ماتبعه. لكن الكعنى في البيت الثاني لم يأت مناسباً للمطلع رغم جودة هذا الأخير مما قلل من حسنه لهذا فإن: >>تحسين البيت التالي ليست التخلص إلى المدح يجري من بيتا لتخلص مجرى تحسين البيت الثاني من البيت الأول في أن اتباع تحسين أحدهما بتحسين الآخر أكيد.<<<sup>3</sup> و ينطبق ما سبق من كلام بتحسين البيت الثاني، على بيت التخلص إلى المدح فحسنة يزيد من جمال المعنى لأنه حلقة الوصل بين المطلع و الغرض، فجودة نظمه و إنتقاء اللفظ المناسب له يجعل المتلقى لا يشعر بالفواصل بين الفصلين، لأن الإنتقال جاء بتفكير مدروس من قبل الشاعر، و بخيال ذكي أحسن كيفية الإنتقال بمسامع المتلقي دون أن يشعره بذلك، لخلق جو من الإنسجام و التناسب، لذا كانت

<sup>1</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص308.

<sup>2</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 2، ص362. راق: رفاً، سكن.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص308.

العناية ببيت التخلص لا تقل أهمية و إلحاحا عن البيت الثاني. <<فأما ما تتأكد به العناية عند قوم و لا تتأكد عند آخرين فمقاطع القصائد و أبياتها الأواخر، وذلك من جهة ما يرجع إلى هينات الوضع و التأليف و الإطراد في الأفاظ و المعاني و النظم و الأسلوب. فأما من جهة وقوع لفظ مكروه أو معنى مشنوء في منقطع الكلام فالرأي فيه واحد في أن التحفظ منه واجب على كل ناظم أو ناثر.>><sup>1</sup> لكن حازم لم يترك الأمر للشاعر فيما يتعلق بالخاتمة، ينظمها كيفما شاء، بحسب مايتناسب و المقام و الغرض الذي ينظم فيه لينتقي ما يلائمه، و يخدم المعنى فيه، فالطريقة في ذلك تتبع من رؤية الشاعر و قدرته الفنية، لكن ذلك لا يمنع حازم من التأكيد على جودة العبارة، و نقاء اللفظ و سموه عن كل وضع، مع سلامة النظم و التركيب، و هي أمور تحريها أمر لازم في كل أنحاء القصيدة و جوانبها.

### شروط المقاطع و المطالع:

لقد أشار حازم في ثنايا حديثه عن أنواع القصائد إلى ضرورة العناية بمبادئ الكلام و الحرص على تحسينها، ليأخذ في التفصيل في الأمر موضعاً مختلف الأشياء التي ينبغي على الشاعر مراعاتها عند بناءه لقصيدته، سواء أعلق الأمر بالمطلع أو المقطع(الخاتمة).

و نلاحظ أن عنايته بالمطلع و تخيليته قد أخذت جانباً مهماً من جهده عند الحديث عن البناء الفني للقصيدة، و ذلك لأن <<لمطالع القصائد تأثير كبير على السامع، لأن النفس تتشوق لإستفتاح الكلام، فما كان حسناً تنبسط له، و ما كان قبيحاً تنقبض منه، و لذا كانت جودة المطالع مرتبطة بحسن المسموع و المفهوم، و جزالة الألفاظ، و الدلالة على الغرض المقصود.>><sup>2</sup> العناية بالمطلع أمر حتمي من أجل تحقيق مقصدية الشعر التي هي احداث التخيل، و جعل المعنى يرتسم في ذهن السامع و نفسه على ذات الهيئة التي أرادها الشاعر، و سعى إلى إحداث التصديق فيها، من أجل هذا وضع القرطاجني جملة من الخصائص التي وجد ضرورة توفرها في تلك المبادئ في القصيدة الشعرية << فأما ما يجب في المطالع على رأي من يجعلها إستهلالات القصائد، فمن ذلك ما يرجع إلى جملة المصراع. و هو أن تكون العبارة فيه حسنة، و أن يكون المعنى شريفاً تاماً، و أن تكون الدلالة على المعنى واضحة، و أن تكون الألفاظ الواقعة فيه لا سيما الأولى و الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها و مفهومها فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به. فهي تنبسط لإستقبالها الحسن أولاً و تنقبض لإستقبالها القبيح أولاً أيضاً.>><sup>3</sup> فتعلق النفس بأول ما تسمعه من القصيدة، يجعلها تتطلع إلى كل مبدع فيه، و كل بناء مميز للمعاني فيه، فالمناسبة بين اللفظ و المعنى و شرف و حسن كل جانب منهما مع جودة التركيب يحقق ما يبحث عنه المتلقي و يحقق له الراحة النفسية التي كان ينشدها، و نجاح الشاعر في إنجاز ذلك وقف على مدى نشاط الخيال و سعته، و طريقتة في بناء الصورة و تشكيلها، بطريقة تجعل السامع مثلهما لمطالعة بقية أجزاء القصيدة لما يشعر به من متعة نفسية تدفع به إلى الإرتياح رضا بما

<sup>1</sup>حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص308،309.

<sup>2</sup> محمد الحجوي: البديع عند حازم القرطاجني، مجلة آفاق الثقافة و التراث، ص32.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدياء، ص282.

يسمع، و إلا كان المطلع تخيباً لأمله، و صدمة تجعله ينقبض من الوهلة الأولى فينفر من العمل المقدم له، مغيراً رأيه في التطلع لبقية فصول القصيدة.

إن جمال المطلع مرتبط أيضاً بمراعاة أشياء أخرى >>و من ذلك ما يرجع إلى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع. و يجب أن تكون مختارة متمكنة، حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. و يحسن أن يكون مقطعها مماثلاً لمقطع الكلمة التي فيها القافية، و أن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية و بين نهايتها من الحركات أيضاً، و أن يكون ملتزماً من حركة المجرى أو التقييد أو التأسيس و الردف و الوصل بالضمائر، و حروف الإطلاق و غير ذلك مما يلزم القوافي مثل ما إلتزم في كلمة القافية و سائر قوافي القصيدة التي ذلك المصراع أولها، ليكون البيت بوجدان التي ذكرت مصراعاً.<sup>1</sup>

فيفصل في المطلع و صورته حيث يرى أن تكون العبارة المنتهي بها المصراع الأول من البيت حسنة الوضع، منتقاة العبارة دقيقة التعبير عن المعنى المتوخى منها، كما ينبغي أن تجيء ملائمة لنظيرتها في المصراع الثاني، و أيضاً من الناحية الموسيقية فجبى هذه اللفظة منتهية بذات اللفظ الذي انتهت به القافية يجعل البيت مصراعاً مما يزيد من جمال المطلع و تأثيريته، حيث يربط الخيال بين اللفظ و المعنى بحسن التركيب و التأليف، وكذا بحسن الجرس الموسيقي الذي ينتهي به شطرا البيت المفتوح به.

>> فأما ما يرجع إلى مفتتح المصراع فأن يكون ذلك دالاً على غرض القصيدة، و أن يكون مع ذلك عذب المسموع ولا يكون ذلك مما تردد على ألسنة الشعراء في المطالع حتى أخلق و ذهبت طلاوته كلفظة خليلي، أو مما اختص به شاعر و لم يتعرض أحد لأخذه منه، كقول امرئ القيس: "قفا نبك".<sup>2</sup> فهذه دعوة إلى ملاءمة ما يبدأ به المطلع للغرض المنظوم فيه داخل القصيدة، لأن ذلك يخلق جواً من الترابط و الإنسجام، كما ينبغي على الشاعر حسن البدء بانتقاء لفظ مناسب و أكثر تأثيراً في السامع مع البعد عن التكرار فيما كثر استعماله. فالتفرد أمر مهم في المطلع لأن النفوس تمل ما هو مكرر و تشرئب دائماً إلى الجديد و المميز، و هنا تبرز وظيفة الخيال في التحليل و التركيب و إنتقاء الأفضل لجعل المتلقي يستجيب لدعوة الشاعر، و يتفاعل مع القصيدة، و ما تتطرق له من معنى، ضمن الغرض المستعمل.

فالحديث عن مبدأ الكلام في القصيدة و الأحوال المستوجبة المراعاة من قبل الشاعر يقودنا إلى التطلع إلى الحال التي ينبغي أن تكون عليها الخاتمة فيها >>لهذا فإن "التصريح" في المطلع لابد منه، و لابد من أن يصرف الشاعر جهداً كبيراً في تجويده لا ليكون المصراع الثاني "مناسباً للأول" و لكن ليكون المصراعان أيضاً مناسبين للمقطع الذي هو آخر القصيدة، زيادة على مناسبته أو ملاءمته لما اندرج من كلام في حشو القصيدة- الذي يمتد بين المطلع و المقطع- فكأن حازماً أدرك ببديهته صلة ما بين خاتمة النص و التدرج الداخلي للمعاني فلا يجوز -في رأيه- أن تأتي هذه الخاتمة بإنطباع لم يتولد عن

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص282، 283.

<sup>2</sup>: نفسه، ص284.

مجمّل الإطباعات الخاصة بفحوى القصيدة.<sup>1</sup> فهذا الإصرار على جودة المصراع، و من وراءه البيت الأول (المطلع) هو تأكيد على أهميته باعتباره أول ما يطالع المتلقي عند قراءته للقصيدة، لكن هذا التأكيد، هو تأكيد لعلاقة المطلع بما يليه من فصول فكل يسلمك فيه الأول للتالي >> فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الإعتبار و هي أواخر القصائد فإن يُتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، و أن يتحرّرَ فيها من قطع الكلام على لفظ كرية أو معنى منفرٍ للنفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه. و كذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعا للقصيدة من كل ما يكره و لو ظاهره و ما توهمه دلالة العبارة أولاً و إن رفعت الإيهام آخرا و دلّت على معنى حسن.<sup>2</sup> ان عناية حازم بأجزاء القصيدة لم تقف عند المطلع فحسب بل تعدتها للحديث عما يختم به الشاعر قصيدته أو ما يطلق عليه اسم المقطع، فهو خلاصة لما سبق التعرض إليه في حشو القصيدة، لذا فإن الحرص على إنتقاء اللفظ المناسب للتعبير عن المعنى المتوخى أمر ملح، خاصة في أول بيت لهذا المقطع لأنه نقطة تحول من الحديث ضمن غرض القصيدة إلى خلاصة القول فيه، و للخروج بالعبارة من الكلام الذي قيل فيه لذا كان تأثيره لا يقل عن تأثير المطلع على المتلقي فحسن المقطع يترك انطباعاً حسناً في نفسه تجاه القصيدة ككل باعتباره آخر ما يطالع عليه المتلقي من القصيدة، و هو ما من شأنه أن يحقق الإستجابة التخيلية المنشودة . و منه قول المتنبي:<sup>3</sup>

فلا بَلَّغْتَ بها إلا إلى ظَفَرٍ \* \* و لا وَصَلْتَ بها إلا إلى أَمَلٍ

لقد جاء قوله هذا تنمة لما ورد في القصيدة من مدح، بحيث خلص به الحديث إلى القول أن دور هذا الممدوح الذي قاد جيشه إلى المعركة، كانت الغاية فيها تحقيق النصر و النهوض بالأمة و رفعها إلى أعلى المراتب، بحيث يكون لها كلمتها فتغدو مهابة الجانب أملا في السؤدد، و هو ما تمكن الممدوح من الوصول إليه. و بذلك أحسن الشاعر توظيف المقطع الذي ينهى به حديثه بشكل يتلاءم مع الغرض الذي هو بصدده.

>> ومن الشعراء من يأخذ في النقيض من هذا فلا يعنى بالمبدأ و لا المقطع. فيختم كيفما اتفق و يبدأ كيفما تيسر له. و يعتمد هذا من يريد إعفاء خاطره، أو من يريد أن يظهر أنه لم يعتمد الروية و التقبيح في كلامه و إنما أخذ الكلام أخذاً اقتضابيا على الصورة التي عن له فيها أولاً. فلا يحفل بعدم التصريح و لا يبالي بوقوع خرم في صدر البيت إن وقع له، ليوهم بذلك أنه أعفى قريحته و أن في قوته أن يقول أحسن مما قال.<sup>4</sup> غير أن حازم يوضح أن هناك من الشعراء من يبدي عدم التزامه بحسن المبدأ و الختام، فينظم قصيدته وفق ما ألهمها له خياله، فيصورها بالشكل الذي يراه دون أن يدقق في تحسين الفصل الأول و الأخير من القصيدة، كأنما ذلك إعتداد منهم بقدرتهم على التصوير و إيقاع التخيل

<sup>1</sup> ابراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1997، ص56-57.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص285.

<sup>3</sup> أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج2، ص47.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص285-286.

المناسب دون الحاجة إلى إعادة النظر و التمهيص في وضع هذه الأجزاء من القصيدة، لكننا نلمس أن حازم يصير على رأيه في حسن المطلع و المقطع.

### -فاعلية الخيال في إبداع الإستهلال:-

إن حديث حازم عن تحسين المطلع، باعتبار أول ما يطالع المتلقي من القصيدة، هي دعوة إلى التميز و الإبداع في وضعه، و فسح المجال للخيال لتشكل صورة متألّفة من أشياء يكاد لا يجمع بينها رابط في الواقع، و هو ما يشيع الجمال فيها، جاعلا من عنصر المفاجأة الوسيلة في إيقاع الإستجابة النفسية المرادة. <>و تحسين الإستهلالات و المطالع من أحسن شئء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا و نشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. و ربما غطت بحسنها على كثير من التخون بالواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما و ليها.>><sup>1</sup> و هو لا يلح فقط على تحسين المطلع بل يعتبره أحسن شئء في الصناعة الشعرية التي قوامها التخيل، فقدرة المطلع على تحقيق الإستلاب النفسي، و أسر النفس بذلك المعنى، يجعلها تنبسط لما فيه من حسن، يجعلها تقبل على بقية أجزاء القصيدة، و قد يغطي حسن المطلع على ما قد يكون في المتن من نقص.

الإبداع في المطلع كما سبق الإشارة إليه مرتبط بعدة عناصر، يشكل إقترانها جمالية المطلع، و شعريته. <>و لا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة و إستواء نسج و لطف إنتقال و تشاكل إقتران... أو ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة و نفاسة مفهوم و تطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض... أو إلى ما يرجع إلى النظام من إحكام بنية و إبداع صيغة و وضع... أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع و لطف منحى و مذهب.>><sup>2</sup> فهذه الخصائص المتعددة الجوانب و الأشكال تتعلق في مجملها بالصناعة الشعرية، فالشعراء يحرصون على وضع المطالع على أحسن صورة، و جعلها أكثر تعبيراً، و أوفق تمهيدا لما بعدها سواء من جهة اللفظ أو المعنى، سعيا من وراء ذلك إلى مفاجأة المتلقي و التأثير فيه، و جعله يستجيب لتلك الأقوال المخيلة، و يتطلع إلى باقي أجزاء القصيدة، و كأنما ذلك تحريض من الشاعر للمتابعة، و الحث على الكشف عما تتضمنه بقية الأبيات، لذا كان البعد عن تكرار ما وقع في المطلع من ألفاظ فيما يليه من أبيات أمر يزيد من جمالية القصيدة، و من تأثيرها على السامع، و يعتبر -ما قدمه حازم- <> بناؤه لهذه النظرة إلى الإستهلال، و الخاتمة، قائم على أسس نفسية، تراعي شعور القارئ. و نمو التأثير العاطفي و الوجداني للقصيدة فيه. فلا يسوغ أن يصدّم القارئ بأحاسيس أو مشاعر متضاربة تتركه صريع النظرة غير المتوازنة إلى أجزاء النص. فمن طبيعة القارئ الإحساس و التجاوب مع المشاعر المتجانسة التي تفيض في جو

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص309.

<sup>2</sup> نفسه.

أو مناخ، خال من التقلبات العاصفة.<sup>1</sup> إن أحداث التأثير النفسي و الإستجابة التخيلية هي الغاية التي ينشد الشاعر تحقيقها من خلال عمله الشعري، لذلك نجده يسخر خياله الشعري من أجل تركيب الصورة في ذلك النص بشكل جميل و مميز تراعى فيه مختلف عناصر النجاح في العمل الفني، حتى يلقي السامع ماكان يطمح إليه من خلال ذلك العمل فتتعلق به نفسه و تستجيب بالإنفعال النفسي، الذي يعكس المشاركة الفعلية للشاعر في عمله و الإقبال على ما هو حسن، و الإدبار عن كل ما هو ردي، لذا فإن دور النص في توطيد الصلة بين المرسل و المرسل إليه وقف على جودة ما هو معروض، و الذي تشكل فيه المطالع الباب الذي يُدخّل منه إلى إكتشاف النص.

<> و ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتوح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاتها. فإن كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ و النظم و المعاني و الأسلوب ما يكون فيه بهاء و تفخيم، و إذا كان المقصد النسب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة و عذوبة من جميع ذلك، و كذلك سائر المقاصد، فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها و يشبهها من القول من حيث ذكر.<sup>2</sup> إذ يعد التناسب بين عناصر البناء الشعري أمراً يعكس تمكن الشاعر، و نجاح خياله في تحقيق ذلك الإنسجام بين مختلف جهات الصناعة.

و التناسب الذي يجب مراعاته في المطالع، هو ملاءمة المبدأ لنوعية الغرض المنظوم فيه ضمن القصيدة، حتى يكون نقطة انطلاق تسلمك إلى ما بعدها دون أن يقع هناك تبايننا أو إختلالاً بين المطالع و المتن، لأن ذلك يتسبب في إضطراب في الفهم، مما يؤثر سلباً على عملية التخيل الشعري.

<> و مما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه إيقاظ لنفس السامع أو ان يشرب ما يؤثر فيها انفعالا و يثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق.<sup>3</sup> تحسين الإستهلال يكون بانقضاء ما يصلح ليكون أول شيء يصدر به الحديث، و ذلك باصطفاء الألفاظ التي تكون أقدر على تأدية المعنى، و جلب إهتمام المتلقي إليها، و إيقاع الإرتياح النفسي، و الإعجاب بما هو مقدم، ليكون ذلك بداية لتحقيق الإستجابة التخيلية المنتظرة من هذا العمل.

و قد صنف القرطاجني حسن المطالع إلى ثلاث مراتب، لأن لكل خصائصه المميزة التي قد تختلف فيها عن بقية الرتب.<> و أحسن المبادئ ما تناصر فيه حُسنُ المصراعين و حسن البيت الثاني على ما تقدم ذكره... و أكثر ما وقع الإحسان في المبادئ على هذا النحو للمحدثين. فأما العرب المتقدمون فلم يكن لهم بتشفيح البيت الأول بالثاني كبير عناية، و كثيراً ما كانوا يتسلسلون فيه في ذكر المواضع.<><sup>4</sup> فكما سبق بيانه إن تركيز حازم على جودة المطالع، أمر لم يكتف فيه بالبيت الأول، بل و صله بالبيت الموالي، و جعله ضرورة لحسن المطالع، و اتباع هذا السبيل في الإستهلال أمر ظهر بوضوح أكثر عند الشعراء

<sup>1</sup> ابراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص، ص 57.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 310.

<sup>3</sup> نفسه.

<sup>4</sup> نفسه.

المتأخرين، و لم يكن متبعاً لدى من سبقهم من الشعراء، لإدراكهم أن في البيت الثاني توكيد للحسن الذي في الأول، و مجال أوسع لوقوع التخيل و التفاعل مع بقية النص، و ما يحتويه من معان تنبسط لها النفس لتشعر بالإرتياح. لذا اعتبر أحسن أنواع المطالع و أجدرها على التقديم في الرتبة هي تلك المتناصرة الحسن في المصراعين و ما تلاه من بيت. ومن ذلك قول امرئ القيس:<sup>1</sup>

### فغول، فحليت، فنّفِ فمنعج \*\* إلى عاقل، فالجبّ ذي الأمرات \*

يواصل الشاعر وصفه للديار التي حلّ بها، فهي تقع بين غول وحليت، ونفّ، ومنعج والجب ذي الأعلام و الجبال الصغيرة كذلك، فقد كانت هذه طريقة يتوسلها الشعراء في التحول عن المطع، دون أن يكون في البيت الثاني تنمة لجمال الصورة السابقة في المطع، و كأنما ذلك توكيد للوحدة العضوية المفتقدة في القصيدة.

و يأتي في مرتبة ثانية في حسن المبادئ أن يجتمع الحسن في المصراعين دون البيت الثاني، و من ذلك قول المتنبي:<sup>2</sup>

### أتراها لكثرة العشاق \*\* تحسب الدمع خلقة في المآقي

أما إقتصار الحسن على مصراعي المطع دون البيت الثاني، فإن هذا النوع من الإستهلالات هو أدنى درجة مما سبقه، و هو بذلك تأكيد لوجهة نظر حازم بأن حسن المطع لا يكتمل إلا بمؤازرة من البيت الذي يليه بتوفر الحسن و الجودة فيه أيضاً. فكثرة رؤية الدمع في أعين العشاق، و تلازمها مع معاناة الحب و الوجد، جعل الناظر يحسب أن هذا الدمع صفة متوارثة، خلقت العيون و الدمع فيها، مما جعل هذه المحبوبة لا ترحم من تبكي عيونهم، و بذلك فلا يتوقع منها أن تكثرت لحال الشاعر، و من هم في نفس وضعيته. ففي هذا المثال يتأكد دور الخيال في الربط بين حال العاشق و صورة الدمع في العيون.

<و قد تكون المبادئ، التي حسن فيها المصراع الأول و كان ماويله نمطا وسطا في الكلام، من الشرف بما وقع فيها بحيث تفوق المبادئ التي تناصر الحسن في مصراعيها و البيت التالي لهما>.<sup>3</sup> و يجيء ثالثا في الرتبة ذلك المطع الذي برز الحسن فيه و ظهر في المصراع الأول ليجئ المصراع الثاني، أقل جودة و حسنا، و هو ما يقلل من جمالية المطع و قدرته على التأثير في المتلقى و لفته إنتباهه لكون البراعة و التمييز في صنع المطع أمر لم يتسنى في كلا المصراعين مما جعله أقل مقدرة على إحداث

<sup>1</sup> امرؤ القيس: الديوان، ص94.

\* غول إذا أنبتت الأرض الطلع وحده سمي غولا، حليت: معدن و قرية، نفاء: أصلها نفي من نفاء أبعده، منعج: جانب الحمى، وهو أيضا اسم واد لبني أسد كثير الماء، الجب: موضع في ديار أود بن صعب العشيرة، الأمرات: الأعلام.

<sup>2</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج2، ص362.

المآقي: ج مؤق، و هو مؤخر العين.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص311.

التخيل المرجو منه، و يقاع الصورة في نفس المتلقي و جعل تلك الصور الممثلة للسامع من لفظ الشاعر المخيل صوراً يفعل لها و يظهر ذلك بحدوث الإنبساط لديه. و منه قول امرئ القيس:<sup>1</sup>

### قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل \* \* بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد بدأ الشاعر قصيدته بدعوة إلى صاحبه أو صاحبيه للمشاركة في الفع و مؤازرته في هذا الموقف الجلل، و هو البكاء على فراق الأحبة، ملتصبا منهما العون في البكاء على حبيب تركه، و منزل غادره، و لعله بكاء على ملك أبيه الضائع الذي حولته الظروف، و صروف الدهر إلى خبر كان، لتقوض أركانه و تهدم أيامه، بكاء على حياة تمنى عودتها، و ملك ساهم -من غير قصد- في ضياعه. و قد حدد بعداً مكانيا لهذا الفعل الوارد في شطر البيت الأول الذي هو بكاء المنزل أو ذلك الحبيب جاعلا مقره بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين (الدخول، و حومل) فهذا المطلع الجيد الذي بدأ بالدعوة للمشاركة في الوقوف على ديار من بانوا، لم يقتصر على المصراع الأول ليمتد الحسن بربط هذا الفعل بحيز مكاني تأكيدا لحقيقة ما يعانيه الشاعر فيتناصر بذلك الحسن في كلا المصراعين. و قد أورد القرطاجني بعض الأمثلة التي عدت من حسن المبادئ و منه قول النابغة:<sup>2</sup>

### كليني لهم يا أميمة ناصب \* \* و ليل أقاسيه بطيئ الكواكب

فقد إستهل الشاعر قصيدته بوصف الحالة التي كان يعانيها و الألم الذي كان يخيم على نفسه، هذا الأخير جعله يشعر بأن هذا الليل يزيد في همه و يضيف ضغطا جديداً إلى ضغوطاته النفسية فيطلب من محبوبته أن تتركه لمعاناته. و قد عدّ النقاد هذا البيت من أفضل المبادئ و أجودها، فقد تمكن النابغة من لفت إنتباه السامع، و التمهيد لتتبع الأجزاء التالية من القصيدة. و قول الأعشى:<sup>3</sup>

### كفى بالذي تولينه لو تحببا \* \* شفاء لسقم بعد ما كان أشيبا

بدأ الأعشى قصيدته مظاهرا إنقباض و ضيق الصدر، بما يوحي بحالة حزن تخيم على مشاعره حرض عليها هجر الحبيبة و صدها له، لكن ذلك لم يمنع الشاعر من أن يبقى متعلقا بها، و قد جاء المطلع حسن التقديم و السبك، فجاء تمهيدا لما سيرد في بقية الأبيات من عتاب لقومه فوجه الشبه بين قومه و بين تلك المحبوبة كبير، فكلاهما يسرف في الصد و الهجر. و قد جعل الخيال الألفاظ أكثر إحاءً بهذا المعنى و دقة تصويره. و قول القطامي:<sup>4</sup>

### إن مُحْيِكَ فاسلم أيها الطلل .....

حيث خاطب الشاعر الطلل خطابه لصاحبه، فقد بدأ بتوجيه التحية مسلماً على هذا الطلل الذي يبدو ذا مكانة حسنة في نفس الشاعر فهو لم يقف عند التسليم و إلقاء التحية، بل تعدى ذلك بالدعوة له بالسلامة،

<sup>1</sup> امرؤ القيس: الديوان، ص15

<sup>2</sup> النابغة الذبياني: الديوان، ص43.

<sup>3</sup> الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، دط، شرح و تعليق محمد محمد حسن، المكتب الشرقي، بيروت، لبنان، 1968م،

ص113.

<sup>4</sup> أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج3، ص128 و قد ورد فيه هذا الشطر مفرداً.

و كأن ذلك أمل في تجدد ما سلف من أيام، و عودة من غادر الديار، فجاء وضح المطلع بهذا الشكل حسناً، و فيه ابداع يجلب السامع و يشده إليه. و قول بشار:<sup>1</sup>

### أبي ظلل بالجزع أن يتكلّمًا \*\* و ماذا عليه لو أجاب متيماً

استهل بشار حديثه بتقرير هذه الحقيقة التي مفداها رفض الطلل للإجابة و التكلم رغم ما يراه من حزن و ألم الشاعر الذي بلغ درجة الجزع، أقول في هذا الإستهلال شيء من الجدة في التناول رغم أن المعنى قديم، فتأكيده لهذا الموقف من الطلل الذي لم يرأف بحال الشاعر و لم يبد تعاطفه معه متسائلاً بشيء من التمني عسى أن يحدث ما يصبو إليه فيرأف الطلل بحال هذا العاشق المنيّم، فلم يكتف بذلك الشاعر ببيان رفض الطلل الإجابة و الرد على الشاعر، بل تمنى أن يحدث العكس، و يتحقق أمله. و قول حبيب:<sup>2</sup>

### يا بُعدَ غايّة دمع العين إن بعدوا \*\* هي الصبابة طول الدهر والسُّهد

يتأسف الشاعر عن عدم قدرته على ذرف الدموع لفراق الأحبة لكن ذلك لم يقف حائلاً أمام حبه لهم و الذي يزداد فيه الشوق لمقاهم طول الدهر ليله و نهاره.  
فكان استهلال الشاعر قوله بالنداء لفت لإنتباه المنادي، لكن الشاعر لم يوجه حديثه لإنسان أو شخص معروف، بل وجهه الدمع - و هو يخاطب شيئاً غير ناطق - الذي يتمنى حضوره لكن هيهات يدرك الشاعر ما يتمناه مما جعله يردف قول هذا في أول المصراع بالتأكيد على مكانتهم في قلبه التي لن تمحها الأيام و لا مرور الزمن و هو كما قلنا من المبادئ التي أبدع فيها الشعراء فحسن قولهم.  
أما في المراثي فنجد قول الشاعر:<sup>3</sup>

### أيا جارتا من يجتمع يتفرّق \*\* و من يكُ رهناً للحوادث يغلق

ابتدئ هذا القول بالنداء لفتاً للإنتباه مخاطباً هذه الجارة، و مقراً بحقيقة معروفة عمد إلى تأكيدها لتلائم الغرض الشعري الذي جعل هذا البيت مستهلاً له و هو الرثاء، و هو تأكيد على أن الفرقة أمر طبيعي يتلو أي إجتماع، لذلك كان الإستسلام للحزن الذي ينشأ عن فراق من تعودنا على قربه تقبلاً لما يصيبنا من خطوب الدهر فإن ذلك يزيد من أسى النفس و ضجرتها، فجاء الشطر الثاني توكيداً لمعنى الأول فاجتمع الحسن في مصراعي المطلع.  
و قول أوس بن حجر:<sup>4</sup>

### أيتها النفسُ أجملِي جزعا \*\* إن الذي تحذرين قد وقعا

في هذا البيت يخاطب الشاعر نفسه مطالباً إياها بالجلد و الصبر نتيجة لوقوع ما كانت تخشاه، ليضم الحسن كلاً المصراعين، ليجيئ هذا المطلع توطئة مناسبة لما جاء بعده من حديث، فقد عمد الشاعر إلى

<sup>1</sup> أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج3، ص148 .

<sup>2</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص239.

<sup>3</sup> البيت من فرائد المنهاج، ص312.

<sup>4</sup> أوس بن حجر: الديوان، تحقيق و شرح محمد يوسف نجم، ط2، دار صادر، بيروت، لبنان، 1967م ص53.

بدأ قوله بتوجيه النداء إلى نفسه، و كأنه يخاطب شخصاً أمامه، و كما هو معلوم ما في النداء من لفت لإنتباه السامع، و جذب لمتابعة ما يايه من تفاصيل في المعنى. و قول حبيب:<sup>1</sup>

**أيّ القلوب عليكم ليس ينصدعُ \* \* و أي نومٍ عليكم ليس يمتنع؟**

يستهل الشاعر قصيدته بطرح إستفهام تعجبي تألماً لفقد بني حميد بن قحطبة، فإن القلوب جميعاً تتشق حزناً و ألماً لموته و النوم يغادر المآقي أرقاً لشدة المصاب و هوله. فالشاعر لم يبدأ حديثه بنداء، أو إظهار تفجع، بل بدأه باستفهام تعجبي إنكاري من عدم جدوث تصدع في القلوب أو إمتناع النوم عن المآقي بسبب وفاة هذا الشخص. يضاف إلى هذه الأبيات، أقوال أخرى رأى فيها حازم مبادئ حسنة، و التي منها قول النمرى:<sup>2</sup>

**ما تنقضي حسرةٌ مني و لا جزعٌ \* \* إذا ذكرت شباباً ليس يُرتجع**

يبدأ الشاعر قصيدته بنفي زوال الحسرة و الجزع عن نفسه، الذي ماتفتاً أن تطفو على السطح كلما تذكر شبابه الذي ولى، و لا يمكن رده، فاسحاً المجال للمشيب، فهو نوع من التمني الباعث على الحزن و الألم الذي يعاود الشاعر من حين لآخر. فتناصر الحسن في كلا المصراعين، مظهراً لجمال المطلع و جودته. و قول أبي الطيب:<sup>3</sup>

**أغالب فيك الشوق و الشوقُ أغلبُ \* \* و أعجب من ذا الهجر و الوصل أعجب**

يقول ان بين الشاعر و الشوق لمن أحب مغالبة، لكن غلبة الشوق عليه أكبر لأن الشوق ينتصر على الصبر عنده، فهذا الوصف لوضعية الشاعر و حاله مع الشوق في بادئ المصراع قد سنده الشاعر بحديثه عن تعجبه من هذا الهجر و الوصال اللذان بينهما مغالبة، و صراع مرير. فهذه الحال المعبر عنها فيها أخذ و ردّ، فجاء المعنى حسناً في جانبي البيت فضم المصراعين مافيه توكيد للتأثير في نفس السامع و تحريك لإنفعاله. و قول أبي عمر بن درّاج القسطلّي:<sup>4</sup>

**أهلّ بالبين، فانهلت مدامعه \* \* و آنس الفقر فاستكت مسامعه**

فقد توافق انهماج الدمع من مدامع الشاعر مع الإعلان على الفراق و العزم على الرحيل عن المكان و قد قابل الشاعر هذا الشطر من البيت بأنه قد تعود على الفقر حتى ألفه فاستكت مسامعه جراء رحيله، فاجتمع الحسن في طرفي البيت، فكان هذا المدخل مخاطباً لنفس السامع و مميلاً لها إلى ما في العمل الشعري من معانٍ مخيلة. فقد عمل الشاعر على توظيف ما لديه من وسائل لإبصال هذه الصورة إلى

<sup>1</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص221.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص331.

<sup>3</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، ص176.

\* الأغلب: الرجل شديد الغلبة

<sup>4</sup> ابن درّاج القسطلّي: الديوان، تحقيق محمود علي مكي، ط2، المكتب الإسلامي، دب، 1961م، ص113. و قد وردت

كلمة "نفر" بدل "الفقر" في رواية حازم.

المتلقي و جعله يشاركه هذه المشاعر فقد نجح في جلب إهتمامه من خلال هذا الإستهلال. و قول يوسف بن هارون:<sup>1</sup>

### من حاكم بيني و بين عدولي \*\* الشجو شجوي و العويل عويلي

في هذا البيت مطلع القصيدة إستفهام طلبي يتساءل من خلاله الشاعر عن من يحكم بين الشاعر و بين لائمه على شدة حزنه و عويله إذ يرى أن اللائم له لا يحس بالألم الذي يحس به الشاعر فهو دافعه إلى شدة الحزن، ليكون هذا المطلع مناسباً لغرض الرثاء الذي يتناوله الشاعر في قصيدته، أين جاد مستهلها و حسن ليتساند الشطرين في بعث الجمال في القصيدة، و التأثير في السامع و دفعه إلى متابعة ما يليه من أبيات. و قول أبي اسحاق بن خفاجة:<sup>2</sup>

### لك الله من برق تراءى فسئما \*\* و صافح رسماً بالعذيب و سلما

فقد استهل الشاعر قصيدته مخاطباً البرق جاعلاً منه في موضع الإنسان و قد تعودت العرب مخاطبة أشياء غير حقيقية خروجاً عن تقريرية الواقع و جموده.  
فكان حديثه هذا بالدعاء لهذا البرق بالخير و العطاء من الله، حيث أن ظهوره المباغت فيه تحية كتحية العابر الذي سلم على قوم مر بهم، لكن هذا البرق لم يكتف بالتسليم و لكنه بضياءه قد قام بمصافحة هذه الرسوم تحية لها، و في ذلك مدعاة لفرح الشاعر و إتلاج لصدره لأن الأمر يؤذن بعودة الحياة لتلك الرسوم أو بالأحرى للمكان الذي هي فيه، و هو ما يبشر بعودة من رحل عن هذه الديار و هو ما يحقق الوصل من جديد، و هو مطلع تناصرت فيه الجودة في المعنى بين طرفي البيت الإستهلاكي إذانا بتأثيرها و ما بعدها في نفس السامع.

#### - دور الخيال في تعدد أشكال التخلصات:

إذا كان حازم قد جعل حسن وضع المطلع، و البراعة في الإستهلال أمراً مرتبطاً بحذق الشاعر و حسن تصرفه في وضع المعاني، و تركيبها فإن التخلص لا يناقض هذه النظرة، لأن الانتقال بالحديث من المعنى الأول إلى ما يليه أمر يتطلب مهارة وذكاء من الشاعر في بناء أجزاء قصيدته، وبذلك يكون التخلص أمراً يتفاوت فيه الشعراء بحسب قدرة كل واحد منهم. >> اعلم أن الإنعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً، فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني... أولاً يكون قصد أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام، وإنما يسبح للخاطر سنوحاً بديهيًا ويلاحظه الفكر المتصرف بالنتفاته إلى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام>><sup>3</sup> فمحاولة الانتقال في الحديث من معنى إلى معنى آخر يليه ينبغي أن تكون بلطف، وحيطة وذكاء، بحيث لا يشعر المتلقي بوجود فجوة في هذه النقلة، وهناك تكمن قيمة الخيال، هذه الملكة العجيبة التي تستطيع بطريقة خاصة أن تسيطر على تلك الصور المختلفة والمتعددة، لتجمع بينها لتشكيل صورة

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص313.

<sup>2</sup> نفسه، ص314.

<sup>3</sup> نفسه.

جديدة ومبتدعة، في شكل متآلف العناصر، ومنسجمها حتى تبدو وكأنها وجدت على هذه الصورة في الطبيعة لكثرة ما بينها من تناسب، فالإنتقال بالسمع من المطلع الذي لفت إهتمامه وشد إليه الإنتباه والإعجاب إلى الولوج في الغرض المخصص للقصيدة لا بد له من حسن توطئة تجعل النقلة أشبه بسريان الماء، لا تستطيع التفريق بين جزئياته، وهو ما يعرف عند النقاد "بحسن التخلص"، وقد بين حازم أن ذلك يتم إما بأن يجعل أول الكلام تمهيدا وتهيئة لذكر التالي، أو أن لا يكون ذلك في نية الشاعر، إنما وضع الأول دون أن يكون في فكره أن يقوده إلى ذكر غرض معين بعده، ولكن خاطره يقوده إلى ذكر ما لم يكن مخططا له مسبقا، أي لم يقصده وهو ما يسميها حازم "الإلتفات" وهو شكل من أشكال التخلص في العمل الشعري >> والصورة الإلتفاتية هي: أن يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، وأن يعطف من إحداهما إلى الأخرى إلى الأخرى إعطافا لطيفا من غير واسطة، تكون توطئة للصيرورة من إحداهما إلى الآخر على جهة من التحول. والإعطاف غير إلتفاتي يكون بواسطة، بين المنعطف منه والمنعطف إليه، يوجد الكلام بها مهينا للخروج من جهة إلى أخرى، وسبب يجعل سبيلا إلى ذلك يشعر به قبل الإنتهاء إليه<sup>1</sup>.

فقد حدد حازم معنى الإلتفات في الصورة الشعرية بأن الربط بين الكلام الأول و الثاني دون وجود واسطة تربط بينهما، أو تجعل الثاني تحصيليا للأول، و لكن بفضل الخيال تم وضع الثاني دون أن يكون قد وطأ له فيحسم وصل طرفي الكلام، فلا يظهر تباين في أجزاء التركيب، و هو مختلف عن الانتقال الذي يسميه "غير التفاتي" باعتبار الحديث أو النقلة في المعنى فيه تتم بوجود واسطة أو رابط بين المعنى الأول و المتخلص إليه، بحيث يهيئ الحديث من خلال الكلام الأول -المتلقي- نفسيا لإستقبال ما سيقدم، فيكون ذلك بمثابة التهيئة النفسية، و هو أمر يدعمه عدم إنقطاع الكلام، وتسلسله.

وقد بين حازم أن للإلتفات أشكال متعددة عمل على حصرها بقوله: >> وأصناف الإلتفاتات كثيرة. وأكثر ما يعني المتكلمون في البديع، من ضروبه ثلاثة أصناف<sup>2</sup>:

-مما أوهم ظاهره أنه كريبه وهو مستحب في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك. ومنه قول عوف بن ملح: <sup>3</sup>

### إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

فقوله: "بلغته" إلتفات، وقد عده من الناس "تتميمًا" والإلتفات أولى بمعناه فقد جاء هذا البيت تبريرا من الشاعر لعدم رده السلام على عبد الله الطاهر حين طرحه عليها. وذلك نوع من الإعتذار بأن كبير السن قد أثقل سمعه وأخرجه إلى دليل ونائب ينوب عنه. فقد ذكر الشاعر السن التي وصلها ليلحقها بكلمة بلغتها إلتفاتا لما جاء قبلها وربطها له بمستهل حديثه المدحي فقد كان توظيفه لكلمة "بلغتها" إلتفاتا من الشاعر ربط من خلاله بين فصول الكلام.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص315.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه.

-والثاني أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ما له في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض.

بمعنى أن يستدرك الشاعر أثناء حديثه عن أمر ما، للحديث عن بعض ما تجيش به نفسه فيتحول إلى وصفها بما يشغله عن الغرض الأساسي للنص. نحو قول جرير:<sup>1</sup>

**طربَ الحمامُ بذى الأراك فهاجني \*\* لازلت في غلٍّ \* وأيك\* ناضِر**

فقد تسبب الحمام عند طربه وتحليقه بعيدا عن المكان في تأثر الشاعر وتحرك نفسه مما أدى إلى هياجه رغم أنه كان مستمتعا بذلك المنظر الجميل الخلاب الذي كان يقطع فيها الماء الجاري الشجر الكثيف الملتف، وكأنها صورة أبدعتها أنامل رسام، فتحرك الحمام قد عكر عليه هذه اللحظة من الإنسجام مع الطبيعة وعناصرها، فجاء هذا البيت الإلتفاتا من الشاعر للتعبير عن ماله في نفسه غرض جميل، فخرج بذلك عن الغرض الأساسي في القصيدة.

-الثالث أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه أو يخشى تطرق النقض إليه، فيحتال في ما يرفع النقض ويزل التطرق ويشير إلى ذلك ملتفتا.

بمعنى أن يكون إلتفات الشاعر والربط بين أول الكلام وتاليه دون واسطة، وإنما يجيء به الشاعر لإبطال شيء يتنافى والغرض المقصود.

حيث يلتفت الشاعر بعد مضيه في الحديث ضمن موضوع القصيدة لينقض ما كان غير متماش مع مقصد الكلام في العمل الشعري كقول طرفة:<sup>2</sup>

**فسقى ديارك غير مفسدها \*\* صوبُ الربيع وديمةً تهمي**

فقد جاء هذا البيت تعبيراً عن حال الشاعر النفسية التي يظهر عليها التفاؤل وهو أمر يعكسه دعاءه لهذا الطلل بالسقيا -كما كان يفعل أتراه من الشعراء الجاهليين - وأن يحل بها الربيع، لأن في ذلك تجديد للحياة وبعث لها من جديد فجاء هذا الكلام، أو هذا الإلتفات ربط بين طرفي الكلام بغير واسطة، ولا تدرج في الإلتقال بين فصول القصيدة. وقول ابن المعتز:<sup>3</sup>

**صَبَبْنَا عَلَيْهَا، ظَالِمِينَ، سَيَاطِنَا \*\* فطارت بها أيدٍ سراع وأرجلُ**

ففي هذا الوصف الإلتقائي الإلتقالي يعترف الشاعر بأنه وقومه كانوا على خطأ فظلموا حين وجهوا إليها سياطهم فقد دفع ذلك إلى أن تكون في متناول الأيدي. فكان هذا البيت إنعطافا بالكلام من دون وجود

<sup>1</sup>جرير: الديوان، ص226 .

\* الغل: الماء الذي يجري بين الشجر.

\* الأيك: الشجر الكثيف الملتف.

<sup>2</sup> طرفة بن العبد: شرح ديوان طرفة بن العبد، تحقيق سعدي الضناوي، ط2، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، 1997 م، ص221. لكن وردت في الديوان كلمة "بلادك" بدل "ديارك" و"الغمام" بدل "الربيع" في رواية حازم.

<sup>3</sup> ابن المعتز: الديوان، ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980م، ص364.

واسطة أو تمهيد منطقي يقود إليه سعيًا من وراء ذلك إلى الربط بين فصول الكلام المتباعد الأغراض مفاجأة للسامع وتحريكا لما بنفسه من إنفعالات.

<>وأهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلصا، وما لم يكن بتدرج تخلصا، وما لم يكن بتدرج ولا هجوم ولكن باتعطف طارئ على جهة من الإلتفات استطرادا><sup>1</sup> فقد فرق النقاد بين التخلص والإلتفات والإستطراد بأن يجيء الأول متوقعا بعد أن مهد له في حين يكون الثاني بالدخول والإنتقال مباشرة إلى مايله أو موضوع القصيدة. ومنه قول حسان بن ثابت:<sup>2</sup>

إن كنت كاذباً الذي حدثني \* \* فنَجوتِ مَنْجَى الحارث بن هشام

فقد ربط الشاعر بين الشطر الأول والثاني من خلال ربطه للكذب بالنجاة جاعلا من الحارث بن هشام طريقه للنقطة بين جوانب الكلام وترك الغرض إلى غرض آخر، بشكل لطيف، دون إشعار السامع بوقوع هذه النقطة. فتخلص من الحديث عن كذب هذه المحدثثة للإنتقال للحديث عن الحارث بن هشام. وقد يجتمع التخلص والإستطراد نحو قول مسلم:<sup>3</sup>

أجْدك لا تدرين أن ربَّ ليلةٍ \* \* كأن دجاها من قرونك تنشر

أرقت لها حتى تجلت بغيره \* \* كغرة يحيى حين يُذكر جعفر

لقد انتقل الشاعر من الحديث عن غرض إلى آخر، متخلصا من المديح الموجه إلى يحيى ليستطرده منه إلى التحدث عن جعفر، فقد أوهم الشاعر أنه يتحدث عن يحيى لكن استطراده جاء بغير واسطة ولا إنتقالا منطقيا، جعل الكلام في القصيدة ينعطف للحديث عن جعفر، وقد جاء ذلك بشكل سلس، وحق من الشاعر، ينم عن خيال الشاعر حسن تحكمه في ترتيب المعاني وتوظيفها.

>> وشعراء المحدثين أحسن مأخدا في التخلص والإستطراد من القدماء، لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول: دع ذا، وعد القول في هذا أو يصف ناقته ويذكر أن أعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعديّة القول أو تعديّة العيس فقد ندر لهم من التخلص ما يستحسن ومن الإستطراد ما لا ينكر الإبداع فيه. وقد كان في المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمقدمين فيهم على المديح من غير توطئة له.>><sup>4</sup> فإذا كانت للشعراء القدامى طرقا خاصة في الإنتقال بالكلام من جهة إلى أخرى، سواء باستخدام بعض الألفاظ التي تعودوا على توظيفها أو توسل الناقّة مطية تنقلهم من التوطئة إلى الغرض، والولوج من النسب إلى المديح، فإن حازم يعتبر أن الشعراء المحدثين -بالنسبة إلى زمن حازم- قد أحسنوا الإنعطاف بالكلام في التخلص والإستطراد ففاقوا أسلافهم وتميزوا عليهم في هذا المجال.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 316.

<sup>2</sup> عبد الرحمن البرقوقي: شرح الديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص 416.

<sup>3</sup> مسلم بن الوليد: الديوان، دط، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، 1969م، ص 316.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 317، 318.

وقد عمل حازم على تأكيد هذا الرأي بضرب جملة من الأمثلة الشعرية التي تعكس جمالية التخلص والإستطراد عند بعض الشعراء المتأخرين نحو قول البحري:<sup>1</sup>

**تأبى رُباه أن تجيب، ولم يكن \*\* مستخبرٌ ليجيب حتى يفهما**

فقد بدأ الشاعر بيته بتقرير حقيقة هي رفض الإجابة عما طلب منها إلا بعد أن تفهم هذا المطلوب وتعيه، فقد عيَّ الشاعر سؤال هذه الربوع دون أن يخرج بحل، أو نتيجة تريحه، أو تجيبه عن سؤاله المطروح. ثم قال:

**الله جـــــار بني المدبر كلما \*\* نكر الأكارم ما أعف وأكرما**

فهؤلاء الذين يتحدث عنهم اتصفوا بالعفة والكرم، فقد استطرده الشاعر بالإنتقال من الحديث عن الرفض و التمتع عن الإجابة من قبل هذا المكان إلى الحديث عن هؤلاء القوم وما يتصفون به من كرم وعفة.

>> وكلا ضربي الخروج إلى المديح -متصلة بما قبله ومنقطعة - لا يخلو من أن يقف البيت فيه باسم الممدوح أو المذموم، أو إسم الأب، أو يوضع ذلك في تضاعيف البيت ويقف البيت بغير ذلك. وكلما أمكن وضع الإسم في القافية كان أحسن موقعا وأبلغ في إشتهار الإسم.>><sup>2</sup> إن الوقوف على ذكر اسم الممدوح أو المذموم أو غيرها سواء التخلص أو الإستطراد فإنه يأخذ مواضع مختلفة من البيت حسب وضع الشاعر لصورته، وتصوره للموقف، لكن وضع هذا الإسم في القافية هو أفضل بإعتبارها آخر ما يقف عنده السامع من البيت، وذكره في هذا الموضع يزيد من شهرة الإسم وتأكيدا للمعنى المذكور في ثنايا البيت وتوضيحا أكبر له غير أن جعل ذلك شرطا في التخلص والإستطراد أمرا يتنافى مع طبيعة العمل الإبداعي، وتقيد لحرية الخيال، وكيفية رؤية الشاعر لتلك الصورة المشكلة ومن هذا النوع الذي وضع فيه اسم الممدوح في القافية نجد قول البحري:<sup>3</sup>

**ولو أنني أعطيت فيهن المنى \*\* لسقيتهن بكف إبراهيم**

فقد جاء تخلص الشاعر في هذا البيت من خلال وضع إسم المتخلص إليه في آخر البيت بحيث يأتي قافية، وإدراجه في هذا الموضع من البيت تأكيدا لمكانة الحديث في النفس بوصف القافية أشهر ما في البيت وتعلق النفوس بها أكثر. >> فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفي المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة إلتقاء محكما... وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعه من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد

<sup>1</sup> البحري: الديوان، ج1، ص218.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 318.

<sup>3</sup> البحري: الديوان، ج1، ص271. لكن وردت الفاء بدل الواو في "لو أنني" في رواية حازم.

نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به إستواء وإلتئام»<sup>1</sup> .

يعمد حازم كعادته إلى التدقيق في كل صغيرة أو كبيرة تفيد في تكميل نظرته الشعرية، وتقعيده لطرق البناء الشعري، فها هو يقدم جملة من الأمور التي على الشاعر مراعاتها والإلتزام بها في الخروج من غرض إلى غرض، وذلك بأن يربط بين طرفي الحديث فلا يشعر المتلقي بوجود انفصال في الكلام ، ملحا على ضرورة قيام الخيال بدوره الفعال في الربط بين طرفي الكلام وخلق نوع من الإنسجام والتناسب بينه بالرغم مما بينهما من مباينة، فهذه دعوة إلى ضرورة تماسك عناصر العمل الفني، وإلحاح على الوحدة الداخلية بين عناصره، وهو سبيل يتغيا من خلاله الشاعر جذب النفوس إلى الإستمتاع بجمالية الصور الشعرية المؤلف منها العمل الفني، لأنه كلما كان الإنسجام حاكما بين عناصر النص كانت قدرته على جلب السامع والتأثير فيه أكبر، مراعيًا بذلك ميل النفوس إلى الأشياء المرتبة والمنسجمة. فتهيئة السامع لتلك النقطة من غرض إلى غرض، يجعل الكلام أكثر تحقيا للإستجابة التخيلية التي يتوخاها الشاعر، ويسعى إلى إحداثها في نفس المتلقي، والتي هي في الأساس غاية الشعرية ومرامها.

فكما أكد حازم على الإعتناء بالبيت الثاني في المطالع نجده يؤكد أيضا على تحسين البيت التالي للتخلص باعتباره البيت الموالي له، و أول ما ينتقل إليه الفكر بعد التخلص، و ذلك بأن يودع كل ما له موقعا حسنا في النفس و يتلاءم مع الغرض المنظوم فيه، جاعلا البيت الثاني للتخلص مقدا على الثاني في المطالع؛ لأن إثارة الإستجابية النفسية للمتلقي في هذا الموقع من القصيدة، تدفع السامع إلى التعلق أكثر بالعمل الشعري فيدفع ذلك إلى مواصلة القصيدة، و الكشف عن مكامن الجمال فيها و لأن في تحسين البيت التالي لبيت التخلص تجديد لإثارة النفس و تأكيد على ضرورة تحقيق الإرتياح فيها <هو هذا فيما لاحظ تعليق نفسي محض يراعي حالات المستمعين و المتلقين مراعاة دقيقة، مثلما فعل الناقد نفسه في تعليق أهمية المطالع.>><sup>2</sup> لأن حازم يعتبر المتلقي شريكا في العملية الإبداعية و دوره فيها لا يقل أهمية عن المبدع، و التأثير فيه غاية الشعرية و مقصدها. و من التخلصات الحسنة المختارة، و التي أجمع النقاد على جمالها نجد قول البحرني:<sup>3</sup>

**شقائق يحملن الندى فكأنه \*\* دموع التصابي في حدود الخرائد**

**كأن يد الفتح بن خاقان أقبلت \*\* تليها بتلك البارقات الرواعد**

فقد انتقل الشاعر من الحديث عن الكرم و الجود رابطا إياه بشخص الفتح بن خاقان ليتخلص بذلك إلى المدح الموجه إلى هذا الشخص، فقد تجاوز كرمه حدود الدموع ليكون كالبارقات الرواعد متجاوزا

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأديباء، ص319،318.

<sup>2</sup> يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1982م، ص229.

<sup>3</sup> البحرني: الديوان، ج1، ص55.

بذلك تلك الألفاظ التي كان يعتمد عليها الشعراء القدامى توطئة لخروجه من موضوع إلى آخر. و أيضا قول محمد بن وهيب:<sup>1</sup>

مازال يلثمني مرأشفه \*\* و يُعلني الإبريق و القدح  
حتى استرد الليل خلته \*\* و بدا خلال سواده وضح  
و بدا الصباح كأن غرته \*\* وجه الخليفة حين يمتدح

فقد ربط بين نور هذا الصباح و عزته بضياء الخليفة و استبشاره أثناء عملية المدح، جاعلا ذلك سبيله في التخلص و الإنتقال بين أطراف الكلام، و التطرق إلى الغرض المنظوم فيه. أما ما ذهب به مذهب الإستطراد فنجد قول همام بن غالب الفرزدق:<sup>2</sup>

و ركب كأن الريح تطلبُ عندهم \*\* لها ترةٌ من جذبها بالعصائب  
سروا يخبطون الريح و هي تلفهم \*\* إلى شُعب الأكوار ذات الحقائب  
إذا أنسوا نارًا يقولون: ليتها \*\* و قد خصرت أيديهم نارُ غالب

لقد تخلص الشاعر إلى المدح بعد حديثه عن الصعوبات التي كان يلاقيها هؤلاء القوم في رحلتهم، و ما عانوه من شدة البرد و الذي جعلهم يستعوضون بأفواههم عن أيدهم، بحثا عن مبعث للدفا و تمنوا أن تكون تلك النار المقصودة نار غالب لما أنسوه من كرم و جود، فكان تخلصه بواسطة و تدرج أفضى بها أول الكلام إلى تاليه. و من جيد الإستطراد قول حبيب في وصف الفرس:<sup>3</sup>

فلو تراه مشيحاً و الحصى زيمٌ \*\* ما بين رجليه من متنى و وحدان  
أيقنت إن لم تثبت أن حافره \*\* من صخر تدمر أو من وجه عثمان

انتقل الشاعر من وصفه لهذا الفرس و هو يجري و الحصى كثيرة في طريقه ليستطرد بأن عدم الصمود سيفضي بصاحبه إلى صخر أو عثمان فجاء هذا الإستطراد بغير واسطة فكان ربطه بين غرضين متباينين دون أن يستدعي أحدهما الآخر، لكن براعة الشاعر جعلت هذه النقلة تتم بسلاسة تعكس حذقه و تمكنه.

لذلك فإن <<حازمًا يتعمق في حالات النفس، و تقلباتها، لأن مصدر القصيدة نفسي في طابعه، فالبواعث نفسية، و القوى تستمد منها القصيدة الفنية نفسية أيضا، و الشاعر يعتمد في مدحه و ذمه على تحريك نفس المتلقي، لتتهتز و تنشط، و كلما انطفاً نشاطها و خمد، تحتاج إلى أن تنشط من جديد،

<sup>1</sup> أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج17، ص148.

<sup>2</sup> الفرزدق: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1980م، م1، ص29، و قد وردت فيه كلمة " من كل جانب" بدل "ذات الحقائب" و "إذا رأوا نار" بدل "إذا أسوا" في المنهاج.

التره: الثأر، العصائب: العمائم، شعب الأكوار: نواحيها و الكور: رحل البعير، حصرت: بردت نارغالب: نار أبيه غالب.

<sup>3</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص73. مع بعض الإختلاف حيث وردت " و الحصى فلق تحت السنايك" بدل " و الحصى زيم" ، وكلمة "حلفت" بدل "أيقنت" في رواية حازم.

وهذا فمطلع القصيدة، و الإنعطاف منه داخل القصيدة الواحدة، تتطلع إليه نفس المتلقي بأكثر مما نتطلع إلى حشو القصيدة، و مع الأحكام و حسن التناسب، و قوة الإشارة يتوفر للعمل الشعري كثير من خصائص فنيته، و كثير من خصائص تأثيره.<sup>1</sup> فالشاعر يراعى في عمله أحوال المتلقى: و تباين مدى الإستجابة المحققة، لذلك فإنه يسعى إلى التجويد و التحسين مستعملا مختلف الوسائل الفنية المتاحة عملا على الإرتقاء بالنص الشعري إلى درجة التميز، و الإبداع حتى يستطيع شد الإنتباه إليه، و الإشعار بالراحة بفضل ما يتضمنه من أقاويل مخيلة تنقل السامع إلى عالم الأديب، و تعيشه فيه، فيستجيب بالإنبساط أو الإنباض.

#### 4- دور الخيال في تحسين مواد الفصول وطرق وضعها و ترتيبها:

إن البناء الشعري عمل تتأزر فيه عناصر عدة، من جانب الألفاظ و المعاني، و النظم و الأسلوب، لتخلق في النهاية عملا منسجما، متناسبا الأجزاء، يؤكد كل جانب منها تمكن الشاعر و تحكمه في وسائله الفنية، أين يؤدي الخيال دور المنسق في تحسين الصورة، و إظهارها في أجمل أشكالها، و جعلها أكثر قدرة على الإيحاء و التأثير في السامع. >> يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن إئتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب. و كما أن الكلم لها اعتباران: اعتبار راجع إلى مادتها و ذاتها، و اعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها و ما يتعلق بهيأتها و وضعها، و تعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها.<sup>2</sup> فقد سبق تبيان ما ينبغي من جهة اللفظ و المعنى، لذا نجد حازم يؤكد في هذا الموضوع أن نظم القصيدة، و بناء أجزائها بشكل منسجم تدخل فيه طريقة إنتقاء اللفظ المناسب للتعبير عن المعاني المقصودة، و جودة نظمها بشكل مترابط من شأنه إعطاء صورة متألفة لكل جزء أو فصل من الفصول المشكلة للقصيدة و تضمن تعلق كل واحد منها بالآخر بشكل يجعل المعنى أكثر وضوحا و أحسن موقعا في النفوس.

و يظهر من خلال هذا الحديث، و ما سبق بيانه في الكلام عن جودة المطلع و الإستهلال مدى إعتناء حازم بإبراز وحدة النص الشعري، و ترتيب أجزاءه باعتباره بنية تختلف عن غيرها من فنون القول و كما هو ملاحظ أن حازم قد جعل القصيدة مقسمة إلى فصول >> و لعله يعني بالفصل هنا ماعناه المحدثون بالبنية الكبرى macro -structre إذ "الفصل" الذي عرفناه في المؤلفات الأدبية هو الجزء من الكتاب، قل ذلك أو أكثر، أما الفصل في القصيدة، فلا ينبغي له أن يكون كالفصل من الكتاب. و ما يريده بكلمة الفصول هو أن بعض أبيات القصيدة تلتقي، و تترابط مؤلفة وحدة معنوية، تكاد تكون مستقلة أو تستطيع أن تكون مستقلة عن بقية "الفصول" الأخرى في القصيدة... و لا يحسن في نظر حازم أن يكون "الفصل" من القصيدة منبثاً عن الفصل الذي يليه، فهو إن تم تأليفه من جمل، و عبارات مترابطة، متواشجة إلا أنه بحاجة إلى ما يصله بالذي يليه.<sup>3</sup> فتأكيد حازم على جودة كل فصل من

<sup>1</sup> فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية النقد و الناقد، ص384.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص287.

<sup>3</sup> إبراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص، ص59.

فصول القصيدة، هو تأكيد في ذات الوقت على ترابطه بغيره من الفصول حتى لا يكون إنقطاع للكلام، أو خلل قد يربك السامع و يؤثر على تحقيق الإرتياح المرجو وقوعه، فترابط فصول القصيدة، و إنسجام عناصرها المكونة أمر يزيد من جمالية العمل الأدبي، و يجعله يعلق بالأذهان فتحفظه و تقدمه على غيره من النصوص الأخرى، لما أحدثه هذا النص المتناسب من أثر نفسي جميل، حقق الإستجابة التخيلية المنشودة، كما حقق المتعة للنفس فأشعرها بالراحة و الإنبساط، و فسح مجالاً لخيال المتلقي للتخليق في فضاء الشاعر، و مشاركته هذا العالم الذي يطرحه عمله الشعري، لذا كان <<الكلام في ما يرجع إلى نوات الفصول و إلى ما يجب في وضعها و ترتيب بعضه من بعض يشتمل على أربعة قوانين... فأما القانون الأول في استجادة مواد الفصول و انتقاء جوهرها، فيجب أن تكون متناسبة المسموعات و المفهومات حسنة الإطراد... و ينبغي أن يكون نمط نظم الفصل مناسباً للغرض. فتعتمد فيه الجزالة في الفخر مثلاً و العذوبة في النسيب، و أن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول و القصر. و تقصيرُ الفصول سائغ في المقطعات و المقاصد... فأما القصائد المطولة و المقاصد التي يذهب بها مذهب التهويل و التخميم فإن تطويل الفصول سائغ فيها و محتمل لموافقته مقصد الكلام و كون القصيدة فيها رحب لذلك و سعة.>><sup>1</sup>

فالحديث عن مادة الفصل و جوهرها، أمر يشترط فيه التناسب و الإنسجام، و هو أمر يلح عليه حازم عند حديثه عن كل جزئية في العمل الشعري. فهو هنا يؤكد على ضرورة إطراد عناصر العمل و تتاليها، بحيث يقود هذا إلى الآخر في نوع من التدرج فالمناسبة بين الفصول و غرض القصيدة أمر يزيد من جمالية العمل الفني، و يحسن موقعه من النفوس، لذا فضل أن يعتمد في كل فصل من فصول القصيدة ما يلائم الغرض، من ألفاظ و عبارات، و أسلوب و معانٍ مع مراعاة حجم الفصول و تلائمها مع كون المنظوم قصيدة أو مقطعة.

<<فأما القانون الثاني و هو ترتيب بعض الفصول إلى بعض، فيجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام... و يتلوه الأهم فالأهم... و تقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس.>><sup>2</sup> كما ينص القانون الثاني في نظم الفصول و ضم بعضها إلى بعض بحيث يقدم فيها الأهم، و الذي عناية النفس به أكبر، لأن ذلك زيادة في شهرته، و ترسيخ له في النفوس، و التدرج من الأهم إلى المهم من شأنه أن يجعل المتلقي يرتاح لهذا الترتيب فيتابع ما يأتي بعده.

و تقديم الأهم و العناية به يتطلب توظيف الألفاظ و العبارات التي تصلح أن يستهل بها، و لفت الإنتباه و الإهتمام بها، و هو ما يزيد من قدرتها على تحقيق الإستجابة التخيلية المنشودة، و ضمان مشاركة المتلقي للشاعر تلك المعاني و المشاعر المعبر عنها من خلال القصيدة.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص288.

<sup>2</sup> نفسه، ص289.

>>فأما القانون الثالث في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله. وإن تأتي مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل و الذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس، على أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل. فأما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإن الأحسن له أن يفتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة و يختمه بأشرف معاني الإقناع. و إلى هذا كان يذهب أبو الطيب المتنبي-رحمه الله- في كثير من كلامه.>><sup>1</sup> فحازم يفضل تقديم المعنى المناسب لما قبله حتى يكون هناك تآلف و إنسجام بين الفصول، فتمكن من النفوس تاركة بصماتها الظاهرة، خاصة إذا كان المعنى المبدوء به الأساس الذي تنفرع عنه المعاني الجزئية المشكلة للقصيدة و هو المذهب المختار عند حازم باعتبار أن احتلالها هذا الموقع من القصيدة يجعلها مناط إهتمام المتلقى، و نقطة تركيزه التي تفتح له الباب للكشف عن المعاني الأخرى المتعرض إليها غير أن ذلك لم يمنعه من عرض رأي آخر يرى في تأخير المعنى الأكثر شرفاً، و تضمينه في الخاتمة فيكون تدرج السامع من المهم إلى الأهم، لكن ذلك يضعف من رغبة المتلقي في الإطلاع على بقية الفصول.

أما تلك القوائد المراوح فيها بين الأقوال الشعرية و الخطابية، فإن المنهج الأفضل هو البدء بالشعرية لإرتباطها بالنفس، و مخاطبتها لكوامنها و هي المحققة للإستجابة التخيلية لذا كان تقديمها أفضل، لتجعل الخطابية في ختام الفصل، لأن حدوث الإستجابة النفسية من شأنه أن يهيأ النفوس لتقبل المعاني الإقناعية. >>و يحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل ، و إن تمكن مع هذا أن يناط به معنى يحسن موقعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض كالتعجب و الدعاء و تعديد العهود السوالف و ما أشبه ذلك فهو أحسن. و يشترط في المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت مع كون أوله مبدأ كلام و مصدراً بكلمة لها معنى ابتدائي أن يكون لمعنى البيت علة بما قبله و نسبة إليه.>><sup>2</sup> و حتى يعلم ما بين الفصول من فواصل أن تخص رؤوسها بالألفاظ تبين أنها مبدأ الفصل، مع مراعاة مناسبة اللفظ الموظف لتأدية المعنى المعبر عنه من جهة، و موقعه الحسن من النفس من ناحية أخرى و هذا بواسطة ملكة الخيال >>و هذا الخيال هو الذي يتنافس في عالمه الشعراء و الفنانون فيبدعون فيه نتاجات تدهشنا و تثير إنفعالنا و تغير من مواقفنا أو تجعلنا نشاركهم عواطفهم و مواقفهم في فهم الحياة و الوجود من حولنا.>><sup>3</sup>

فحتى يحقق الخيال هذه الغاية ينبغي أن يرتبط معنى البيت الذي هو مبدأ الفصل بمعنى ما قبله ضمن طريقة إسنادية تقوي من أدائية المعنى و تأثيريته، كما ان تناغم العلاقات الدلالية بين عناصر الصورة الشعرية المشكلة لرأس الفصل و ما قبله، و كأن أجزاء هذه الفصول تنفرع لتشكل في النهاية الصورة العامة التي تتكون منها القصيدة.>>و يجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص289.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> شلتاغ عبود شراد: مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 1988م، ص36.

من معاني الفصل... و كذلك الحكم في ما يتلى به الثاني و الثالث إلى آخر الفصل. وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه»<sup>1</sup>

كما يرى أنه من الضروري أن تكون معاني الأبيات التالية للبيت الأول في كل فصل من فصول القصيدة ملائمة لمبدئها مسندة إليه، وكأن معنى البيت الأول يفضي إليه بالضرورة، مما يخلق الإنسجام والترابط بين معاني الأبيات، على شكل تداعي حر، لكن هذا الأمر لا ينسبنا أن الشاعر وأثناء نظمه للقصيدة يعمل جاهدا من أجل إعطاء تعبيرية أكثر للمعنى، مستقصيا في ذلك الفكرة التي يدور حولها موضوع القصيدة، عامدا إلى إعطاء الألفاظ فيها قيمة تخيلية تقوي من الصلة بينه وبين المتلقي، لذا نجده يختم الفصل بنوع من الإشارة تحيله على الفصل الذي يجيء بعده مما يجعلهما مرتبطان يستدعي الأول الثاني. وهكذا يحدث مع بقية الفصول المشكلة للقصيدة.

>> فاما القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب:

-ضرب متصل العبارة والغرض.

-وضرب متصل العبارة دون الغرض.

-وضرب متصل الغرض دون العبارة.

-وضرب منفصل الغرض والعبارة.»<sup>2</sup>

حيث يبين هذا القانون أشكال الإتصال بين الفصول، وصلة الغرض بالعبارة الناقلة لتلك المعاني، فتعدد هذه الصور للإتصال بين الفصول ليست كلها مؤدية لتحقيق الإتصال المطلوب والمحقق لتلك الوحدة المرجوة. والوقوف عند واحد منها من شأنه جلاء الأمر وتوضيح الحسن منها من الرديء.

>> فأما المتصل العبارة والغرض... بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصليين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإستناد والربط»<sup>3</sup> بمعنى أن يتناول الشاعر غرضا شعريا يمتد ليشمل كل الفصول ويربط من خلال ذلك بداية الفصل بآخره، أين تؤدي العبارة دورا فعالا في التعبير عن الغرض المنظوم فيه، والذي يعبر عما يشعر به الشاعر، ونظراته للموضوع.

إن إرتباط الفصل بما يليه يتم على مستوى الألفاظ بأن تتداعى المعاني ويستدعي المعنى الأول حدوث الثاني، فتجيء تبعا لذلك الألفاظ متطالبة تطالب المعاني، وملائمة للشيء أو الموضوع المقصود من خلال العمل الشعري، وفصوله المشكلة له، فتنناصر الألفاظ مع الغرض في شكل من الإنسجام والتناسب بين الفصل وتاليه. >> وأما المتصل الغرض المنفصل العبارة فهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس كلام. ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى... وهذا الضرب على كل حال أفضل

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص290.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه.

الضروب. وقد يقرن الحرف الرابط بهذا النحو فلا يغض من طلاوته ولا ينقص مما تجده النفس من حلاوته.<sup>1</sup>

إن تحسين مستهل الفصل بحيث يشير للموضوع الذي سيجيء في متن الفصل، أين يتصل الغرض في ذلك ليربط أول الفصل بآخره مع تعلق الفصول ببعضها البعض، لكن مع إنفصال العبارة المعبر من خلالها.

فإذا أراد الشاعر أن يقع الفصل موقعا حسنا من نفس السامع عمد إلى تجويد مستهله، ولفت الإنتباه فيه من خلال تضمينه دعوة، أو معنى فيه تعجيب و غرابة في التناول، فإن ذلك يشد إليه إهتمام السامع و يدعو لمتابعة ما يليه من فصول، كما أن انفصال العبارة-رغم اتصال الغرض- يسمح بالتجديد، و النقلة إلى جانب آخر من الحديث، من شأن هذا التنوع أن يطرد الملل و ينشر روح التجديد بين جوانح القصيدة. دون الخروج عن الغرض أو الموضوع مناط الحديث. و مادام هذا الضرب له تأثير على نفس السامع، و قدرة على بعث الإرتياح فيها فإنه أفضل الطرق عند حازم.

«فأما الضرب الثالث و هو ما كان منفصل الغرض متصل العبارة فإنه منحط عن الضربين اللذين قبله.»<sup>2</sup> ان الحكم على هذا الضرب بالإنحطاط عائد إلى كون العبارة المستعملة و التي تستدعي تلك الموجودة في الفصل الأول تلك الموجودة في الفصل التالي، فإن هذا الإتصال رغم أهميته، لكنه لا يعبر عن موضوع أو غرض له تعلق ببعضه البعض، لذلك بقي تطالب الفصول في هذا الضرب محصوراً في جانب الشكل أو العبارة، في حين لم يتغلغل هذا الإتصال ليشمل المعنى و الغرض لذلك استحق هذه الرتبة، و المجيء في مرتبة أدنى مما سبقه من الفصول. «فأما الغرض الرابع و هو الذي لا توصل فيه عبارة بعبارة و لا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوما من غير إشعار به مما قبله و لا مناسبة بين أحدهما و الآخر، فإن النظم الذي بهذه الصفة متشتت من كل وجه. و إنما تسامح بعض المجيدين في مثل هذا عند الخروج من نسيب إلى مديح. و ربما فعلوا ذلك عند خروجهم منه إلى الذم.»<sup>3</sup>

و في هذا الضرب الذي يجتمع فيه إنفصال العبارة بإنفصال الغرض، يجيء كل فصل فيه مستقلا عن الآخر، و قد لا يجد القارئ صلة منطقية، أو رابط موضوعي لمجيئ الفصلين متتابعين، و من ثمة يفقد النص الشعري لصلة تجمع بين أطراف فصوله، و هو من الضروب المستقبلية التي يقل ورودها في الأشعار، و قد حدث الإستثناء فقط ليبرر خروجهم و إنتقالهم من النسيب إلى المدح، أو من المدح إلى الذم بإعتبار طرفي الفصلين فيهما متناقضين.

فالحديث عن وحدة القصيدة الشعرية عند حازم هو ما دفعه إلى تقسيم القصيدة إلى فصول، تتلاءم و تتربط لتشكل في النهاية الهيكل العام للقصيدة، ليجيء هذا التقسيم خلاصة لحديثه عن ضرورة الإهتمام

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبداء، ص290.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه.

بتحسين المطالع و التخلصات و الإستطرادات و الخواتم، و دور ذلك في النهوض بالقصيدة و طريقة نظمها بحضور عنصر الخيال الذي يكون الحاكم في الطريقة التي تسند فيها فصول القصيدة و أجزائها إلى بعضها البعض للحصول على عمل شعري متكامل و منسجم بإمكانه خلق الإستجابة التخيلية المرجوة، و تحريك نفس المتلقي بالإفعال إرتياحا لهذا الترابط و التكامل، إضافة إلى ما تحمله من معاني تأسر النفس و تشعرها باللذة، غير أن حازم >> يتكلم على المبنى في معزل عن المعنى باستثناء الإشارات إلى ضرورة تناسب عناصر المبنى مع المقاصد و الأغراض التي تمت إلى المعاني بصلة ما، نقصد بذلك إلى القول إن النقاد بعامة قد سوغوا لأنفسهم الكلام على مبنى منفصل عن أي معنى، و ذلك لإعتقادهم بوجود عناصر للشعر يتمتع كل منها باستقلاله عن الآخر و يضمها الشاعر بعضها إلى بعض محاولا أن يوفر لها الإنسجام و التآلف.<sup>1</sup> إن الإنسجام و التآلف الذي يرمي القرطاجني إلى تحقيقه في بناء القصيدة، من خلال تطالب الفصول هو في ذات الوقت دعوة إلى تآزر المعنى في القصيدة الواحدة. لذلك فالحديث عن انفصال المبنى عن المعنى عند حازم في نظريته لوحدة القصيدة أمر يحتاج إلى تدقيق.

#### 5-صلة الخيال بتحديد أوصاف الجهات المعتمدة في الفصول:

يحتل التخيل مكانة هامة في رؤية حازم النقدية، باعتباره ركيزة أساسية في تحقيق الشعرية، و ارتباطه وثيق بطريقة تشكيل القول الشعري و إطراد أجزائه المكونة و ترابطها، إذ في حدوث هذا التناسب توكيد لحدوث التخيل فيه، أين تخرج فيه الألفاظ عن معانيها المعجمية و المتداولة، ليصبغها عليها الشاعر معانٍ جديدة تتلون بكوامنه النفسية و الشعورية، و قد تباينت طرق الشعراء في ربط فصول القصائد بعضها ببعض، كل حسب إمكاناته و قدراته الفنية و التصويرية.>> إن من الشعراء من يقصد المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلقة بالجهة التي القول فيها، فيستقصي من ذلك ما كانت له حقيقة، و ربما تجاوز ذلك إلى أن يخيل أوصافاً يوهم أن لها حقيقة في تلك الجهة... و منهم من يقصر في أوصاف الجهات على الحقيقة و ما قاربها، كما أن فيهم من لا يدل بألفاظه إلا على الحقيقة أو ما قاربها، و منهم من يتوخى تضمين الفصل لحقيقة ما في الجهة، كما فيهم من يتوخى مطابقة اللفظ لحقيقة ما يدل عليه.<sup>2</sup>

إذ أن قدرات الشعراء مختلفة، و طرق تشكيلهم للصور الشعرية فيها تفاوت، إذ يتوخى كل واحد طرقاً خاصة في الإبداع و الابتكار في التعبير عن المعاني، و خلق الإنسجام و الملاءمة بين العناصر المختلفة و المتباعدة، و قد وجدوا في المبالغة سبيلاً للنهوض بالمعنى و تحقيق الشعرية، أين لا يتقيد بحدود الزمان و المكان، و الصورة التي وجدت عليها تلك المدركات الحسية في الطبيعة، حيث ينهض إلى

<sup>1</sup> جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص40.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص292.

تشكيلها من منطلق حالته النفسية، و كيفية رؤيته للأشياء >> «و قد لاحظ بلاغيونا هذا الحق فأجازوا للشاعر أن يبالغ في وصف مشاعره، وفق ما يمليه عليه جيشانه النفسي الشعوري.»<sup>1</sup>

لكن الخروج بالقول عن حدود الواقع ليلج به الشاعر باب المغالاة و تخطي عتبة الإمكان، هو أمر معيب في الصناعة الشعرية، ينعكس سلبا على أدائية العمل الشعري، و قدرته على إثارة إنفعال المتلقي، و كسب تجاوبه مع تلك الأقوال المخيلة و لكنه >> و بالرغم من الأهمية التي حاوط بها البلاغيون عنصر المبالغة في الصورة الشعرية، غير أنهم نبهوا إلى أن المبالغة (أو ما ندعوه كذباً فنياً) لها حدود معينة ينبغي أن نتوقف عندها فلا نتجاوزها... فالمطلوب من التخيل أن لا يبالغ شططا بحيث ينفي أي ربط ممكن بين ما يتخيله الشاعر و بين ما هو معيوش و واقعي.»<sup>2</sup> و ذلك يعني أن يسلك الشاعر طريق الصدق الفني، في التعبير عن التجربة الشعرية، و كما سبق الإشارة إليه أن المقصود بالصدق ليس المطابقة للواقع، و النقل الحرفي عنه، بل أن يشعر المتلقي بصدق الصورة التي يرسمها الشاعر من خلال عمله الفني، فحتى لو لم تحدث فعلا، فإمكانية وقوعها تضي عليها صورة الصدق لتعبرها عن تجارب إنسانية، و معاني جمهورية، فيقوم الأديب بحمل السامع إلى عالمه كي يعيش معه تلك التجربة الشعورية التي يقدمها القول الشعري.

فإن الإهتمام بإتساق الفصول وتجانسها وتطالب المعاني فيها أمر ليس غاية يستقصيها كل الشعراء، فلكل طاقته وتقديره لكيفية رسم المعنى ضمن الفصول، والهينة التي يقدم من خلالها. >> وكما أن فيهم من يخل بالمعاني ويترك كثيرا من أركانها، وربما أدخل ما ليس منها، كذلك فيهم من يتخطى أوصاف الجهة اللاتقة بمقصده ويذكر من ذلك ما تيسر له -أكيدا كان ذلك بالنسبة إلى غرضه أو غير أكيد- فيكون قد أدخل بالفصول بالنظر إلى الجهات، وربما أقحم فيها ما لا يصلح منه.»<sup>3</sup> فارتباط المعاني بالمقول فيه وثيق في نظرة حازم النقدية، إذ نجده يقارن ويمائل بين إخلال الشاعر بأجزاء المعنى المشكل للفكرة موضوع الحديث في العمل الشعري وبين تقصير الشاعر في حديثه عن تلك الجهات التي توجه الأقاويل الشعرية لوصفها، والتعبير عنها نحو المنزل، والحبيب والطيء... في النسيب. فقد يذكر الشاعر أمورا لا صلة لها بالمقال أو المقام الذي هو بصدده، مضمنا إياها القول الشعري، وبذلك يكون قد أقحم في القول أشياء ليست منه، مما يسيء إلى المعنى العام للقصيدة وإرتباط الفصول بعضها ببعض، لأنه قد أخطأ في الكيفية التي وصف بها الجهات ضمن الفصول وهو ما يؤثر على قدرة المعنى ضمنها على إحداث البسط أو القبض في نفس السامع. >> وتبدو الجهات عند حازم تارة جهات ذهنية في ذهن المنشيء، وتبدو تارة شيئا متحققا معروفا ماثلا له يلاحظ في إنتاج الشعراء، فالقول بالجهة يستدعي المكان. وحازم يرى الذهن أو النفس مكانا حاويا، وكثيرا ما استخدم في حديثه عن المعاني والأغراض مفردات مرتبطة بالمفهوم الحسي للمكان. والذهن مكان المعنى ومكان المحفوظ والموروث من الطرق الشعرية

<sup>1</sup> سمير أبو حميدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، 1991م، ص143.

<sup>2</sup> نفسه، ص143، 144.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص292، 293.

والسياقات، ولذلك يتحدث أحيانا عن الجهات بما هي عيان متحقق يمثل ما استقر من تحقيقات شعرية، ويتحدث عنها بوصفها مواقع أو مواضع داخلية يتحرك عبرها الذهن، والغالب أن تكون هذه إنعكاسا لتلك في عيانها المتحقق.<sup>1</sup>

فالحديث عن تلك المعاني بوصفها أشياء تستقر في الذهن فقط أمر لا يتماشى بصورة كلية مع العملية الشعرية، إذ لا بد من تجسيد لتلك المعاني الذهنية و ذلك من خلال الأقاويل الشعرية المحققة و التي ترتبط فيه عيانات الواقع بمدركات الداخل في تمازج و إنسجام.

غير أنه >> يؤخذ على حازم في هذه النقطة أن التصور البلاغي التأتيري الذي قدمه لفن الشعر لا ينطبق على كثير من أغراض الشعر العربي كالنسيب والثناء والإخوانيات والحماسة والفخر وكل ما ينتمي إلى المواجد والوجد الذاتي الذي تنفعل فيه نفس المبدع بمؤثر من المؤثرات ذلك إلى التعبير إنا أميل هنا إلى تصنيف غايات الشعر ومقاصده الكبرى في وجهين: التعبير والتأثير، وليس إلى جهة منهما بمفردها.<sup>2</sup>

إن المواجد بوصفها تعبيراً عن إنفعالات الشاعر وأحاسيسه، تتضمن قدرة كبيرة على نقل هذه الإنفعالات إلى السامع وجعله يشعر بها وينفعل إرتياحا أو إنقباضا لتلك الأقاويل معبرا عن تجاوبه مع ذلك المعنى الذي تحتويه الأقاويل الشعرية.>> فأما الجهات التي تكثر معانيها وليست كلها شريفة بالنسبة إلى المقصد فإنما يسوغ إستقصاؤها في القصائد الطوال كقصائد ابن الرومي. فأما في القصائد القصار والمتوسطة فلا يحسن إلى التخطي إلى الأشراف فالأشرف منها كما وجب التخطي أيضا في المعاني المتناظرات إذا كثرت على ما قدمته. لكن ذلك قد يستساغ في القصائد الطوال، ولكل مقام مقال. وقد يكون الفصل مشتملا على جهتين أو أكثر، ويكون تعليق الأوصاف الواقعة في بعضها ببعض على سبيل محاكاة أو إلتفات أو غير ذلك. وما جاء غير متكلف من هذا القبيل فهو أحسن.>><sup>3</sup> في حين فإن لم تكن المعاني المحاكاة شريفة المقصد فإن إستقصاء الوصف فيها جائز في القصائد الطوال لأن الحيز المخصص أفسح، ومجال توضيح المعنى خلالها أرحب، بحيث ينتقل من معنى إلى معنى آخر، من أجل تقريبه إلى ذهن السامع، وجعله يتخيل ذلك الشيء بفضل تحري الشاعر لمختلف أجزاء الشيء المحاكى. بيد أن المجال في القصائد المتوسطة والقصيرة يكون أضيق، فلا يسمح إلا بالنقلة من معنى شريف إلى آخر شريف، كما تسيع المعاني المتناظرة في الفصول -إذا كثرت- تخطي إستقصاء جزئيات المحاكى والإكتفاء بالإنتقال من شريف إلى شريف.

بمعنى آخر فإن ربط الأوصاف المستقصات في المعاني المحاكاة بعضها ببعض ضمن فصول القصيدة يكون إما عن طريق المحاكاة بأن يترتب الثاني عن الأول فيندرج عنه، أو من خلال الإلتفات بأن يوضع الفصل الأول دون أن يكون في الحساب أن يترتب الثاني عنه، لكن إلتفات الخاطر يقوده إلى هذا

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 175.

<sup>2</sup> عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص 350.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 294، 295.

الوضع. وسواء جاء الفصل مرتبطا بغيره من الفصول عن طريق المحاكاة أو الإلتفات فإن العفوية وعدم التصنع يمتن الصلة بينهما، ويبعث الراحة لدى المتلقي لعدم شعوره بتلك النقلة.

>> وأحسن ما يكون عليه هيئة الكلام في ذلك أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أمر خاص أو إستدلال على الشيء بما هو أعم منه أو نحو ذلك. فكثيرا ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيب للنفس وإنقياد إلى مقتضى الكلام، لكون المعاني الكلية مظنة لوقوع الإقتداء والإكتساء بها للسامع أو عدمها حيث يقصد التأنيس بوجودها أو التغير من فقدان ذلك. ولوقوع المراوحة التي قدمنا أن فيها إستجماما للنفوس.>><sup>1</sup> إن تنوع المعاني المحاكاة ضمن العمل الشعري وتعددتها يظهر صلة بعضها بأشياء شخصية تتعلق بالشاعر وأحواله النفسية والشخصية، أو أن تتضمن الفصول معاني كلية تتعلق بأجناس أو أنواع تتصل بأمر عامة، بيد أن الجمع بينهما هو المذهب المختار عند حازم حيث تستهل الفصول بالمعاني الجزئية وصولا إلى المعاني الكلية، وهذا التدرج من الجزئي إلى الكلي من شأنه تعليق النفوس بالمعنى في القصيدة، حيث يفضي الأول إلى الثاني، فتتأثر النفوس بهذا التدرج فترتاح فينتج عنها حدوث الإستجابة النفسية إعجابا بتلك المعاني المخيلة وحسن عرضها.

و لحدوث تلك اللذة النفسية كان التذليل على رؤوس الفصول و جعلها أكثر تميزا وإفصاح عن كونها مبادئ الفصول أمرا له أثره في الزيادة من تخيلية العمل الشعري و هو ما يسميه حازم بالتسويم.

>> فهمة الوصل بين رأس كل فصل وذيل الذي قبله يجب أن تكون من البيان والظهور، بحيث تقنع القاريء بترابط الفصلين، وإتصالهما ببعض، ويتطابق هذا النظر تطابقا -يكاد يكون حرفيا مع ما يذهب إليه عالم اللسان الهولندي " فان ديك DIJK " في حديثه عن ترابط البنى المؤلفة لكل نص... ذلك أن فان ديك يدعو إلى جعل كل بنية كبرى - وهي الإصطلاح المقابل لكلمة "الفصل" عند حازم - فضلا عن كونها مترابطة من الداخل بالروابط النحوية، والزمنية والصيغ الصرفية. والعلاقات المنطقية النسبية، والوظيفية - يدعو إلى جعلها مرتبطة بالبنية التي تليها ربطا يبعث فيهما معا علاقة الإطراد والتناسب.>><sup>2</sup>

فارتباط الفصول بعضها ببعض أمر يبغي أن يشعر به المتلقي، وإلا لن يتجاوز مفهوم الترابط حدود ذهن الشاعر دون أن يتجسد بشكل ملموس. فالترابط بين الفصول هو في الأساس ترابط وإنسجام بين مكونات النص سواء المعنى أو الأسلوب أو النظم، أو الألفاظ ليخلق في النهاية نصا منسجم الأجزاء والفصول مما يعطي له قدرة على جلب إنتباه المتلقي ودفعه للإستجابة لتلك الأقاويل >>ولما كان إعتقاد ذلك في رؤوس الفصول و وجوها أعلاما عليها وإعلاما بمغزى الشاعر فيها، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وإزديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمى ذلك "بالتسويم" وهو أن يعلم الشيء وتجعل له سيمي يتميز بها. وقد كثر إستعمال ذلك في الوجوه الغرر... وأيضا فإننا سمينا تحلية أعقاب الفصول

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص295.

<sup>2</sup> إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، ص60.

بالأبيات الحكمية والإستدلالية "بالتحجيل" ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرّة بالتحجيل في الفرس. >><sup>1</sup>

فتعليم رؤوس الفصول من شأنه أن يعطي لها بهاءً وجمالاً يجذب السامع ويلفت إهتمامه وإنتباهه و يوربه أن الجمال لا يكمن فقط في مطلع القصيدة بل هو أمر مشاع ممتد على إمتداد القصيدة وهو بذلك تجديد لنفس الشاعر في القصيدة وتنويع يبعد الرتابة عنها. أما التحجيل، كما يجعل في نهاية الفصول أبيات من الحكمة، فتكون مسك الختام فيها فيتلاءم رأس الفصل مع نهايته ويكون الحسن سمة طابعة للفصول وللقصيدة بشكل عام.

وممن يحسن الإطراد في تسويم رؤوس الفصول على هذا النحو أبو الطيب المتنبّي . نحو قوله:<sup>2</sup>

**أغالب فيك الشوق، والشوقُ أغلبُ \* \* و أعجبُ منْ ذا الهجرِ، و الوصلُ أعجبُ**

فقد إستهل الشاعر الفصل الأول بالحديث عن الشوق الذي كان سببه البعد والهجر، مبدياً تعجبه من هذا الهجر الذي يعقبه وصل ليأتي البيت الثاني تكملة لهذا الفصل وتأكيداً لمعنى الأول بقوله:

**أما تغلظ الأيام فيّ بأن أرى \* \* بغيضاً تناءى أو حبيباً يقرب**

معتباً الأيام التي تصر على تقريب الأعداء وإبعاد الأحبة، وبذلك جاء هذا الكلام ملائماً لحديثه عن الهجر في الفصل الأول.

فهذه الأيام كما يقول مولعة بإدناء من يبغض (كافور) وإبعاد من يحب (سيف الدولة)، أما يحدث غلط في الدهر فيتحقق هذا القرب لكن وقوعه خلاف لما تعود الدهر فعله. ثم افتتح الفصل الثاني من قرب بيئته وسرعة سيره فقال:

**ولله سيري ما أقلّ تنيّة \* \* عشيةً شرقيّ الحدّاليّ وغربّ**

فجاء حديثه عن الرحيل إستهلالاتاً مناسبة ينسجم مع حديثه عن التعجب والهجر في الفصل الأول. فيصف ذلك بقوله: ما أسرع سيري وأقلّ تلبثي في المكان عندما أصبح الموضوعان على جانبيه الشرقي والغربي.

**عشيةً أحفى الناس بي من جفوته \* \* وأهدى الطريقين الذي أتجنب**

يقول عن سيف الدولة أنه ألطف الناس به، فجفوته يتركه إلى غيره، وقد كان أهدى الطريقين العودة إليه بدل الفرار، إلا أنني هجرته متوجهاً إلى كافور بمصر، و لم أتجه إليه عائداً. ليفتح الفصل الثالث بتذكّر العهود السارة وتعيددها فقال:

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ونظرية الأدباء، ص 297.

<sup>2</sup> أبو الطيب المتنبّي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبّي، ج 1، ص 176، 177، 178، 179، 180.

الحدّاليّ: موضع بالشام، التنيّة: التلبث والتمكث، أحفى: أبلغ الناس شيئاً عني.

المانوية: قوم ينسبون إلى ماني وهو رجل يقول الخير من النهار، والشر من الليل وانتحل هذا المذهب، أيان: متى.

وكم لظلام الليل عندك من يدٍ \* \* \* تُخبرُ أن المانوية تكذبُ  
وقاك ردى الأعداء تسري إليهم \* \* \* وزارك فيه ذو الدلال المحجب

في هذا الفصل إضاءة من قبل الشاعر بالظلام وفضله -في ذلك تنفيذ لقول المانوية التي تنسب الشر للظلام- أن كان فيه وقاية للمدوح من إكتناف أمره من قبل الرقباء، فقد ربط الشاعر بين ستر الليل للعاشقين من الرقباء، و بين كونه سترا للمدوح في تنقله من أن يكشف أمره بين الأعداء، فجاء حديثه عن فضل الليل وتنفيذ مذهب المانوية تمهيد للحديث تمهيد للحديث عن فضل الليل بالنسبة لهذا المدوح. ثم استفتح الفصل الرابع بتذكر حاله في خشية الرقباء عند رحيله عن سيف الدولة، ليشبه ذلك اليوم بليل العاشقين من وجود رقباء عليهم فقال:

ويوم كليل العاشقين كمنته \* \* \* أراقب فيه الشمس أيان تغربُ

فشبه هذا اليوم من حيث الطول بليل العاشقين، وخوفهم وحذرهم من أن يراهم أحد فيكون ذلك سبب هلاكهم. فخوف المتبني و هو راحل عن الديار خلصة مفارقا لمن فيها، ونثيا عن سيف الدولة، جعله يحرص على أن لا يراه أحد من الأعداء، لأن وقوع ذلك يجعله يلقي المصير ذاته عند إكتشاف الرقباء للعاشقين فالموت نهاية كل منهما (المتبني والعاشقين).

ليجيء حديثه في ذات الفصل مطردا عند وصف الفرس لينتقل فيه من معان جزئية إلى معان كلية، حتى يحسب القاريء أن هذا الكلام فصلا واحدا، وأن يعتقد أنهما فصلان ويكون رأس الفصل الثاني قوله:

وما الخيل إلا كالصديق قليلة \* \* \* وإن كثرت في عين من لا يجربُ

فحديثه عن هذا الفرس ووصفه لميزاته، هو حديثه عن راحلته التي كان لها فضل كبير في سلامته، فهو يقر بأهميتها رافعا من شأنها إلى درجة الصديق، فكما أن إيجاد صديق وفي أمر صعب المنال، وقليل الإدراك عليه، فالحصول على جواد أصيل أمر شحيح مع كثرة الخيل، فجاء هذا الكلام منسجما مع ما ورد في الفصل الثالث، متصلا به.

فكما أن الخيل المجربة الأصيلة قليلة، كذلك الصديق الذي يسندنا وقت الحاجة قليل، فالصعوبات تكشف معادن الرجال وكذلك الخيل. لنفتتح الفصل الخامس أو السادس باعتبار الرأي الثاني، بزمّ الدنيا وما تؤول إليه أحوالها، وتعقب به صروفها نحو ما سبق ذكره كالهجر والفراق، ومواجهة العدو، وما يشعر به كل بعيد من ألم وكدر حيث قال:

لحا الله ذي الدنيا مناخا لراكب \* \* \* فكل بعيد هم فيها معذبُ

فهو في ذات الوقت تحسر على ما آل إليه حاله، وما صارت إليه أحواله، فيعد هناء العيش ورغده، ها هو لا يجد الراحة حتى في غربته وبعده عن موطنه، فالشاعر يذم الدنيا التي تذل أصحاب الهمم العالية. فها هي ذي الفصول رغم إستقلالها في المعنى إلا أن خيطا نفسيا متيننا يربط بينها، ليجعل التدرج و الموالاته تطبع علاقة الفصول بعضها ببعض، ليفرض الأول حدوث الثاني وفي هذا التحليل لفصول مقدمة قصيدة المتبني نلمس عند حازم >> الحرص على فهم الوحدة باعتبارها وحدة تضم عناصر



فقد استهل الشاعر معلقته بتساؤل عن سبب عدم إجابة دمن أم أوفى لسؤاله، متعجبا من ذلك الأمر مما جعل الشك يراوده في أن تكون هذه الدمن هي فعلا دمن أم أوفى فقد طال به العهد عنها فيخشى أن يكون قد أخطأها، ففي هذا المبدأ تشويق للسامع وتحريك لما في نفسه من فضول لكشف ما في الأبيات التالية من معان تتضمنها القصيدة و التي أحسن فيها الشاعر كيفية جعل المعنى يأسر نفس السامع ويجذبه إليه.

ومثل ما ختم به زهير أيضا قصيدته اللامية في آخر فصل منها حين قال:<sup>1</sup>

**فما يك من خير أتوه فإتما \* \* توارثه آباء آبائهم قبل  
وهل ينبت الخطي إلا وشيجه \* \* وتغرس إلا في منابتها النخل**

لقد ختم الشاعر قصيدته المدحية، التي أشاد فيها بخصال هرم بن سنان وابن أبي حارثة المري، وما كان من دورهما الإصلاح بين عيس وذبيان بجعل هذا الفعل الحسن ليس مستغربا فإن هؤلاء قد أخذوه عن آبائهم ، فالمجد لديهم قد توارثوه كابرا عن كابر، ليختم حديثه ببيت من الحكمة كان خلاصة لما سبقه وتلخيصا وتنمة له والذي مفاده أن الأرض لا تثبت إلا ما هو متصل بها ومتشابك، فكذاك النخل لا يصلح غرسها إلا في مناخها الملائم وإلا ماتت. فكان توظيف الشاعر للتجليل في ختام قصيدته له تأثير حسن على نفس السامع بحيث ترك إنطبعا جيدا فيما خلص إليه من قول، دون أن يشعر المتلقي بأي نوع من التكلف أو الإضرار بالمعنى الوارد في حشو القصيدة.

وقد ظهر إهتمام حازم بالأمثال والحكم، وإقراره بأهميتها في القول الشعري، فهو يعتبرها خاصية مميزة للشعر العربي عن الشعر عند الأمم الأخرى، لذا نبه إلى ضرورة البراعة في توظيفها و وضعها الموضوع المناسب، واللائق حتى لا تجيء مقحمة ففقد المعنى والقصيدة جانبا من جمالها. ويتبدى ذلك من خلال مقارنة الشعر العربي بنظيره اليوناني >> ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والإستدلالات، وإختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها وإقتراناتها، ولطف إلتفاتاتهم وتميماتهم، وإستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعتهم، وتلاعبهم بالأقويل المخيلة كيف شاؤوا لزداد على ما وضع من القوانين الشعرية.<<<sup>2</sup> فهذا إقرار يشي بغنى الشعر العربي، وتعدد طرق الإبداع فيه لذا فبإمكان الشاعر أن يختار المناسب منها للغرض ويقدمه بشكل يرقى بالمعنى إلى درجة الشعرية.

### 6- دور الخيال في تحديد الطرق المعتمدة في الأغراض الشعرية:

إن تقسيم القصيدة الشعرية إلى بسيطة ومركبة، تبعا لما تتشكل منه أهو غرض واحد، أم تتضمن غرضين متضادين، فقد عمل حازم بعد حديثه عما ينبغي إعتماده في القصائد البسيطة ذات الغرض

<sup>1</sup> حجر عاصي: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص93، 92.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص69.

الواحد، نجده يقف وقفة أخرى عاملا من خلالها بيان ما يحسن وما يقبح في القصيدة المركبة >> وأما ما يسوغ ويحسن في كثير من المواضع فأن يكون المقصدان غير منصرفين إلى محل واحد أو غير منبعثين من محل واحد، وأما ما يحسن من ذلك ويعد بديعا فأن يكون أحد المتضادين يقصد به في الباطن غير ما يقصد به في الظاهر، فيكون في الحقيقة موافقا لمضاده فيما يدل عليه على جهة المجاز والنأويل.<<<sup>1</sup> إن جمع القصيدة الواحدة بين غرضين متباينين ينبغي أن لا ينحى بهما المنحى ذاته كالممدوح و الذم في محل واحد ومن جهة واحدة فأحسن ما يجيئ عليه الغرضان المتضادان من صورة في القصيدة الواحدة بأن يكون ما يقصد به في الباطن مخالفا لما يقصد به في الظاهر. وقد جعل من قول النابغة مثلا على ذلك:<sup>2</sup>

### ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم \*\* بهن فلول من قراع الكتائب

فقد جمع النابغة في هذا القول بين المدح والذم، فهؤلاء القوم ليس بهم عيب ينكرون به إلا كون سيوفهم بها فلول أو تكسرات بسبب كثرة الحرب، فظاهر القول يوهم بأن الشاعر يذم هؤلاء القوم لكن الحقيقة غير ذلك، فهذه صفة تحسب لهم وليس عليهم، فشجاعتهم وقوة بأسهم يعكسها ثقل سيوفهم. وبذلك جمع في هذا القول بين الحمد وما يظن أنه ذم لكن حقيقته غير ذلك. ونجد أيضا قول ابن الرومي:<sup>3</sup>

### خير ما فيهم، ولا خير فيهم \*\* أنهم غير آثمى المغتاب

فقد بدى في مستهل قوله أن الكلام سينحى منحى الحمد (خير ما فيهم)، لكن إستكمال القول يوضح غير ذلك، فهم قوم لا يرون إثما في الغيبة، فجمع بذلك بين الذم وما اوهم به قبل تمام القول انه حمد والحقيقة أمر عكس ذلك.

والحديث عن الأغراض الشعرية وطريقة النظم فيها سواء إنفردت القصيدة بغرض أو جمعت بين غرضين، فإن لكل غرض من تلك الأغراض طريقة يتبعها الشعراء في نظمهم للمعاني ضمن هذا الغرض، وهو ما عكف حازم على بيانه، وتوضيح الأمور المنوطة بكل غرض، حتى لا يقحم فيه أشياء لا تتلاءم وطبيعة الغرض المنظوم فيه، وقد حاول الوقوف عند كل غرض منفردا حتى يبين الأمور التي ينبغي إعتادها فيه >> فمن ذلك طريقة المدح، ويجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف... ويجب ان يتوسط في مقادير الأمداح التي لا يحتاج فيها إلى إطالة... ويجب أن تكون ألفاظ المدح ومعانيه جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينا وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة.<<<sup>4</sup> إن طبيعة غرض المدح أن يعمد الشاعر إلى الإشادة بالممدوح، والتتويه بخصاله، وتعداد بطولاته، رفعا لقدره، وإعلاء لمكانته وتحقيق هذا الأمر، والإناطة بجوانبه على اكمل وجه يستدعي من الشاعر إختيار الألفاظ والعبارات المناسبة لذلك، والتي

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص350.

<sup>2</sup> النابغة الذبياني: الديوان، ص33.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص350.

<sup>4</sup> نفسه، ص351.

تكون فيها فخامة وجزالة بحيث يمكنها الإيحاء أكثر بتلك المعاني مع إجتماع ذلك الحسن بحسن الإسناد وجمال الأسلوب.

وعلى الشاعر المادح لأن يحكم فطنته وهو بصدد المدح بحيث يراعى أحوال ممدوحة والمقام الذي هو فيه فلا يطيل كلامه بشكل يبعث على الملل حتى لا ينفر السامع من مواصلة الإستماع فتقبض نفسه فيضرب صفحا عن تأمل تلك المعاني المخيلة التي يزر بها العمل الشعري.

لكن الحديث عن غرض آخر كالنسيب، والنظم فيه أمر له خصوصية وأمور داخلية أو مرتبطة بطبيعة هذا العرض فأما >> النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازل سهلا غير متوَعَرٍ، وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصداً لا قصيراً مخللاً ولا طويلاً ممللاً.<<<sup>1</sup> إن صلة النسيب بأحوال النفس وما يعترئها من مشاعر وأحاسيس، يفرض حتمية الرقة فيما هو مستعمل، فيتم مخاطبة النفس بمعان تحركها وتبعث الراحة والنشوة فيها، والتوسل بألفاظ عذبة ولطيفة بشكل يمكنها أن تلائم ما تحمله من معان وتعبر عن ما يختلج في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس وتبلغها صاحبها فيشعر بمعاناة الشاعر فيتأثر لها.

أما عن الغزل باعتباره مقدمة يلج بعدها الشاعر إلى الحديث عن الغرض الحقيقي في القصيدة فإن مقداره ينبغي أن يتلاءم من حيث الحجم المخصص له، وأن لا يطغى بصورة تؤثر على الغرض الأصلي في القصيدة، وهو بيت الصيد.>> وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل مبكى المعاني مثيراً للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد، ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء، وإن كان هذا قد وقع للقدماء.<<<sup>2</sup> فالتعبير عن الألم والحزن الذي يسببه فقد عزيز، أو خسارة قريب، الأخرى فيه توظيف ألفاظ سهلة، لها قدرة تعبيرية عما يعترئ النفس من أشجان وألام، والبدء فيها بذكر الغزل أمر مستقبح يتنافى مع معاني الحزن وما يترتب عنها من خشوع.

ومما ورد فيه تصدير الرثاء بالغزل قول دريد يرثي أخاه والذي أوله:<sup>3</sup>

**أرثَ جديّ الوصل من أمّ معبد \* \* بعاقبة أمّ أخلفت كل موعد**

فقد صدر الشاعر قصيدته بمطلع لا يتلاءم والغرض المنظوم فيه، فنجد أنه يتمنى تجديد الوصل مع أم معبد وأن يغدو التدانى بديلاً على التجافي لكن هيهات يحدث ذلك فقد فاجأته بخلفها لكل وعد، وهو إحباط قد يشفع للشاعر كمطية للحديث عن إحباطات أخرى لكن هذه المرة السبب فيها الحياة وما تسلبه منا من أشياء وأشخاص أعزاء علينا. وقصيدة النابغة التي يرثي فيها بعض آل جفنة:<sup>4</sup>

**دعاك الهوى واستجھلتك المنازل \* \* وكيف تصابي المرء والشيب شامل**

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص351.

<sup>2</sup> نفسه.

<sup>3</sup> نفسه، ص352.

<sup>4</sup> النابغة الذبياني: الديوان، ص184.

يقر الشاعر في أول حديثه بأن الهوى والوجد هو ما دفع هذا العاشق الولهان لأن يعود تلك الديار لعله يجد فيها أنيسا لوحده وتخفيفا من ألمه، لكن هذا الشخص يقابل بخذلان الدمن له، وعدم تعرفها عليه، فقد طال البعد عنها حتى كاد الزمن يطمس معالمها، متسائلا عما يفعله هذا الشخص فهل في ذلك محاولة منه لإستعادة أيام خلّت وقد حل الشيب مكان الصبي فكان إسترجاع تلك الأيام من المستحيلات. فلم يأت هذا المطلع موافقا لما وليه من حديث عن الرثاء، وما يتطلبه هذا الأخير من حزن وشجن . وقول عدي بن زيد يرثي ولده علقمة:<sup>1</sup>

أعرَفَتَ أَمَسَ من لَمِيسَ طَلَلِ \* \* .....

إن ما قيل عن قول دريد والنابعة ينطبق على قول عدي، فاستهلال الحديث عن الرثاء بمطلع غزلي أمر مستقبح، فقد سبق أن رأينا أن من شروط المطلع ملاءمته للغرض الشعري المعبر عنهلأن الغاية من المطلع هي تهيئة النفس لتقبل ما يليه من كلام، بغية التأثير في السامع ودفعه إلى الإستجابة لتلك الأقوال المخيلة.

>>فأما الفخر فجار مجرى المديح و لا يكاد يكون بينهما فرق إلا أن الإفتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله، و أن المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن و الجمال و لا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك.<<<sup>2</sup> يلتقي الفخر مع المدح في بعض الجوانب مع الإختلاف في جهة توجه القول، فالفخر على ذاتيته و موضوعيته يتطلب ألفاظا فخمة، لها قدرة إيحائية كبيرة توحى بالعظمة و الرفعة، و تلائم ما يرمي إليه الشاعر من معانٍ و أوصاف.

>>فأما طرق الاعتذار و المعاتبات و الإستعطافات و ما جرى مجراها فملاك الأمر فيها التلطف و الإلتجاء إلى كل معذّر أو معاتب أو مستعطف من الطريق الذي يعلم من سجيته أو يقدر تأثره لذلك.<<<sup>3</sup> فهذه الطرق التي تتأخر من حيث درجة شيوعها مقارنة بغيرها من الأغراض الكبرى فكون الكلام فيها موجه إلى من هو أعلى درجة أو سلطانا أو مكانة، فإنه يقتضي استعمال ألفاظ الإلتماس، بحيث تكون سهلة لطيفة، يمكنها أن تحرك نفس السامع فيستجيب لطلب الشاعر، و يلبي رغبته.

>>و طريق الهجاء أيضا يقصد فيه ما يعلم أو يقدر أن المهجو يجزع من ذكره و يتألم من سمعه مما له به علقة.<<<sup>4</sup> إذا كان المدح غرضه الإشادة بالممدوح و إعلاء شأنه فالهجاء نقيض ذلك، فالحط من شأن المهجو غايته و تحقيق ذلك أمر يتوسل فيه الشاعر أن يؤلم المهجو، و يؤذيه.

>>فأما طرق التهاني فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة و الأوصاف المستطابة، و أن يستكثر فيها من التيمّن للمهنّا، و أن يؤتى في ذلك بما يقع وفقه، و يتحذر من الإلمام بما يمكن أن يقع منه في نفس المهنيّ شييء، و يجتنب ذكر ما في سمعه تنغص له. و يحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على

<sup>1</sup> أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج2، ص153، لكنه روى: تعرف أَمَسَ من لمس الطلل \* \* مثل الكتاب الدارس الأحول.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 352.

<sup>3</sup> نفسه.

<sup>4</sup> نفسه.

غرض التهئة، فإن موقع ذلك حسن من النفوس.>><sup>1</sup> إذا تغيا الشاعر -من خلاله عمله الشعري- التهئة، والتعبير عن فرحته و مشاركته شخصا ما مناسبة سارة -على اختلافها- و ظف ما تيسر لديه من معانٍ تتلاءم و هذه المناسبة، و ربطها بالممدوح و مكانته، مستعملا ما لطف من أفاظ و حمل تعابير الفرح بين طياته، سعيا من الشاعر إلى لفت إنتباه السامع و التأثير فيه بما تتضمنه القصيدة من معاني التيمن و التهئة، مع الحرص على تجنب ما قد يعكر تخييل هذه المعاني.

و في استهلال الكلام بما يوحي بهذا الغرض جذب للسامع و تأثير فيه، و هو أمر مستحب و مفضل في هذا الضرب من الشعر.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 352.

ظل نموذج القصيدة الجاهلية، و طريقة بنائها مسيطراً لفترة طويلة على أذهان الشعراء و النقاد، لما عرفته من إكمال في البناء، و نضج في الطرح.

يذهب حازم إلى أن الأغراض الشعرية هي أجناس تحتها أجناس، لكنها و على تعددها لا يخرج أن يكون الباعث عليها عن الشعور بالإرتياح، أو الشعور بالإكتراث. و قد حصر هذه الأغراض في أربع طرق: التهاني و ما معها و التعازي و ما معها، و المدائح و ما معها، و الأهاجي و مامعها.

في حديثه عن البناء الفني للقصيدة تأكيد على دور الخيال و فعاليته في تحسين المطالع و العناية بها، بأن تحتوي على ما فيه إيقاض لنفس السامع و إثارة إنفعاله، و تشفيح هذا الحسن بالبيت التالي للمطلع لما في ذلك من دور كبير في الزيادة من تخيلية العمل الشعري و الزيادة في تأثيره على المتلقي.

كما يتجلى دور الخيال و التخيل، في الإبداع في الخروج من فصل إلى آخر، و من غرض إلى الذي يليه، بحيث يكون في الإنتقال حذق من الشاعر فلا يشعر المتلقي بوجود فجوة، أو فاصل بين موضوعات القصيدة، و قد بين أن هذا الإنتقال قد يتم بواسطة (بالتدرج) أو من غير واسطة (صورة إلتقائية) من خلال الجمع بين طرفي كلامين متباعدي المأخذ و الغرض.

و الحديث عن الإنتقال السلس بين موضوعات القصيدة سواء أكان تخلصاً أو إستطراد لا يشمل فيه يشمل التحسين بيت التخلص فقط بل البيت الذي يليه أيضا كما أكد على دور الخيال و التخيل في تحسين مواد فصول و إنتقاء جواهرها، و خلق التناسب بينها و بين الغرض الشعري في القصيدة، و في ذلك تأكيد على مراعاة المتلقي و تقديم ما يناسبه ليزيد من تخيلية العمل.

و ضمن تحسين الفصول أكد على تحسين رؤوسها و تخصيصها بفواتح تزيد من شهرتها، و ختمها بأبيات حكمية أو استدلالية، ففي ذلك تأكيد على دور الخيال في إشاعة الجمال في مختلف أجزاء القصيدة.

يقوم الخيال الشعري بانتقاء ما يلائم الغرض الشعري من طرق في التعبير عن المعنى، و تسخير مختلف الوسائل الفنية لتحسينه و الزيادة من تخيليته، مستعملاً لكل غرض ما يلائمه من معانٍ و أساليب و ألفاظ.

## الفصل الرابع:

### علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر

#### و أثرهما في حدوث التلقي

قضية الصدق و الكذب قبل القرن 7 هـ

#### 1-مكانة الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية.

- جوانب التخيل في العمل الشعري
- دور الغرابة و التعجب في حدوث التخيل الشعري.

#### 2- دور المحاكاة في حدوث التخيل.

- أحكام المحاكاة و طرق التصرف في التخييلات الشعرية.
- علاقة الخيال بالحس.
- دور الخيال في بيان أحكام المحاكاة التشبيهية.
- دور الخيال في حصول قوة التشبيه.
- الأثر النفسي للمحاكاة الشعرية.

#### 3-علاقة الصدق و الكذب بوقوع التخيل.

- كيفية وقوع الصدق و الكذب في الشعر.

#### 4-مكانة المتلقي من الخيال و التخيل.

تضاف قضية "الصدق و الكذب" في الشعر إلى القضايا التي شغلت الساحة النقدية و الفلسفية لفترة معتبرة و التي تعددت فيها الآراء و تباينت، فتركز الحكم فيها على طريقة الشاعر في نظم القول، و تشكيل الصور، لقد اختلف البلاغيون و النقاد حول هذه المسألة، فذهب بعضهم إلى أن أحسن الشعر أكذبه، في حين ذهب البعض الآخر إلى أن أحسن الشعر أصدق، كل ينظر إلى قيمة الصورة الشعرية و طبيعتها من جانب.

كان ابن طباطبا (ت 322 هـ) من الذين نادوا بالصدق في الشعر، حيث ربط جمال الصورة و قدرتها على التحريك الوجداني بصدق التجربة الشعرية و يتجلى ذلك من خلال تأكيد أنه «>> لحسن الشعر و قبول الفهم إياه علة أخرى، و هي موافقته للحال التي يعد معناها لها... فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها لا سيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، و التصريح بما كان يكتم منها، و الاعتراف بالحق في جميعها.»<sup>1</sup>، فحسن الصورة التي ينقلها العمل الشعري، و التي يحاكيها الشاعر في عمله يزيد في جمالها طريقة تشكيل المعاني و كيفية نسجها و التي تعبر عن الانفعالات النفسية للشاعر فهو «>> يطلب الصدق المعنوي في كل شعر، و يقبل الكذب الذي يعني المبالغة، أي كذب الصورة، لكن هنا بمنزلة بين المنزلتين هي صدق التشبيه الذي يبدو جامعا للمعنى و الصورة... فالصورة المشتركة هي الطريقة البيانية، و المعنى هو وجه الشبه في أغلب الظن.»<sup>2</sup> فما يسوغه ابن طباطبا هو استعمال طرق البيان المختلفة التي من شأنها النهوض بالمعنى و توضيح الصورة، دون أن يقود ذلك إلى المبالغة التي قد تدخله مجال الكذب من باب الواسع. في وقت ذهب قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) إلى مناصرة مذهب الغلو باعتباره «>> هو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر و الشعراء قديما، و بلغني عن بعضهم أنه قال : أحسن الشعر أكذبه، و كذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم.»<sup>3</sup>

فتخطي حدود الواقع إلى الاستحالة هو ما يقصد بالغلو، و الذي يعد قدامة أحد المسوغين له مبديا دعمه للرأي القائل بأن أعذب الشعر أكذبة محكما المقياس الفني في استساغته لما يرد في الشعر من افراط و مبالغة، و هو موقف لا يبتعد كثيرا عما ذهب إليه أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) حين اعتبر أن أكثر الشعر «>> بني على الكذب و الاستحالة من الصفات الممتنعة، و النعوت الخارجة عن العادات و الألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات و شهادة الزور، و قول البهتان - لاسيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر و أفحله - و ليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجوده المعنى هذا الذي يسوغ استعمال الكذب و غيره و قيل لبعض الفلاسفة فلان يكذب في شعره، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام، و الصدق يراد من الأنبياء.»<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص16، 17.

<sup>2</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية، ج1، ص153.

<sup>3</sup> قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص62.

<sup>4</sup> أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص136، 137.

أن ذلك قول فيه كثير من التعميم، و لا يمكن جعل ذلك مبررا إجازة وقوع الكذب في العمل الشعري و جعله أساسا يتكئ عليه الشعر في ايقاع التأثير النفسي، و تحريك الخيال الشعري لدى طرفي العملية الابداعية، بيد أن تعريفه للغلو بأنه << تجاوز حد المعنى و الارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها >><sup>1</sup> و وقوع زيادة في المعنى، و تجاوزه حدا معينا في تصوير الأشياء لا يعني بالضرورة ورود الكذب فيه، أما الحكيم ابن سينا (ت 428 هـ) فقد نظر إلى موضوع الصدق و الكذب في الشعر من زاوية التخيل و المحاكاة فرد ما ينتجه القول الشعري من إذعان أو انفعال نفسي إلى التخيل بعيدا عن صدق القول أو كذبه << فكثيرا ما يؤثر الانفعال و لا يحدث تصديقا >><sup>2</sup> فوقع تصديق السامع للقول لا يعنى بالضرورة أن يفعل له، و قد جعل ابن سينا التخيل جوهر الشعر، و هو يختلف عن التصديق، فوصف الكلام في التصديق يدل على ما هو موجود في وقت يكون استعداد النفس لتقبل القول الشعري هو الفيصل في التخيل و ليس صدقه أو كذبه، أو بمعنى آخر مطابقته للحقيقة أو عدمها، و إن كنا نشعر بميل ابن سينا إلى الكذب الشعري غير أن ذلك لا يدفعنا إلى تصنيفه مع القائلين بأن أعذب الشعر أكذبه.

و قد وصف ابن رشيق الشعر قائلا : <<و من فضائله أن الكذب الذي اجتمع الناس -على قبحه- حسن فيه و حسبك ما حسن الكذب و اغتفر له قبحه >><sup>3</sup> فهو يبرر لما يرد في الشعر من أقوال كاذبة سعيا منه إلى التأكيد أن هذا النوع من المبالغة من شأنه أن يزيد في حسن المعنى و جماله مبينا أن في إلغاء المبالغة شيئا معيبا. أما عبد القاهر الجرجاني فقد ذهب إلى أن الكذب هو الصنعة حيث <<يمد باعها و تنشر شعاعها و يتسع ميدانها... حيث يعتمد الاتساع و التخيل، و يدعى الحقيقة في ما أصله التقريب و التمثيل و حيث يقصد التلطف و التأويل، و يذهب في القول مذهب المبالغة و الاغراق في المدح و الذم و سائر الاغراض >><sup>4</sup>، فعماد الصنعة الشعرية عنده التخيل و المبالغة، لكنه في ذات الوقت نجده رافضا تضمين الشعر تلك المعاني العقلية التي تبتعد به عن التخيل، فيغدو و القول الشعري <<كالمقصود المداني قيده و الذي لا تتسع كيف شاء أيده و أيده، ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، و صوراً مشهورة، و يتصرف في أصول هي و إن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها و لا يرجى إزديادها و كالأعيان الجامدة التي لا تنمى و لا تزيد، و لا تريح و لا تفيد، و كالحسناء العقيم، و الشجرة الرائعة التي لا تمتع بجني كريم >><sup>5</sup>، و من ذلك يتضح أن الصدق الفني الذي ينشده هذا الناقد لا يتنافى مع الجانب الاخلاقي، لكن التخيل الشعري يتطلب من الشاعر تجميلا للواقع المحاكى و تلوينه بما تمليه عوارض النفس و أهوائها.

<sup>1</sup> أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص. 357

<sup>2</sup> عبد الرحمن بدوي: فن الشعر، ص. 161، 162.

<sup>3</sup> ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص. 22.

<sup>4</sup> عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص. 203.

<sup>5</sup> نفسه.

وحسب الكيفية التي يشكل عليها خيال الشاعر الصور الشعرية، و من أجل ذلك كانت المبالغة وسيلة يستخدمها الشاعر للتعبير عن مشاعر ما عند محاكاته للواقع.

بينما يرفض ابن رشد (ت 595 هـ) الكذب ضمن حديثه عن المحاكاة و التي يخلط بينها و بين التخيل، فقد عدَّ >> المحاكاة التي تكون بالأمر المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر و هي التي تسمى أمثالا و قصصا، مثل ما كتب في كتاب كليلمة و ذممة.<sup>1</sup> غير أن مطالبته بتحري الصدق لا يعني أبدا استعباده للتخيل الشعري.

لقد ركز البلاغيون و النقاد و حتى الفلاسفة عند مناقشتهم لقضية الصدق و الكذب و علاقتهما بالعمل الشعري على البعد النفسي للمعاني التي يتضمنها العمل، فالصدق الفني يجعل المتلقي يعيش مع المبدع التجربة الشعورية-الحقيقية- و يشاركه فيها، كما كان الكذب أيضا فنيا أين لا تتطابق الصورة الشعرية مع الواقع العيني، و لا يتقيد الشاعر بحدودي الزمان و المكان و لا حدود الممكن ليرسم بفضل خياله الخصب صوراً تتلاءم و الحالة النفسية و الشعورية التي يعيشها، و يبالغ في نعتها.

فإذا كانت الآراء قد اختلفت في النظر إلى القول الشعري برد الحسن فيه إلى الصدق أو الكذب، سيحاول هذا الفصل الوقوف عند علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في العمل الشعري عند حازم القرطاجني و ما مدى تأثيرها على المتلقي بوصفه طرفا في العملية الإبداعية؟ و كيف يتجلى أثر الصدق و الكذب في بناء الصورة الفنية و طرق التصوير فيها؟

---

<sup>1</sup> عبد الرحمن بدوي: فن الشعر، ص. 213، 214.

## 1-مكانة الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية:

سعى حازم من خلال كتابه المنهاج إلى تحديد الأشياء الفاصلة بين الكلام الأدبي و الكلام العادي، أو بتعبير آخر ما يرقى بعمل ما إلى الأدبية. و يتضح ذلك من خلال علم البلاغة، هذا العلم الشامل لصناعتي الشعر و الخطابة، اللتان و إن اشتركتا في المعاني فقد تباينت بهما الغايات و المقاصد. >> لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتي الشعر و الخطابة، و كان الشعر و الخطابة يشتركان في مادة المعاني و يفترقان بصورتي التخيل و الاقتناع و كان لكلتيهما أن تخيل و أن تقتنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنسان، و كان القصد في التخيل و الاقتناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله و اعتقاده كانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل أو الطلب و الاعتقاد بأن يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء أنها خيرات أو شرور.<sup>1</sup>، ففي حين تختص الخطابة بالاقتناع، ينفرد الشعر بالتخيل الذي يميزه عن أصناف القول الأخرى، حيث يسعى الشاعر من خلال عمله الشعري إلى التأثير في المتلقي من خلال ما يقدمه من أقوال يتغيا من ورائها طلب فعل و اعتقاده أو التخلي عن فعله و اعتقاده فالاختلاف الكامن بين هاتين الصناعتين لا ينفي استعمال الشعر للاقتناع في بعض المواطن، أو توظيف الخطابة لأقوال مخيلة في حالات معينة دون أن يكون جوهر هذه الصناعة.

لكن الملاحظ أن القرطاجني >> لا يتحدث كثيرا عن الاقتناع الخطابي- و كأنه لم يذكره إلا ليميز بينه و بين التخيل على نحو ما فعل ابن سينا في تلخيص كتاب الشعر-و إنما أكثر اهتمامه بالصناعة الشعرية.>><sup>2</sup>، إن إهمال القرطاجني للخطابة في منهاجه لصالح الحديث عن صناعة الشعر و بيان أسسه التي يبني عليها، هو نابع من اهتمامه كناقذ و أديب، بصناعة الشعر التي رأى ضرورة توضيح كل ما يتعلق بها، و لا سيما أسس هذه الصناعة و خصائصها المميزة. فإذا كان التخيل يحتل مكانة مهمة في العملية الشعرية عند حازم، فإن الوقوف عند مفهوم حازم للخيال و التخيل يستدعي أولا التعرف على تعريفه للشعر و هل شكل صدق الشعر أو كذبه معيارا في الحكم على جودة العمل عند ه؟ ما هي المكانة التي احتلها المتلقي من الخيال و التخيل؟

يذهب حازم إلى أن >> الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثيرها.>><sup>3</sup>، فالشعر كلام عماده الوزن و القافية.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص. 20، 19

<sup>2</sup> محمد شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص. 244

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأديباء، ص. 71

هذا الكلام يذكرنا بتعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه << قول موزون مقفى يدل على معنى>><sup>1</sup>. فما يميز الشعر هو أنه قول موزون مقفى يحمل معنى يسعى لتأديته إلى المتلقي، لكن حازم يضيف إلى كون هذا الكلام يعتمد على الوزن و القافية أنه يسعى إلى إشارة انفعال المتلقي و التأثير فيه و ذلك من خلال ما يقدمه من أقوال قد تدفعه إلى فعل شيء أو النفور منه (لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه)، و هذا لن يتحقق إلا من خلال قول أحسنت فيه المحاكاة و التخيل، أين تبرز براعة الشاعر و قدرته التصويرية لأن << الشعر عند حازم إثارة تخيلية لإنفعالات المتلقي يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة تؤدي به إلى فعل الشيء أو طلبه أو اعتقاده، هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما يسميه علم النفس القديم "قوى الإدراك الباطن" بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور الذهنية المختزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي... فتربط بين مخيلات الشعر و ما أستثير من صور مختزنة مما يفضي بالمتلقي إلى حالة إدراكية متميزة تؤثر -بدورها- في قواه النزوعية فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله أو التخلي عن طلبه و فعله>><sup>2</sup>، فإذا كان حدوث هذا التأثير مرتبط أساساً بمدى تخيلية القول الشعري، و جودة المحاكاة و التصوير فيه، فإن حدوث ردة الفعل، أو ما يسمى بالاستجابة التخيلية وفقاً على فاعلية المخيلة لدى المتلقي و كذلك الشاعر.

إن نجاح الشاعر في الربط بين الصور التخيلية المعبر عنها من خلال العمل الشعري و تلك الصورة المختزنة في ذهن المتلقي و ذلك بتحريك هذه الأخيرة و جعلها تدعن لما هو مقدم و تتفاعل ما يطلبه القول الشعري سواء بالرغبة في الشيء أو النفور منه هو نجاح في أداء الخيال لدوره في بعث عناصر الجمال في العمل، و الطريقة المميزة في تشكيل الصور الشعرية و الربط بين عناصرها. و أثر ذلك في تحقيق الغاية التخيلية المنشودة من العمل الإبداعي.

يظهر جلياً من خلال تعريف حازم للشعر أن التخيل و المحاكاة هما الحقيقة المميزة للشعر، لكن حازم لا يقف عند هذا الحد بل يواصل موضحاً أن تلك المحاكاة المعتمدة في العمل الشعري قد تكون قائمة بنفسها أو أن تعتمد على أشياء مساعدة ترسخ الصورة و تؤكد لها، و هي التأليف المنسجم للكلام، صدقه، أو قوة شهرته أو باجتماع كل ذلك. فتحقيق المحاكاة للغاية المنشودة في الشعر يتربس من خلال اقتران المحاكاة بالأغراب هذا الأخير ينجم عنه تفاجؤ المتلقي بالأشياء المستغرابة فينجم عنه التعجب، فيكون بذلك تأثر النفس بالقول الشعري أكبر، و انفعالها أقوى.>> وارتباط التعجب بالغرابة و الاستغراب عائد لرؤية حازم للشعرية، و كونها لا تتحرك على قطب المعتاد و المألوف، بل تنحو إلى كسر المألوف و ما يتوقعه المتلقي، و تفاجئ أفقه بالمستطرف و النادر الوقوع و المستغرب.>><sup>3</sup>، فطبيعة النفس ميالة إلى الأشياء المستغرابة، فتكون أكثر علوقاً بالذهن و تأثيرها في النفوس أبلغ.

<sup>1</sup>قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

<sup>2</sup>جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص. 298.

<sup>3</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 86.

لذلك كان الاستغراب أمرا مساعدا في تحقيق الاستجابة التخيلية التي يتوخاها الشاعر من المتلقي. لكن حازم القرطاجني لا يفتأ أن يقدم لنا بعد هذا التعريف للشعر تعريفا آخر يختلف شيئا ما عن الأول و الذي مفاده أن << الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك و التمامه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها -بما هي شعر- غير التخيل.>><sup>1</sup>، الملاحظ أن هذا التعريف الثاني للشعر قد قدم فيه التخيل على الوزن و القافية، فالكلام المخيل أو الذي يعبر عن أقوال تخيلية هو الكلام الذي يمكن الحكم عليه بأنه شعر، يضاف إلى ذلك الوزن، فهو كلام منظم يستند إلى أوزان خاصة، و قد زيد فيها القافية، إذ تعودت العرب أن يكون الشعر مقفى باعتبار أن القافية هي آخر ما يعلق بنفس المتلقي و سمعه من البيت الشعري، لذا كان اعتناءهم كبيرا بها، و اعتبروها جزءا مهما في الوزن.

فهذه الأقوال الشعرية المخيلة هي أيضا موزونة مقفاة، لكن تأثر حازم بالموروث الثقافي اليوناني و الأرسطي بشكل خاص، جعله ينظر إلى الشعر نظرة الفيلسوف لقضايا المنطق.

حيث أن الشعر يتكون من مقدمات مخيلة لا أهمية للصدق و الكذب فيها، لكن الأهمية الكبرى هي أن تكون تلك المقدمات مبنية على التخيل <<إذ يجعل التخيل المحور الذي تدور عليه شاعرية الأثر و أدبيته... و هو ما يضطر حازما إلى العودة إلى تعريف الشعر بتقديم التخيل على الوزن و القافية بعد أن قدمهما سابقا على التخيل الذي هو القطب المحوري الجاعل من الكلام شعرا، حيث إن الشعر كلام مؤلف من مقدمات لا يشترط فيها من حيث هي شعر غير التخيل فقط و لا شيء سواه، و من هنا يمكن تعريف الصورة الشعرية عند حازم بكونها الوحدة اللسانية التي تشكل تخيلا و قاعدتها الأساسية من حيث هي انزياح دلالي و دلالة إيحائية في نفس الآن هي أنها كلما كانت أبعد عن أفق انتظار المتلقي إلا و حققت المفاجأة الجمالية أو الأسلوبية.>><sup>2</sup>.

يجعل حازم التخيل السمة المميزة للشعر عن غيره من أصناف القول، مقدا إياه على الوزن و القافية فهذا لا يعد تناقضا مع تعريفه السابق، لكنه قد يجتمع الوزن و القافية في كلام ما دون إمكانية الحكم عليه بالشعرية، في حين أن قدرة القول على إحداث التأثير، و ايقاع التخيل في المتلقي هو الفيصل في تسميته بالشعر، و في هذا التعريف يظهر القرطاجني بتعريف ابن سينا حتى يكاد التعريفان يتطابقان، يقول ابن سينا << الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، و عند العرب مقفاة.>><sup>3</sup>، فقد قدم ابن سينا كما فعل حازم التخيل على الوزن و القافية جاعلا منه أساس الشعر، لكن حازم يضيف إلى ذلك أن تلك المقدمات التي يتألف منها القول الشعري لا أهمية فيها للصدق أو الكذب، لكن الأهم هو قدرة هذه المقدمات أو هذا القول على التأثير و ايقاع التخيل، بمعنى أن العبرة بالنتيجة الحاصلة عن القول الشعري و التي هي التخيل.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.89

<sup>2</sup>عمر أوكان: اللغة و الخطاب، د ط، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان، 2001، ص.119

<sup>3</sup>عبد الرحمن بدوي: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص.161.

و الذي يتحدد معناه في قوله : >> و التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه، أو أسلوبه و نظامه، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها و تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.<sup>1</sup> ، بمعنى أن القول الشعري يكون له وقع على المتلقي من خلال الألفاظ المستعملة أو المعاني المعبر عنها أو الأسلوب المتبع هذه الأمور أو الجوانب المشكلة للعمل الشعري باجتماعها و تألفها الحسن في النص الشعري ينتج عنها حدوث تصور ذهني قد يتماشى مع معارفه المخزنة، فيؤدي إلى تحريك نفسه بالانفعال تجاوبا مع ذلك القول، و تأثرا بما يعبر عنه، أو قد يؤدي هذا القول إلى استدعاء تصور آخر تربطه بموضوع الشعر صلة مشابهة أو تضاد، بمعنى أن هذا القول يؤدي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية معينة سواء بالانبساط أو الانقباض، أي طريقة التلقي لهذا النص هي المحدد لنوع الاستجابة الحاصلة، و مدى تقبل السامع لذلك العمل الابداعي. لكن المميز لرد الفعل، أو الانفعال الناجم من قبل المتلقي أنه من غير روية أو طول تفكير، و بذلك يكون التخيل >> تصور تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة، التي يسميها حازم أنحاء، و يؤدي ذلك إلى انفعال لا واع، و هذه الإحاء هي اللفظ و المعنى و الأسلوب و النظم و الوزن.<sup>2</sup> ، فحدوث هذا التصور ليس مقتصرًا على جانب واحد من العمل و لكنه شامل لمختلف أبعاده، و يعد النظام شاملا لكل من النظم و الوزن، و اللفظ و المعنى و الأسلوب، بيد أن الحكم على الانفعال الناتج عن القول الشعري بأنه غير واع يقود إلى الحكم على المتلقي بالسذاجة و قلة الفهم، و هذا يتنافى مع طبيعة التخيل، فهو بالفعل استجابة نفسية للقول الشعري لكنها و رغم عدم تروي المتلقي فيها و إطالة التفكير، لكنها استجابة واعية تنم عن فهم و إدراك لما هو مقدم، و هو ما يعكس حدوث التخيل في بعض الأقوال دون أخرى .

تتضح أنحاء وقوع التخيل من خلال جوانب الشعر المختلفة ليتحدد على إثرها نوعية التخيل الناتج عن الشعر حيث أن >> التخيل في الشعر يقع من أربع أنحاء : من جهة المعنى، و من جهة الأسلوب و من جهة اللفظ و من جهة النظم و الوزن، و ينقسم التخيل بالنسبة إلى الشعر قسمين : تخيل ضروري و تخيل ليس بضروري، و لكنه أكيد و مستحب لكونه تكميلا للضروري و عونًا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، و التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، و الأكيدة و المستحبة تخاييل اللفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم، و أكد ذلك تخيل الأسلوب.<sup>3</sup> ، يتحدد نوع التخيل في الشعر بالقياس إلى الناحية المتصل، فيكون إما ضروريا أو غير ضروري، هذا الأخير لا يعني أن هذا القسم من التخيل غير ذي فائدة، و لكنه يعمل كمساعد للتأثير في النفوس و جعلها تتبسط أو تتقبض، لكنه ليس جوهريا في العمل الشعري.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 89

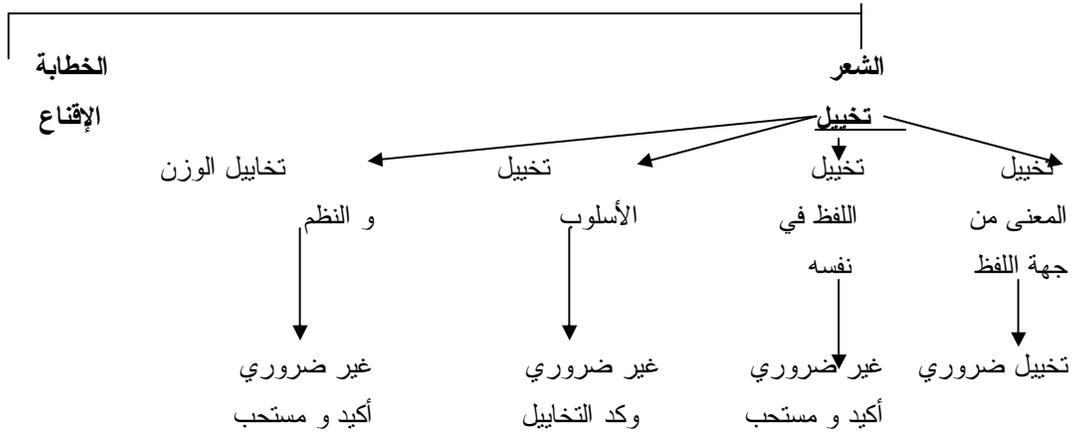
<sup>2</sup> مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية و العصور الاسلامية، ج1، ص. 135

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 89.

و بتعبير آخر فإن التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ الذي عبر عنها عن طريق اللفظ، أي أن المعنى الموظف مستوف لشروط التخيل.

أما التخاييل غير الضرورية- لكنها مهمة و مساعدة- هي تخاييل الألفاظ في ذاتها فهي أكيدة و مستحبة، يضاف إليها تخاييل الوزن و النظم، أما تخاييل الأسلوب فرغم كونها غير ضرورية فهي أوكد التخاييل و هذا لا يعنى إهمال حازم لهذا الضرب من التخاييل >> فهو بهذا الاعتبار لا يستغنى عنه التخيل الضروري في أداء وظيفته و لكنه من حيث المرتبة يأتي بعد تخيل المعنى ثانياً.>><sup>1</sup>، و يمكن توضيح الأمر من خلال الرسم أو التشجير التالي:<sup>2</sup>

### علم البلاغة



### - جوانب التخيل في العمل الشعري:

بعد تعرض حازم لأنحاء التخيل في الشعر، و تحديده للضروري منها و غير الضروري، يعود ليبين كيفية وقوع هذا التخيل في نفس المتلقي، حيث أن >> طرق وقوع التخيل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر و خطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً أو بأن يحاكي لها الشيء بتصوير نحى، أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته، بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيئه لها- وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج- أو بأن يوضح لها علامة من الخط تدل على القول المخيل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة.>><sup>3</sup>، فحدوث التخيل حركة تنشأ في النفس عن طريق تصور في الذهن بسبب حركة الفكر أو خطرات البال، أو من خلال ربطه بين شيء مرئي يستدعى في الذهن شيئاً آخر مختزن، أو أن تتم محاكاة الشيء عن طريق النحت أو الكتابة أو غيرها من الوسائل التي ترسخ المعنى في الذهن و النفس و جعله كمقابل لذلك الموجود في الواقع.

<sup>1</sup>سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، ص.182

<sup>2</sup>عمر أوكان: اللغة و الخطاب، ص.118

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلاغة و سراج الأدباء، ص.89،90.

أي جعل الإشارة دليلاً على تلك الصور المحاكاة، حتى يكون موقعها من النفس أقرب و تأثيرها أكبر لأن >> أحسن مواقع التخيل : أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، و الأمور المفجعة في المرائي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول و شدة و التباسه بها يعاون التخيل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه. >><sup>1</sup>

فحتى يكون موقع التخيل أوكد في النفس و أكثر تأثيراً فيها ينبغي أن يلاءم بين المعاني و الغرض المقول فيه، و كلما كان الانسجام بينهما بيّن كان تأثيرهما أكبر في المتلقي، و كانت قدرتها على إحداث الاستجابة المرجوة أوفر، بالإضافة إلى ذلك فإن القوة التأثيرية للتخييل تكون أكبر إذا تمكن الشاعر من تقديم الجديد، و ابداع أشياء يفاجئ بها المتلقي و يثير دهشته >> و يحسن موقع التخيل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب، فيقوى بذلك تأثير النفس لمقتضى الكلام. و التعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقلل التهدي إليه من سبب للشئ تخفى سببته، أو غاية له أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها. >><sup>2</sup>

#### - دور الغرابة و التعجب في حدوث التخيل:

تتعرض براعة الشاعر و تمكينه من خلال حسن توظيفه لوسائله الفنية و مدى قدرته التعبيرية عن المعنى المراد، كما تظهر أيضاً من خلال أثر القول الشعري المبدع على المتلقي، حيث يؤكد القرطاجني من خلال قوله هذا ما سبق أن أشار إليه في تعريفه للشعر، بأن القوة التأثيرية للقول الشعري تزداد بقدر ما احتوى عليه من تعجب، و أشياء مستطرفة و نادرة، و التي يظهر فيها التجديد و الابتكار، أو أن يجمع بين شيئين مختلفين قد يبدو انتساب أحدهما إلى الآخر أمراً مستحيلاً، فيربط بينهما من زاوية خاصة تتم عن عبقرية الشاعر و سعة خياله، مما يترتب عنه حدوث الاستغراب لدى المتلقي، و حدوث ردة فعل تخيلية تتناسب مع ما يطلبه الشاعر من خلال عمله >> و لا شك أن التعجب و الاستغراب بارتكازه على غير المؤلف أو المعتاد، أو حسب عبارة حازم المستطرف و النادر الوقوع و المفاجئ للنفس، يعمل على كسر التوقع أو أفق انتظار المقول له، و يزعجه عما اعتاد عليه و يفاجئه، بما لم يتوقع، و من هنا يتحقق الانفعال و التأثير و الهزة الجمالية. >><sup>3</sup>

فحدوث الرتابة في المعنى المعبر عنه، و مخاطبة المتلقي بأشياء سبق تداولها يجعل ردة الفعل عادية، في حين أن كسر هذا القالب، و تقديم الشيء المبتكر، و رسم الصورة بشكل جديد و مميز يجعل خيال المتلقي ينشط و يتفاعل مع الشيء المبتدع، و من ثمة تكون الوقفة السلوكية مميزة،

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 90.

<sup>2</sup> نفسه، ص. 90.

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 297، 298.

و تحرك الانفعال بالتخيل أقوى و أوضح لأن>> هذا الخطاب التخيلي التعجبي هو جسر يجمع المبدع بالمتلقي من حيث هو خطاب جعله حازم أكثر علوقا بفكرة تحريك النفوس.<<<sup>1</sup>، فكما كان القول الشعري أكثر تعجبا و تخيلية قويت الصلة بين الشاعر و المتلقي، و كانت القدرة على تحريك كوامن النفس أوضح و هي دعوة من حازم إلى التجديد و الابتكار و كسر القوالب الجاهزة و تجنب تكرار ما كثر تردده على ألسنة الشعراء، و من ثمة فهو تأكيد على استثمار أفضل لمملكة الخيال للتجديد في طرق تناول المعاني و طرحها.

الحديث عن التعجب في القول الشعري أمر ليس من ابتكار حازم، فقد سبق و أن تحدث عنه ابن سينا عند حديثه عن التخيل\* حيث >> يأخذ حازم من ابن سينا فكرة التعجب لكن بمنحنى مختلف، فنحن نعلم أن ابن سينا يجد في التخيل إذعانا للتعجب و انفعالا له، و يجد للمحاكاة شيئا من التعجب، و يستحسن التخيل المخترع، أما حازم فيعتقد أن ترامي الكلام إلى انحاء من التعجب يحسن موقع التخيل من النفس... فالفرق بين الرجلين هو أن الأول يرى أن التعجب نتيجة للمحاكاة التي تؤدي إلى التخيل و يستحسن التخيل المخترع، في حين أن الثاني يعتقد أن التعجب تحسين للتخيل، و يقرب إليه الاختراع و الغرابة من غير أن يلحقه بجوهر التخيل.<<<sup>2</sup>، فالتعجب برغم أهميته و فعاليته في ايقاع التخيل في النفس، فهو وسيلة مساعدة على تحقيقه، و ليس أمرا مشكلا له، و حتى يكون التأثير و الانفعال الناتج عن القول الشعري قويا فإنه.>> يجب ألا يسلك بالتخيل مسلك السذاجة في الكلام، و لكن يتقازف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة و الترتيبات و الاقتران و النسب الواقعة بين المعاني... و لهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران... لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيآت الألفاظ و المعاني و ترتيباتها فيها.<<<sup>3</sup>، فحسن التخيل يستوجب النأي عن الكلام الساذج، و هذا ما يؤكد ما سبق الإشارة إليه بأن التخيل ليس عملا غير واع و إنما هو عمل ذكي، لذا و جب أن تتابع التركيبات الحسنة، و النظم الجيد المنسجم العناصر الذي تتناسب فيه المعاني، لأن توفر هذه الوجوه في القول الشعري هو تأكيد لجودة المحاكاة فيه، و لأن حسن التعبير عن المعنى و توظيف الوسائل الفنية بدقة يجعل الموضوع أوضح و فهمه أعلق بالذهن و تأثيره في النفوس أكبر، و ذلك يتم من خلال تناسق الأوصاف الحسنة، و تماثل الاقتران...

<sup>1</sup>وليد بوعديلة: مظاهر التفكير في التواصل اللساني عند حازم القرطاجني-دراسة في منهاج البلاغ و سراج الأدباء- مجلة المبرز، عدد خاص بالملتقى الوطني حول اللسانيات في العلوم الإنسانية، المدرسة العليا للأساتذة في العلوم الإنسانية، بوزريعة الجزائر، 5-6 فيفري 2000، ص120.

\*سبق التحدث عنه في مدخل هذا البحث، ص

<sup>2</sup>مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية و العصور الاسلامية، ج1، ص137.

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلاغ و سراج الأدباء، ص90، 91.

## 2- دور المحاكاة في حدوث التخيل:

حسن التخيل مرتبط أبداً بالمحاكاة وجودتها وتحقق هذه الأخيرة و ما قبلها وقف على إبداع الشاعر و تحكمه في وسائله الفنية، و ملامته بين اللفظ و المعنى الذي تعبر عنه، و مدى خصوبة خياله، و اتساع أفقه حيث يصور العالم بشكل جديد و صورة مغايرة عما هي عليه في الواقع، برغم منوعها منه، مما ينتج عنصر المفاجأة التي تؤدي إلى حدوث الاستجابة النفسية المتوخاة : >> و تنقسم التخييل و المحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين، و محاكاة تقييح، و محاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر و الملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء و محاكاته بما يطابقه و يخيل على ما هو عليه، و ربما كان القصد بذلك ضرباً من التعجب أو الاعتبار، و ربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقيحية... فكأن التخيل بالجملة لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح فلماذا كانت قوة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع قوة احدى المحاكاتين التحسينية أو التقيحية لكنها قسم ثالث على كل حال، إذ لم تخلص إلى تحسين و لا تقييح.<sup>1</sup> و في حديثه عن المحاكاة و ربطه لها بالتخييل، يرى بأنها تنقسم بحسب الغاية أو القصد الذي تؤديه إلى ثلاثة أقسام : محاكاة تحسين و محاكاة تقييح، و محاكاة مطابقة\*، و يوضح القرطاجني أن محاكاة المطابقة و التي يخيل فيها الشيء على صورته التي هو عليها تعد نوعاً من التنشيط لملكه الخيال لدى الشاعر، فالخيال يقوم بوصف الشيء و نقل تلك الصورة ليس بالابتكار في تشكيل شيء جديد من أشياء متباينة، غير أن محاكاة المطابقة لا يفتأ فيها أن تكون تأثيراً بالاستحسان أو الاستقباح لأن النفس تميل إلى ما هو حسن فتتسبط و تنفر من المستقبح فتتقبض، غير أن محاكاة الشيء بالصورة المطابقة ينقص من شعرية القول و تعبيرية الألفاظ المستعملة لأن يتقيد فيها بالمشابهة الواقعة، فيكون قرب هذا القول من التقريرية أكبر و القدرة على تحريك النفوس أقل >> و ينقسم التخيل بالنظر إلى متعلقاته إلى قسمين : تخيل المقول فيه بالقول، و تخيل أشياء في المقول فيه و في القول من جهة ألفاظه و معانيه و نظمه و أسلوبه، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور و تشكيلها و التخيلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور و التوشية في الأثواب و التفصيل في فرائد العقود و أحجارها.<sup>2</sup> أما أجزاء التخيل الداخلة في تشكيلها فإنها نوعان :

يتمثل الأول في كيفية بناء الشاعر لصوره، أين يقوم الخيال بالربط بين الصور و الجمع بين الأشياء التي لا يبدو بينها رابط ليكون منها صوراً جديدة و مختلفة، و ذلك بالابتكار في طريقة التصوير، التي تفاجئ المتلقي و تؤدي إلى حدوث الاستجابة التخيلية، و بمعنى آخر يتعلق هذا الضرب من التخيل بالمعنى أي هو التخيل الضروري الذي سبق و أن أشار إليه حازم في مسبق حديثه.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص92.

\* هذا التقسيم سبقه إليه ابن سينا و هو ما يؤكد حازم نفسه.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص93.

أما الضرب الثاني المسمى بالتخييلات الثواني و هي التخييلات غير الضرورية لكنها مهمة لكونها تساعد في توضيح المعنى و تقديمه في أحسن صورة، بغية ترك أثر حسن في نفس المتلقي و هي تخاييل الألفاظ، و الأوزان و النظم، و تخاييل الأسلوب، كل هذه التخاييل هي في خدمة القسم الأول و هو التخيل الضروري حتى يعطى صورة مؤثرة، و يقع موقعا طيبا من نفس المتلقي، فتحدث عنه الاستجابة المنتظرة، لأن مدى تأثر النفوس مرتبط بالكيفية التي تقدم بها الصورة إذ تكون الاستجابة على حسب جودة التشكيل، و الكيفية التي يقدم بها القول الشعري للمتلقي، فكلما توافرت فيه سبل الجمال و جاءت شاملة لمختلف جوانب العمل الفني كانت مكانتها أوطد بالنفوس، و قدرتها على تحقيق الاستجابة التخيلية أكبر. >> فالنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، و لهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات فقالوا : الترصع، و التوشيح، و التسهيم من تسهيم البرود، و كثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخيل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني، و إن غاب هذا عن كثير من الناس.>><sup>1</sup>.

إن وقوع التخيل، و حدوث الاستجابة-كما سبق توضيحه-متصل بالقول الشعري، و ما يتضمنه من صورة ذات قدرة على الاستلاب و قد نجم عن الاحتكاك بين الشعراء و أصحاب المهن دخول بعض المصطلحات إلى الصناعة الشعرية كالترصيع، التوشيح، التسهيم...، لكن رغم ذلك فالحكم بالشعرية مرتبط بالتخيل، و هو ما يؤكد أن الشاعر مرتبط بالواقع، يؤثر و يتأثر بكل ما هو حوله من أشياء أو أشخاص، مما ينعكس على صناعته الشعرية التي هي تعبير عن الحياة و همومها، و ما يعترى نفسه من أحوال مختلفة، تعكس الحالة الشعورية التي يمر بها، و هو ما يترك بصماته الواضحة في عمله، ليشرك فيها المتلقي و يجعله يتأثر بها يطرحه من أفكار و صور. >> و قد حاول بعض الدارسين أن يفرقوا بين التخيل و التخيل عند حازم، و جعلوا التخيل مختصا بالمبدع، و التخيل متعلقا بالمستمع أو المخاطب...فالتخيل و إن كان يتلقاه و يتأثر به المتلقي إلا أنه هو نتيجة عمل المبدع، و هو صلب العملية الإبداعية من طرف المبدع، فالتخيل في الوقت الذي هو فيه نتيجة هو أيضا كيفية و طريقة إنتاج للشعرية.>><sup>2</sup>، إن عملية التخيل كما يقوم بها الشاعر عند تشكيل صورة الشعرية، فهي ليست نشاطا يتركز في ذهن الشاعر فحسب، لكنها أيضا حركة تتبع في نفس المتلقي فتجعله يربط بين العمل المقدم و ما به من صور و بين أشياء سابقة يختزنها الذهن و تملأ النفس، و من ثمة فإن جعل الخيال أو التخيل كل منهما مختصا بطرق من أطراف العملية الإبداعية (المبدع-المتلقي)، أمرا يحدث نوعا من الانفصال، بينما الحقيقة أن العمل بينهما متكامل و مترابط، و لا يمكن التقليل من دور أي منهما في العملية الإبداعية.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الدباء،ص94.

<sup>2</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص286.

لهذا كان <<الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، و تارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء، فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين... فيكون ذلك بمنزلة ما قدمت من أن المحاكى للشيء، بأن يضع له تمثالا يعطى به صورة الشيء المحاكى، قد يعطي أيضا هيئة تمثال الشيء و تخطيطه بأن يتخذ له مرآة بيدي صورته فيها.>><sup>1</sup>، ففوق التخيل يتم طريقتين: إما بأن يحاكى الشيء بصفاته، أي أن يتم تمثيل ذلك الشيء الموجود في الواقع إما عن طريق النحت أو الخط، حيث تشكل صورة الشيء انطلاقا من صفاته المشكلة، و المميزة له، أو أن يتم تمثيله عن طريق شيء آخر تربطه به صفات المماثلة و المشابهة فيكون هذا الشيء دليلا على الشيء المحاكى، و قد حاول حازم توضيح العملية عن طريق تقديمه لمثال المرأة (و قد يتخذ مرآة بيدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة) فالمرآة ليست محاكاة للصورة و إنما لصورة الصورة، أما أن (يمثل صورة الشيء نحنا أو خطأ فتعرف المصور بالصورة) فالمحاكاة هنا مباشرة نابعة من أوصاف الشيء ذاته و من الأمثلة التي تم فيها محاكاة الشيء بغيره على ما ألف فيه قول أبي عمر بن دراج :<sup>2</sup>

### و سلافة أعناب تشعل نارها\*\* تهدي إلي بيانع العناب

فالمألوف أن تؤثر النار فيما جاورها من نبات، فتؤدي إلى إزباله بسبب الحرارة، لكن الشاعر لم يبين محاكاته في هذه الصورة الشعرية على ذلك، بل فاجأنا بأن جعل صورة هذه الأعناب يانعة حينما قدمت إليه، فجاء بناءه لهذه الصورة بغير ما ألف.

يرمى إليه الشعراء من خلال توظيفهم للاستغراب، الزيادة في التأثير في المتلقي، و حمله على الاستجابة لما يخيله ذلك العمل.>>و لو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المألوف، لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى، و ذلك بأن الشعراء يمنحونا أفقا مائلا يعدل عن المألوف، و يهيبئ نوعا من المضايفة التي تحققها صور الخيال و أبنية الإسناد الشعري القائم على الاقتحام و المغامرة اللغوية.>><sup>3</sup>، فالغرابية هي وسيلة لإحداث التخيل و تحسينه، تحقيق و الاستجابة النفسية، و ليست غاية في حد ذاتها، و قد تعددت أشكال تلك الصور، و اختلفت بين الشعراء قديما و حديثا، فكان منها المبتكر المبدع، و منها القديم المطروق، و ذلك وقف على مدى التوظيف الأمثل لطاقة الخيال الإبداعية، إذ << ليس الخيال إلا مستوى معيننا ثانيا أفضل من المستوى المعتاد المألوف، و فيه يتم و عي الذات للحياة الباطنة بصورة أفضل و أوضح مما يحدث في المستوى الأول.>><sup>4</sup>، فالخيال الشعري يتجاوز في محاكاته رسم الواقع على صورته المعهودة، إلى أصباغ هذه المعطيات و تلوينها بما يخلج بداخل النفس حتى تعبر عن ذات الشاعر و نفسيته.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.94

<sup>2</sup>ابن دراج القسطلي: الديوان، ص.152

<sup>3</sup>عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه،ص.184

<sup>4</sup>مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط1، دار مصر للطباعة، الفجالة، 1958، ص.21.

و تحقيق ذلك يتم بفضل يقظة الشاعر و إدراكه لطبيعة الأشياء، و اكتشافه للروابط غير المتوقعة بينها، و استثمارها في توضيح الصورة و جعلها أكثر تأثيراً. فالعبرة في المحاكاة ليست في قدم أو جدة المعنى، و لكن في طريقة الشاعر في تقديم المعنى بصورة مبتكرة مبدعة، تتم عن صفاء الذهن و سعة الخيال >> و لا يخلو أن تخيل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها و أعراضها اللاحقة التي تقوم بها في الخواطر هيأت تلك الأمور و تتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاك بأقوال دالة على خواص أشياء آخر و أعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس فتجعل الصور المرسمة من هذه الأشياء المحاكي بها أمثلة لصور الأشياء المحاكاة و يستدل بوجود الحكم في المثال على وجود الممثل.<<<sup>1</sup>، فقد تقوم المحاكاة الشيء على أساس خصائصه المميزة، أو على أشياء عارضة قد تلحق به، و التي قد ارتبطت بالأذهان لعلقتها به، أو بخواص و أعراض لأشياء أخرى، فترتسم له في الخيال صور تدل على الأشياء المحاكاة، و في هذا الأمر يقترب حازم من المفهوم الأرسطي للمحاكاة.

#### أحكام المحاكاة و طرق التصرف في التخيلات الشعرية:

بين حازم أن المحاكاة تتم إما عن طريق محاكاة الشيء في نفسه، أو محاكاته في غيره، يذهب إلى التفصيل أكثر مبينا أن محاكاة الشيء في نفسه تعتمد أساساً على ما يقدمه الحس من مدركات و معارف، لكن السؤال المطروح هل كان الأشياء المحاكاة هي من تقديم الحس؟ أم هناك معارف أخرى لا علاقة لها بالحس؟ و هو ما عمد القرطاجني لتوضيحه، و بيان كنهه.

>>إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، و منها ما ليس إدراكه بالحس، و الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس، و كل ما أدركته بغير الحس، فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيقة به، و اللازمة له... و كل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، و لا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالإسم الذال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلاً، لأن الكلام كله كان يكون تخيلاً بهذا الاعتبار.<<<sup>2</sup>، إن محاكاة الشيء في نفسه تجعل العملية تستند إلى ما يقدمه الحس من مدركات، هذه الأخيرة تمثل المادة التي يشكل منها الشاعر صورته، لكنه لا ينقلها بنفس الصورة التي هو عليها، و إنما يعيد تشكيلها بطريقته الخاصة، و يمنحها لمسة شعرية تزيد من قوتها التأثيرية في إيقاع التخيل، و هي المادة التي يتشكل منها التخيل الشعري، أما الأشياء التي لم تدرك بالحس فإن إيقاع التخيل فيها يكون من الأحوال المحيطة بها فإنه لا يتشكل منه تخيل شعري، و هو ما- يؤكد ارتباط الخيال و التخيل بالحس >> أما الخيال فقد عدوه قسماً من التخيل إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها لنقل المعنى، و لهذا فقد رأوا التخيل مرتبطاً أوثق ارتباطاً بالحس.<<<sup>3</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.97

<sup>2</sup>نفسه، ص.99

<sup>3</sup>عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر و النشر في النقد العربي القديم، ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2002، ج1، ص141.

فالصلة بين الخيال و التخيل وطيدة، و علاقتهما متداخلة، ففوق التخيل مرتبط بعمل الخيال و دوره في التوحيد و الإدماج في المدركات الحسية، لجعلها أكثر تعبيراً عن المعنى المراد، و نجاح القرطاجني في التفرقة بين التخيل الشعري و غير الشعري دليل على براعته و تميزه» و قد سبق حازم بهذه النتيجة التي وصل إليها في التفرقة بين التخيل الشعري و بين التخيل غير الشعري بعض النقاد الأوروبيين المحدثين، اللذين بحثوا هذا الموضوع بإفاضة مثل كولردج ذلك الذي يعد من أوائل من فطنوا إلى ذلك. و الواقع أن ما وصل إليه في هذا الموضوع، لا يختلف كثيراً عما وصل إليه حازم قبله بزمان طويل، و يكفي أن نطلع على تعريف هذا الناقد الأوروبي للخيال كي نحيط علماً بهذه الحقيقة<sup>1</sup>، حيث يقول تعريفه للخيال بأنه هو « تلك القوة السحرية... التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة.»<sup>2</sup>

يعتمد الخيال على ما يدرك بالحس و يجعله المادة المعتمدة في تشكيل الصور الشعرية، حيث لا يقبل غير المعارف الحسية في العمل الشعري و التي تنتج التخيل بفضل التشكيل المميز و المبتكر لتلك المعارف و هذا التأكيد على أن التخيل الشعري لا يحدث إلا من خلال الصور الحسية، و هو ما دفع إلى التفريق بينها و بين غيرها من المعارف التي لا تترك بالحس، و هو بذلك يكون قد ذهب إلى ذات ما ذهب إليه كولردج و يتم التفصيل في التخيل الشعري بتبيان تلك المدركات. «و إذا حوكي الشيء جملة أو تفصيلاً فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة و الحسن إن قصد التحسين، و في الشهرة و القبح إن قصد التقبيح و يبدأ في الحسن بما ظهور الحسن فيه أوضح و ما النفس بتقديره أعنى، و يبدأ في الذم بما ظهور القبح فيه أوضح و النفس بالالتفات إليه أيضاً أعنى و ينتقل من الشيء إلى ما يليه في المزية من ذلك. و يكون بمنزلة المصور الذي أولاً ما جل من رسوم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق.»<sup>3</sup> و في الحالتين سواء أكانت المحاكاة جملة أو تفصيلاً فإنه ينبغي على الشاعر البدء بأوصاف الشيء الأكثر حسناً و شهرة إذا أريد بالمحاكاة التحسين، أما إذا أريد التقبيح في المحاكاة و جب الابتداء بأكثر الأوصاف قبحاً و شهرة مع مراعاة التدرج في ذلك من أعلى إلى أدنى مع الاعتناء بالمناسبة بين الأوصاف المحاكاة حتى لا يحدث اضطراب أو خلط في الكلام، حيث يقوم الخيال بعملية تحقيق المماثلة بين المحاكى و المحاكى به بشكل يجعل صورة الواقع في العمل الشعري تشبه ما هي عليه بالفعل لكنها لا تطابقها، بل هي صورة أجمل للواقع، تتبع من رؤية الشاعر، و نظرته له. و من أمثله المحاكاة التي تتناسب فيها الأوصاف قول حبيب :<sup>4</sup>

إنا غدونا واثقين بواثق \* \* بالله شمس ضحى و بدر تمام

<sup>1</sup> عثمان موافي: في نظرية الأدب، ج1، ص141.

<sup>2</sup> مصطفى بدوي: كولردج، ص157.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص101.

<sup>4</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص101.

غير أنه قد ورد في الديوان كلمة "رحلنا" بدل "غدونا" في رواية حازم.

فقد تم تشبيه الممدوح (الواثق) شمس الضحى و بدر التمام، فقد تم التناصب بين صفات المحاكى و المحاكى به، فتفة الشاعر بالواثق منبعها المعرفة و الخبرة حتى كانت أشبه في الوضوح بالشمس لحظة الضحى و بالبدر عند التمام، فتلاءمت الأوصاف في هذه المحاكاة بين الطرفين، و لم يظهر بينها تفاوت، كما يقول المتنبي<sup>1</sup>:

### شمس ضحاها هلال ليبتها\*\* در تقاصيرها زبرجدها

فالممدوح في قريش هو كالشمس نهارا و القمر ليلا، بل هو كالبدر و الزبرجد في القلادة، فقد جمع بين الفضل، و شرف المكانة، فهو مصدر فخرهم فتطلعهم إليه تطلع الناس للهلال عند بدوه، فقد تمكن الشاعر بفضل ما يتمتع به من سعة خيال أن يناسب بين الممدوح و ما أصبغه به من أوصاف، فجاءت هذه الأخيرة ملائمة للمعنى المراد التعبير عنه، و هي المكانة الرفيعة و علو الشأن و المنزلة كعلو الشمس و الهلال، فتمكن بذلك المتنبي أن يستثمر الواقع و ما يمليه عليه من صور ليربط بينه و بين الممدوح فيبدو و كأنه ذلك المشبه به بكل المقاييس.

>> و يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونيات من البصر، و قد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة و نحوها على ما هي عليه ترتيبها. <<<sup>2</sup>، فالنتج في محاكاة أجزاء الشيء لا ينبغي الخروج فيها عن ترتيب تلك الأجزاء وفق الصورة التي وجدت فيه، لأن النفوس قد ألفت الشيء على الصورة التي هو عليها، و أي تغيير أو اضطراب في ذلك يؤدي إلى صدم المتلقي و خذلانه فينكر تلك المحاكاة فلا يمكن سوى اعتبارها محاكاة جزئية، و ذلك بتخييل كل جزء منها على حدة بما أن إحداث المجموع فيه اضطراب و خلل.

إن ما يتمتع به الخيال من حرية في نسج الصور، و تشكيلها وفق ما يخدم الأغراض التي يرمى إليها الشاعر، هي حرية يحد منها الواقع، إذ لا يستطيع الخروج عما يقدمه الحس من مدركات، و إلا خرج إلى ما يعرف بالخلو، أو الابتكار من العدم >> و الخيال ليس مرادفا للإغراب و التوهم و التعمية، و كذلك ليس نوعا من الشطح أو الضرب في المجهول، أو الابتكار في السراب أو اللاشيء، أو الاعتماد على الوهم الخادع، و لكن الخيال الحق هو المتسم بالعمق مع الإيحاء في غير غموض و لا سطحية و هو الذي تغذيه العاطفة الجياشة في جميع مراحلها، و الممتزج بالفكر و النابع من أعماق الشاعر و أحاسيسه المختلفة.<<<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج1، ص306.

تقاصيرها: أصل العنق، زبرجدها: الزمرد أو جوهر معروف أو القلادة القصيرة التي تنزل على الصدر.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص104.

<sup>3</sup> إبراهيم أمين الزرزمولي: الصورة الفنية في شعر الجارم، دط، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة

فالخيال يعتمد على الصور المختزنة في الذهن عن الأشياء المدركة بعد غيابها عن الحس و يمزجها بما يعتري أعماقه من أحاسيس و مشاعر ليصنع منها تشكيلا جميلا للواقع. و مما انتظمت فيه أجزاء الخبر المحاكى على حد وقوعها قول الأعشى :<sup>1</sup>

كن كالسموعل إذا طاف الهمام به \*\* في جحفل كسواد الليل جرار  
إذ سامه خطي خسف، فقال له \*\* قل ما تشاء فإنني سامع حار  
فقال: عذر و ثكل أنت بينهما \*\* فاختر و ما فيهما حظ لمختر  
فشك غير طويل، ثم قال له \*\* اقتل أسيرك إنني مانع جاري

فالملاحظ أن أجزاء الخبر المحاكى في قول الأعشى قد جاءت مرتبة و منتظمة على حسب حدوثها، فهي دعوة من الشاعر للمتلقي لأن يكون في قوة السموعل إذا داهمه الخطر في غياب الليل، فهؤلاء الأعداء قد جاءوه في جمع و قوة في العدد محاولين إذلاله و النيل من نخوته و كبريائه، لكنه قابلهم ببأس كبير و صمود سائلا عن سبب مقدمهم، و الذي كشف عنه مظهرهم بأنهم يخبرونه بين تسليم من عنده أو القتل و التشريد، لكن رده كان واضحا أنه أثر القتل على تسليم من استجار به، فهذه القصة على بساطتها أحسن فيها الشاعر توظيف الخيال فجاءت محاكاته لما وقع رغم تحريه التفاصيل و تتابع الأحداث فيها، فإنه حرص على نقلها وفق نظريته هو و أسلوبه، أين تلونت الأحداث بأحاسيسه و مشاعره، فغدت أكثر تعبيراً، فكانت قدرتها على أحداث الهزة الانفعالية للمتلقي أكبر لما احتوته من صور تخيلية تحرك ما في نفسه من تجارب مماثلة.

>> فأما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء و تقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إتهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لما فيه من حسن أو قبح و جلاله أو خشية و جب أن تكون موضوعات صناعة الشعر، الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان و يطلبه و يعتقد، والأقويل الدالة على تلك الأشياء من حيث تخيل بها تلك الأشياء فتحسين المحاكاة و تقبيحها إما أن يتعلقا بفعل أو اعتقاد، أو يتعلقا بالشيء الذي يفعل أو يعتقد<sup>2</sup>، لما كانت الغاية الشاعر أن يحسن موقع الكلام من نفس المتلقي و التأثير فيه و تحقيق الاستجابة النفسية، فإن محاكاة تلك الأشياء الحسية المدركة عن الواقع بتحسينها أو تقبيحها بشكل مؤثر يدفع المتلقي إلى الاقدام أو النفور من الشيء المحاكى و ذلك بتقريبها مما تطمح إليه النفس و يتلاءم و أحوالها، فهو في ذلك ينطلق من مفهومه للتخيل، و لما كانت المحاكاة وسيلة إلى أحداث التخيل و جب تحسين أو تقبيح الأشياء المحاكاة بما يخدم غرض الشعر المعبر عنه >> إن الشعر خيال يرتبط في جانب منه بمعطى خارجي هو الحقيقة و يرتبط في جانبه الآخر بعملية داخلية، يتوازن فيها القلب مع الفكر، أو الانفعال مع العقل.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص105.

<sup>2</sup>نفسه، ص106.

<sup>3</sup>جابر عصفور: الخيال المتعقل، دراسة في النقد الاحيائي، مجلة الاقلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، العدد 1، ص51.

فالدور الذي يقوم به الخيال في إعادة تشكيل الصور المنقولة عن الواقع، هو ما يجعل الصور الشعرية تختلف عن غيرها من الصور في ضروب القول الأخرى إضافة إلى قدرتها على التخيل، و جعل المتلقي يشارك الشاعر في عمله الشعري» و لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة و قوة مائزة، و قوة صانعة، فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه... و كثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء و خيالاتها اشتبهت عليه و اختلطت و أخذ منها غير ما يليق بمقصده و بالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك.»<sup>1</sup>، إن إحداهن التوافق و التلاءم بين المعاني و الأغراض أثناء عملية الابداع الشعري يتطلب شاعرا جيدا و مميزا، حيث يتمتع بقدرات نفسية تؤهله بأن يرقى و يتميز عن غيره من الناس، هذه القوى هي القوة الحافظة، و القوة المائزة، و القوة الصانعة.

و قد ذهب الفلاسفة المسلمين أن هذه القوى «تتدرج هذه القوى في تصاعد بداية بالقوى الحسية الظاهرة، فالقوى الحسية الباطنة، التي تبدأ بالحس المشترك، فالمصورة (أو الخيال)، فالمتخيلة، فالوهم، فالحافظة، أو الذكر، فالقوة الناطقة العملية فالنظرية، و تعتمد كل قوة من هذه القوى على ما تحقق القوة السابقة عليها من إدراك فتصبح كل منها معينة أو خادمة للآخر التي تترأسها.»<sup>2</sup> حيث تبدو القوة الحافظة إحدى القوى الذهنية وظيفتها حفظ تلك الصور أو المدركات الحسية بعد أن غابت عن الإدراك الحسي و هو بذلك يقصد الخيال أو المصورة كما يسميها الفلاسفة المسلمون.

لكن وظيفتها لا تقتصر على حفظ تلك الصور منتظمة و مرتبة، لكنها أيضا تتصرف في تلك المدركات المخترنة، فتؤيد الشاعر بالمناسب منها لغرض القول، إذ يتم الكشف عن ماهيتها من خلال التفكير و إجاله خاطر فيها و هو أمر لا يتسنى لجميع الشعراء، لأن منهم من تعتكر خيالاتهم فيستعمل -بسبب عدم انتظام تلك الصور في ذهنه- صوراً لا تناسب ما هو بصدد الحديث عنه «فهذه القوة عنده لا تعني مجرد الذاكرة القادرة على استحضار المعاني و هي القوة المعينة للمتوهم، بل هي عنده قوة مركبة تدمج أعمال قوى النفس الباطنة جميعها و تقوم بوظائفها، و لا يمكن فهمها إلا في ضوء هذا التركيب و الإدماج، و قد أضيف إليه ملكة خاصة تلك التي يسميها حازم ملكة إجاله خاطر، و ذلك يشبه ما قرره ابن سينا عن التصادي و التفاعل بين عمل الحس المشترك و بقية القوى الباطنة حيث تعمل في تفاعل متبادل كما يحدث بين المرايا المتقابلة.»<sup>3</sup> إن حديث القرطاجني عن دور القوة الحافظة لا يعني انفصالها عن غيرها من القوى إنما عملها متكامل و التفصيل في ذكر وظائفها هو تحديد لما تقوم به حين تستنار الذاكرة، و قد شبه حازم الشاعر بناظم الجواهر يعلم موضع الجوهرة الملائمة لعمله فيأخذها.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص42،43

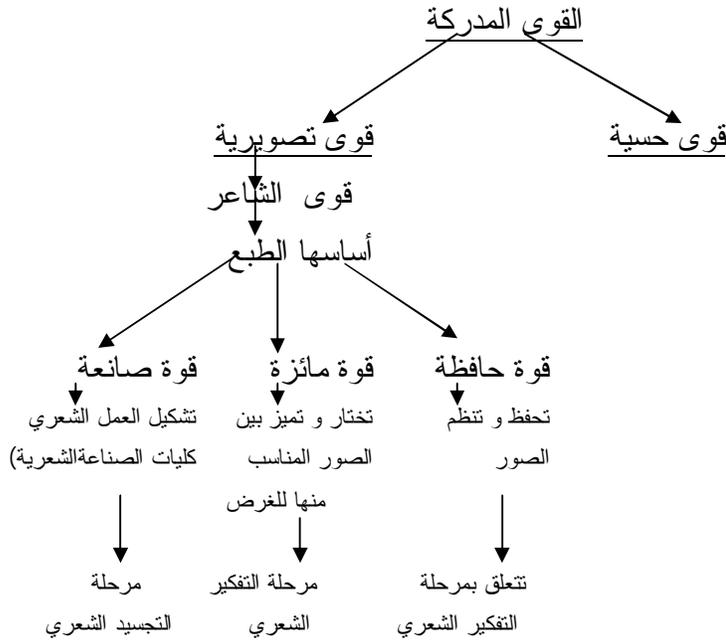
<sup>2</sup>ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص47.

<sup>3</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص213.

>> القوة المائزة هي التي يميز الإنسان ما يلائم الموضوع و النظم و الأسلوب و الغرض مما لا يلائم ذلك، و ما يصح و ما لا يصح.<sup>1</sup> <<، تضاف القوة المائزة إلى الحافظة في كونها تتعلقان بمرحلة التفكير الشعري إذ بواسطة هذه القوة يكون بإمكان الشاعر أن يختار الصور المناسبة للغرض المنظوم فيه، و كذلك التركيب المستعمل و الأسلوب المتبع حتى يتماشى مع الغرض المنشود و هو تحقيق الاستجابة التخيلية.

فعملية الانتقاء و المفاضلة بين الصور، و ما يتناسب منها مع الموضوع و الغرض الشعري، و طريقة نظمه و التعبير عنه عمل تقوم به هذه القوة الذهنية، حيث تدل الشاعر على الأشياء الأكثر تعبيراً و انسجاماً، و لولاها لحدث خلط و ارتباك في الوضع، لكن ذلك لا يعنى أبداً أن القوة الحافظة و المائزة قوتين منفصلتين و لكن الفصل جاء لتبيين عمل كل منهما فهما لا تتفصلان في مجال التطبيق و العمل >> القوة الصانعة هي القوة التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ و المعاني و التركيبات النظمية و المذاهب الاسلوبية إلى بعض و التدرج من بعضها إلى بعض، و بالجملة التي تتولى جميع ما تلتزم به كليات هذه الصناعة.<sup>2</sup> <<، تعمل القوة الصانعة على إتمام عمل القوتين السابقتين لتتولى هي عملية الإنشاء الفعلي للعمل الشعري و ابداعه، و ذلك بقيامها بتشكيل التراكيب النظمية، و إسناد الألفاظ إلى بعضها بعض شكل يجعلها أكثر تعبيراً عن المعنى المراد، و انتقاء الأسلوب الذي يتماشى مع الموضوع، أو بمعنى آخر إنجاز الشكل النهائي الذي تقدم عليه القصيدة.

و إن في هذا التشجير للقوى المدركة لدى الشاعر توضيح أكبر لهذه الفكرة التي يقول بها حازم :<sup>3</sup>



<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.43

<sup>2</sup>نفسه.

<sup>3</sup>فاطمة عبد الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص.213.

و هذه القوى الثلاثة سواء ما تعلق منها بمرحلة التفكير الشعري أو التجسيد للعمل فإن القرطاجني يقول بضرورة توفرها في طبع الشاعر حتى يحكم بقوة الموهبة لديه، هذه الأخيرة و رغم أهميتها فهي لا تكتفى منفردة لتشكيل شاعر جيد، بل لا بد من الدربة و الممارسة لأنها تشدح الطبع و تنميه.

#### - علاقة الخيال بالحس:

لقد أقر حازم بأن المدركات الحسية أحد أبرز الأشياء المحققة للشعرية لدورها المهم في عملية المحاكاة، و التي تؤدي فيما بعد إلى احداث التخيل الذي هو متأثر بصورة الواقع الذي يقدمه العمل الشعري. فالحس المشترك أو ما يطلق عليه الفلاسفة اسم القنطاسيا كما سبق بيانه في مدخل هذا البحث يقوم بذات الدور الذي تقوم به القوة المائزة عند القرطاجني.

تمثل المدركات الحسية المادة الخام في تشكيل الصور الشعرية، و التي تكون المحاكاة الأداة الناقلة لها، حيث يعمل الخيال على إعادة بلورة هذه الصور و تركيبها في إنشاء صور جديدة تتلاءم و طبيعة الموضوع، و تعبر عن نفسية الشاعر. <<فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود و كانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها و ما تناسب و ما تخالف و ما تضاد، و بالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بالحس و المشاهدة، و بالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عنده وجوده، و أن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض.>><sup>1</sup>

إن دور الخيال يتمثل في ملاحظة نقاط التمايز بين الأشياء، و الفروق الموجودة بينها، و كذلك ما تناسب و تماثل منها. فدور الخيال لا يقتصر على اكتشاف نقاط الاختلاف و التشابه بين صور الأشياء المرتسمة في الذهن، و لكن دوره يتجاوز ذلك إلى التركيب بينها و نسبة بعضها إلى بعض، فقد تشابه تلك الصور المنشأة تلك الموجودة في الواقع لكنها لا تطابقها، حيث تتباين التركيبات بين الصور المتماثلة و المتضادة بحسب المقام و المقال الذي شكلت من أجله، و الذي نظمت فيه << و معلوم أن الخيال الفني لا يبني الصور بحيث تطابق معطياتها الحسية... و معلوم أيضا أن التخيل لا يركب الصور من عدم خالص، و إنما الأخرى أن يقال إنه يعدم الأصل العياني بتغيبه. و لا يعني هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسي، ذلك أننا مطالبون لتعرف من خلال الصور على الكيفية التي يدرك بها الشاعر الأشياء، مقارنين كلما أمكن بين الدلالات و المعاني من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود، تدخل عند التعبير في نسيج لغوي.>><sup>2</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.38،39

<sup>2</sup>عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه،ص.217.

فالعلمية الشعرية لا تخرج في الصور المعتمدة في تشكيل القول الشعري عن المعطى الحسي، و لا يمكن تجاهل ما هو موجود، لكن الخيال يعطي للشاعر حرية في تشكيل صورة جديدة للواقع تعبر عن رؤيته له فتمتزج معطيات الذات بمعطيات الحس لتشكيل واقع جديد يتلاءم و الغرض المعبر عنه في العمل الشعري، لكن القرطاجني يبين لنا أن هناك طريقة أخرى قد تخرج عن الخيال حيث يبدو >> الطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما اسند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل فبيحت خاطر فيما يستند إليه من ذلك.<<<sup>1</sup>

فإذا كان دور الخيال هو الربط بين الوجود الحسي و الوجود الذهني للمدركات من خلال التشكيل المختلف للصور، فإنه يشير بأن هناك من المعاني ما هي زائدة عن الخيال، بمعنى أن يستمد الشاعر عن طريق العقل معانيه من أقوال أو أعمال أخرى سواء أكانت شعرية أو نثرية، تاريخاً، أو مثلاً... فيختار المناسب ما تتضمنه لاستفادة منه في التعبير عن الغرض المراد لكن بنوع من التصرف يتناسب و الصناعة الشعرية، و يخدم الكلام المعبر عنه، أو حتى عن طريق التضمين.>> و يمكن من هذا النص فهم إحالة الاضراب\* في ضوء إشارة حازم عن إيراد المعنى في عبارة أخرى على جهة القلب و النقل حيث الاضراب هو الاعراض و العدول، إذ تورد الإحالة بقصد نقضها و المضى عكسها، و بذلك قد تكون مقابلة أيضاً لإحالة التذكرة... و بذلك تبدو إحالة الاضراب من أبرز أنواع الإحالات في تأدية وظيفة الزحزحة الدلالية التي هي وجه من وجوه التحويل التي تقوم بها آلية الإحالة.<<<sup>2</sup>، فإن إمكانية اقتباس المعاني من صناعة أخرى متاحة لكن الشاعر يخضعها لما يتناسب و الغرض المنظوم فيه، بحيث تعبر عن مشاعره و حالته النفسية فيقوم بربط الصلة بين ذلك و الموضوع المحال عليه، حتى يجيء متجانساً مع طبيعة العمل الابداعي، في هذا الوقت تكون الإحالة ذات فائدة، و تزيد من جمالية العمل الفني، و تخيليته.

إن الدور الذي يقوم به الخيال في تشكيل عناصر الصور الشعرية، و بعثه الجمال في تلك المعطيات المستمدة من الواقع من خلال إخضاعها لتجاربه الشخصية، بغية تقديمها في شكل جديد و مبتكر، هو أمر يجعلنا نوقن بأن الخيال شيء مخالف للتخيل هذا الأخير - الذي هو قوام لشعرية الأثر الأدبي - ينتج عنه تحريك انفعالات المثلقي، و دفعه لإتخاذ وقفه سلوكية، يتحدد على إثرها مدى قبوله أو رفضه لما يخيله العمل المقدم من أقوال، فالخيال و التخيل و إن كانا لا يشكلان شيئاً واحداً، إلا أن الخيط الفاصل بينهما رفيع جداً، بحيث تصبح عملية الفصل بينهما أمراً صعباً و شاقاً، فتكامل عمليهما و تداخله يجعل حصر مجال أحدهما في مكان ما بعينه شيئاً عسيراً.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص39.

\*التعبير عن المعنى المعروف بعبارة جديدة.

<sup>2</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص151،152.

**-دور الخيال في بيان أحكام المحاكاة التشبيهية:**

إن النفوس نطمح دائما إلى عقد مقاربات بين الأشياء، قد لا تشترك في الشبه لكن تربطها علاقة تشابه في نفس الشاعر، لذلك يعتمد للربط بينها بخيط نفسي رفيع و متين >> و التماثل بين حدى الصورة التشبيهية كما نغنيه هو التماثل الممكن الذي يهيئه انفعال الشاعر و كلمة ممكن تعني هنا أن الصورة تحدث هذا التماثل بطريقة تأليف العناصر المنتظرة تأليفا منسجما و معبرا، فقد تكون بعض العناصر المتماثلة داخل الصورة متنافرة خارجها.>><sup>1</sup>، فالتأليف بين الصور المقدمة عن طريق الحس أمر يقوم به الخيال، ليشكل منها صورة مبتكرة لجعلها في خدمة الغرض الشعري، و أكثر تعبيراً عما تصبوا إليه النفوس فتتعلق بها و تتفعل لما تدعو إليه لهذا فإنه >> يشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه أن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه مما تميل النفس إليه، و أن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفس عنه أيضا، فإن مثل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب عنه، و ما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شأنه أن تطلبه، كان ذلك خطأ و جاريا مجرى التناقض.>><sup>2</sup>، و حيث أن التخيل هو الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في إحداث التأثير النفسي في المتلقي بجعله يطلب الشيء و يعمل به أو ينفرد منه و من العمل به، و حتى يتحقق ذلك لا بد من الملاءمة بين الشيء المحاكي و ما تميل إليه النفس فإذا مالت إلى طلب الشيء و العمل به كانت المحاكاة ملائمة لذلك، و إذا قصد التنفير و عدم العمل به جاءت المحاكاة بما يتماشى و ذلك لأن أي خلط أو اضطراب سينعكس لا محالة سلبا على عملية التخيل، و من ذلك قول حبيب :<sup>3</sup>

**إذا ذاقها، و هي الحياة رأيتها \* \* يعبس تعبيس المقدم للقتل**

فقد تمت المحاكاة بما لا يلائم القصد، فبدل أن يكون رد فعله بعد تذوقه لها و هي الحياة، السعادة و الفرح، لكنه عبس تعبيس المقدم للقتل، فكان ذلك ضربا من الخطأ و وضع الأمور في غير نصابها مما ينتج عنه اضطراب في عملية التخيل، أو بمعنى آخر أن يراعى الشاعر الجو النفسي للتشبيه فيحاكي الشيء بما يقصد إماله النفس إليه، أو تنفيرها منه.

>>فإذا قصدت محاكاة هيئة بهيئة لم تلتفت إلى تفاوت ما بين الواحد و الآخر في المقدار و لا تباين ما بينهما في اللون، و لذلك استحسن تشبيه الدياب بالقادح، لأن المقصود محاكاة إحدى الحالين بلأخرى فالمحاكاة إنما تعلقت تعلقا بالهيئة لا بالمقدار، و على هذا حمل تشبيه العصا بالجان، و هو حية صغيرة كثيرة الهيج و الحركة بعد تشبيهها بالثعبان الممين، لأن المقصود في التشبيه محاكاة هيئة الحركة، و ليس المقصود محاكاة مقدار هذا بمقدار ذلك.>><sup>4</sup>

<sup>1</sup> عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، 1999، ص.203

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.113

<sup>3</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، ص.420

<sup>4</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.114.

و من شروط المحاكاة أيضا المناسبة بين الشيء و ما يحاكي به بأن لا يكون بينهما نفوت، إذ لا بد أن يحاكي الشيء بما هو من مقداره و لونه و هيئته. لكن إذا اختصت محاكاة الشيء بأحد أجزائه فلا أهمية لحدوث تباين في الأجزاء الأخرى، نحو تشبيه الذباب بالقادح في قول عنتره\* فوجه الشبه بين المشبه و المشبه به ينحصر في جزء واحد هي صورة حك الذراع بالذراع، أي أن المحاكاة قد تعلقت بالهيئة لا بالمقدار أو اللون.

و من ذلك أيضا قول الله تعالى :>> و أن ألق عصاك، فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبرا و لم يعقب، يا موسى أقبل و لا تخف إنك من الآمنين.<<<sup>1</sup> و قوله تعالى أيضا :>> فألقى عصاه فإذا هي ثعبان مبين.<<<sup>2</sup>، فقد تم تشبيه العصا بالجان\* من جهة الحركة، و في الآية الثانية شبهت العصا بالثعبان الضخم في طريقة الحركة. إن الموقف الصعب جعل سيدنا موسى يذهل و يخاف عندما ألقى عصاه و رآها تتحرك، فخيّل لــــه و كأنها جان، فذا التشبيه في قوله عز و جل و ربطه بين العصا و الجان لم يأت لوجود شبه شكلي، أو ظاهري بينهما، و إنما الشبه مكمّنه مماثلة في جزء من المحاكي و هو طريقة الحركة، فهذه المحاكاة هي لشيء عرضي لا علاقة لها بالمقدار و اللون.

و قد تم ربط العصا في سورة الشعراء بصورة الثعبان العظيم الضخم، فالشبه بين المحاكي و المحاكي به يتمثل في الهيئة، و بالتالي فإن المحاكاة الجزئية التي تتركز على بعض أجزاء الشيء المحاكي ليس المقصود بها تطابق الصورتين، فالتباين بين العصا و الجان، أو الثعبان المبين أمر قائم لكن التركيز كان على هيئة الحركة، لا مقدار بمقدار .

إن تفصيل حازم القرطاجني في شأن المحاكاة و شروطها و كفاءاتها وراءه دافع، هو وضع قوانين و أسس للعملية الشعرية، و خدمة المحاكاة للغاية الأساسية من الصناعة الشعرية و هي التخيل، فحتى يتحقق ذلك لا بد من مراعاة حسن المحاكاة وفق ما وضعه من شروط و جب على الشاعر التزامها. و قد وصف سعد مصلوح ما قام به حازم في هذا المجال بقوله إن >> للقوانين التي توصل إليها حازم بشأن المحاكاة و التي حاول فيها أن يقدم لنا فلسفة للبلاغة و تأصيلا عقليا لقواعدها يجمع بين التقسيم العقلي و الذوق الوجداني في تألف فريد... فحقيقة الأمر إننا في كتاب حازم نجد لأول مرة كتاب بلاغي نقولا عن المحاكاة، إشارات أرسطو، و لكننا لا نلتقي و أرسطو بقدر ما نلتقي و عقلية حازم.<<<sup>3</sup>، إن تأثير حازم بأرسطو أمر لا يمتنع إنكاره، لكن حازم لم يأخذ قواعد المحاكاة الأرسطوية محاولا تطبيقها على الشعر العربي، بل هو استفاد منها لكنه طورها، و استطاع بذكائه و فطنته أن يقدم إضافات معتبرة تتلاءم و الشعر العربي مما ينم عن ذكاء و فطنة في فهم الأمور و التعامل معها.

\* سبق التطرق لبيتي عنتره عند الحديث عن الجودة و القدم في المعانيص

<sup>1</sup>سورة القصص، الآية 31، ص.389

<sup>2</sup>سورة الشعراء، الآية 32، ص.368.

\* حية صغيرة، كثيرة الهيج و الحركة .

<sup>3</sup>سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، ص.96.

**- دور الخيال في حصول قوة التشبيه:**

تتعدد أساليب الشعراء، وطرق تناولهم للمعنى ومن ثمة تختلف وتتفاوت تلك اللوحات والصور التي يرسمها الشعراء، من شاعر إلى آخر، وعند الشاعر ذاته بحسب الغرض والموضوع المطروق، وذلك من ناحية فقر الصورة أو غناها، وضوح الدلالة فيها أو تعقدها، صدقها أو كذبها والتكلف فيها إلى غير ذلك، مما فيه تعبير عما تجيش به نفوسنا، وتجسيد لما يدور في الذهن من معانٍ وعليه >> اعلم أن المنحى الشعري نسبيا كان أو مدحا أو غير ذلك فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ والمعاني كالألي، والوزن كالسبك والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه إعتاقه كالجيد له، فكما أن الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن فلذلك وجب أن يكون من له قوة التشبيه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة.>><sup>1</sup> ليربط حازم بين الغرض الشعري الذي تنظم فيه القصيدة سواء أكان مدحا أو نسيبا أو أي غرض آخر وبين الألفاظ والمعاني والوزن، فجمالها مع حسن النظم فيها وإسناد بعضها إذا تلاءم مع الغرض الشعري في القصيدة يعطي لنا قصيدة منسجمة الجمال والحسن، ويقوم التشبيه بدور مهم في جمال النص، أين تبرز براعة الخيال ودوره الكبير في جمال الصورة.

فالتحكم في هذه الآلية أمر مهم للزيادة من جمالية العمل الشعري وقدرته التأثيرية في المتلقي.>> وهذه القوة تتفاوت في الشعراء، فمنهم من له قوة على التشبيه في جميع كلامه أو أكثره، ومنهم من لا ينسحب تأثير تلك القوة على جميع كلامه ولا أكثره بل يكون ذلك في بعضه على سبيل الإلماع والندور أو فوق ذلك قليلا. فأما من ينسحب تأثير تلك القوة على جميع كلامه أو أكثره فهم الذين لا تحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة من أمر خارج عن الذهن من الأمور الباعثة على قول الشعر.>><sup>2</sup>، إن قوة التشبيه أمر متفاوت بين الشعراء بحسب مقدرتهم الفنية، وتحكمه في وسائل هذه الصناعة المختلفة، ويأتي على رأسها الخيال وما يتمتع به من حرية، وسعة في إبداع الصور، فإذا كانت هذه القوة التشبيهية أمرا داخلا في طبيعة الشاعر وشعريته فإنها ستظهر في مختلف أعماله الفنية.

أما بروزها في بعض الأعمال دون بعض فإنه يشي بحاجة الشاعر إلى عوامل مساعدة أو إلى بواعث تحرك فيه تلك القوة والتي يأتي على رأسها كما سبق بيانه >>الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وآلافها عند فراقها وتذكر عهدها وعهودهم.>><sup>3</sup> ومن ثمة تظهر قوة الشاعر، لتكون نصوصا أكثر شعرية من غيرها، وأحسن تخيلا من أخرى.

<sup>1</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.342.

<sup>2</sup> نفسه، ص.342،343.

<sup>3</sup> نفسه، ص.249.

>> وإعلم أن هذه القوة لا تدرك بحرص ولا تنال بجهد، بل قد يمنحها الحريص ويمنحها غير الحريص وإعتبر ذلك بجرير والفرزدق. فإن جريرا على عفته، نسيبه في غاية الرقة وحسن الأسلوب، والفرزدق على عهره وشدة ولوعه بالنساء، نسيبه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب، مع حرصه أن يرقه ويحسن أسلوبه.<sup>1</sup>

إن القوة التشبيهية هي قوة نفسية تنمو وتتطور، حيث تسقلها التجربة، وكثرة الممارسة، فيكون للطبع دفعا كبيرا لها على أن تشذ ويحسن إستغلالها، فهي قوة غير مهينة لجميع الناس أو الشعراء بصفة أدق حتى مع السعي لتحصيلها >> إن قوة التشبيه هذه طاقة نفسية تتولد في صاحبها، وتنمو بنمو فكره وقريحته، وعن طريق هذه القوة النفسية التي تتجدد، وتقوى يستطيع صاحبها -شاعرا أو ناقدًا- أن يلتفت إلى بعض مناحي المحيين في شكواهم التي تضمها أشعارهم مما لطف أسلوبه، وظرف منزعه، وإن كان هذا يجيء تفاريق في تلك الأشعار، فيحضر الأديب في خاطره هذا النوع اللطيف الأسلوب، الظريف المنزع من الشعر وعن طريق فكره وخياله يستبين الطريق التي من أجلها حسنا الكلام في منزعه وأسلوبه.>><sup>2</sup> فالقوة على التشبيه أمر تؤدي المحاكاة دورا فاعلا حيث تمد الشاعر بتلك الصورة الموجودة في الواقع والمدركة بالحس لتكون مادة أساسية يعتمدها الشاعر في تشكيل صورته، حيث يستحضر في ذهنه تلك الصور ليعيد فيها النظر لتقديمها في شكل مخالف وجديد للخيال الدور الرئيسي فيها، حيث يرتقي بتلك الصور الموجودة في الذهن إلى مستوى أعلى من المألوف، ويبعث الجمال فيها، بجعلها أكثر شعرية، مما يبعث على الرضا لدى السامع والإلتذاد بما يسمع. ومن ذلك هذا البيت الذي تمنى الفرزدق قول مثله:<sup>3</sup>

متى كان الخيام بذي طلوح \* \* سقيت الغيث أيتها الخيام

فقد تمنى الشاعر الخير لتلك الخيام، ودعا لها بالسقيا جاعلا من النداء وسيلة في لفت الإنتباه، لكن الشاعر ذهب إلى تشبيه هذه الخيام بالإنسان موجهها لهذا نداء وكأنه ينتظر منها الإجابة. فقد كان إيراد الشاعر للمعنى بهذه الطريقة تأكيد على أهمية دور الخيال في الذهاب بالمعنى هذا المذهب، فالدعاء لتلك الخيام بالسقيا هو دعاء يلتمس من ورائه الشاعر بقاء أهلها معرسين في ذات المكان بعد توفر الماء الذي هو غاية رحيلهم، وتركهم لتلك الديار.

>> وقد تحصل بحفظ الكثير مما حسن منحاه وأسلوبه ومنزعه، وري الذكر من ذلك، وتعليل النفس به أبدا، ومطارحتها القول على نحو من ذلك والترامي بالخاطر أبدا إلى جهات المعارضة من ذلك، دربة يوصل بها أيضا إلى التشبيه، ولا سيما إذا تفهم ما قلته في الوجوه التي بها تحسين الأساليب والمنازع، فكانت تلك الوجوه متحصلة في ذهنه.>><sup>4</sup>

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.343

<sup>3</sup>فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي،ص.400

<sup>3</sup>جرير : الديوان،ص385.

<sup>4</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.344.

إذا لم يكن للشاعر قوة على التشبيه، ولم يعنيه طبعه على هذا النحو في تشكيل الصور الشعرية، فإنه سيجد العون في النصوص الشعرية الأخرى، حيث يتمكن بفضل حفظ النصوص والدرب والممارسة من أن تولد له هذه القوة النفسية، ولعل هذا أحد الأسباب الوجيهة التي جعلت العديد من الشعراء الجاهليين يبدون حياتهم كرواة شعر لغيره نحو زهير وغيره.

#### - الأثر النفسي للمحاكاة الشعرية:

إن أكثر ما يجلب المتلقي و يجعله يلتذ بالمحاكاة هو حسن المناسبة بين الصورة و ما يحاكيها، لتبلغ التأثيرية ذروتها في جذب السامع من خلال ما تتضمنه من التعجيب و استغراب، حيث يرتبطان بقدرة القائل على تحريك نفوس المتلقين و جعلها تستجيب بالبسط أو القبض، لذا فقد >> اشتد ولوع النفس بالتخيل، و صارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها و ألغت تصديقها، و جملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير روية، سواء كان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقية، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخيل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك، فيكون إثارة الشيء أو تركه طاعة للتخيل غير مقصر عن إثارة أو تركه إنقيادا للروية.>><sup>1</sup>

إن تعود النفس على التخيل و إعجابها الشديد به جعلها تتفعل لما يقدم له، بحيث تشعر باللذة و المتعة لسماع تلك الأقوال المحاكاة، فإن ذلك الانفعال هو انفعال نفسي تأثري لذلك وصفه حازم بعدم الروية ليتساوى في ذلك ما إذا كان التخيل المترتب عن المحاكاة قد قامت فيه هذه الأخيرة على ما هو موجود في الواقع أو ممكن الحدوث فينتج عنه التأثر و من ثمة الانفعال بالبسط أو القبض، يتم لجودة المحاكاة و براعة الابداع فيها >> من إلتذاز النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة و المخطوطة و المنحوتة لذيدة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقياستها به.>><sup>2</sup> إن إلتذاز النفس بالمحاكاة أمر لا يتسبب فيه كون الشيء المحاكي جميلا و لكن ذلك عائد إلى براعة الشاعر في تصوير الشيء المحاكي و بعث الجمال فيه و تقديمه في شكل مبتكر، فجمال الصورة المنقوشة لا يعود إل جمال الشيء و لكن لجمال و روعة تصوير ذلك الشبه لأن >> هذه الشعرية أو الحدث الجمالي هو نشاط مشترك، أو فننقل هو حدث يقع بين قطبين الأول القائل و الثاني المقول له، و هي عملية متحركة متوازنة و لذلك فقوى الابداع تحتاج إلى قوى مقابلة و استعداد مماثل، حيث الاستعداد لدى المقول له أمر مهم و لازم ليتحرك للأقوال المخيلة.>><sup>3</sup> فحدوث التأثير النفسي الذي يقود إلى الانفعال أمر متوقف من جهة على براعة الشاعر و قدرته على التصوير و المحاكاة

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأباء،ص116

<sup>2</sup>نفسه.

<sup>3</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص235.

ولكنها في الوقت ذلك متصلة ببراعة المتلقي و استعداده للاستماع و لتقبل ما يعرض عليه مما يعطى له حسا تذوقيا يجعله يحكم بالجودة أو القبح على العمل و من ثم يحدث التأثر الذي يقود إلى التخيل، و الشعور باللذة التي يترتب عنها اتخاذ وقفة سلوكية معينة.

>>فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، و لا عندما يوحى إليها المعنى بإشارة، و لا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة... فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له و تحرك لمقتضاه، كأن العين و النفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع و لون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج و البلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم و جب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنها أشد إفصاحا عما به علقه الأغراض الإنسانية، إذا كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء و لواحقه التي للآداب بها علقه.<sup>1</sup> لا يكتفي القرطاجني بالحديث عن حسن المحاكاة و الاهتمام بجمال الصورة المشكلة، فإنه يتجاوز ذلك للحديث عن دور اللفظ و النظم التأليفية في تحسين المحاكاة، و جعلها تقع موقعا حسنا من النفس. فلما كانت الألفاظ هي القوالب التي تصب فيها المعاني، لتنتقل من الوجود الذهني إلى الوجود العيني، كان حسن انتقاء العبارة الملائمة، و البراعة في نظمها و تأليفها مع غيرها أمرا يأسر النفس، و يعلق بها.

و بعبارة أخرى فالمعنى -عند حازم- يقوم في الذهن عبر عدة طرق : فقد يقوم في الفكر من غير طريق السمع (عن طريق التذكر)، أو قد يوحى المعنى بإشارة، أو قد تتلقى النفس المعنى في عبارة مستقبحة أو عن طريق المحاكاة فتستعمل عبارة موحية حسنة النظم و التأليف تضمن انفعال السامع و تحرك مشاعره، رضا و استحسانا لما يسمع. >>فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ و تنتقي أفضلها و تتركب التركيب المتلائم المتشاكل و تستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة و التفاصيل عن جملة المعنى و تفاصيله... فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ماهي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل.<sup>2</sup> إن انتقاء أفضل العبارات و أحسنها و إسنادها إلى غيرها في شكل منسجم تتطالب فيه تلك الأجزاء هو أمر يزيد من تأثيرية القول الشعري و إفصاحه عن المعنى المطلوب-فحسن محاكاة الشيء المدرك و التدقيق في تصوير أجزائه المكونة يجعل المحاكاة في أحسن صورها، حيث ترسم تلك الصورة في الذهن على شكل موافق لصورتها في الواقع، مما يزيد من تعبيرية الصورة المرسومة و يعمق مكانتها من النفس فاللغة الشعرية ترقى من حيث الاستعمال عن العادية.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.118

<sup>2</sup>نفسه،ص.119.

لهذا فإن >> الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلق قليلا عن لغة التواصل العادية لهذا حين نعيش الاشعار التي نقرأها فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة، و لكن أفعال الانبثاق تتكرر، و بهذا يضع الشعر اللغة في حالة انبثاق حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة المنبثقة.>><sup>1</sup> إن محاكاة الشاعر للواقع من خلال عمله الشعري، تجعله ينقل لنا الواقع بصورة جديدة و مميزة، تؤدي فيه اللغة الدور المحوري حيث تتجاوز و تعبيرتها المعنى السطحي لتعبر عن معاني أخرى ضمنية أو كما يطلق عليها عبد القاهر الجرجاني "معنى المعنى" لتصور لنا الواقع في أشكال مختلفة تتباين باختلاف الغرض و طريقة النظم.>> فتحرك النفوس للأقوايل المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، و بحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسه، و ما تدعم به المحاكاة و تعضد مما يزيد به المعنى تمويهها و الكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب.>><sup>2</sup>، لا تحقق المحاكاة نفس الدرجة من تحريك النفوس و التأثير فيها إذا أن الأمر متوقف على طريقة تصوير المعنى و مدى براعة الشاعر في تشكيله، و طريقته في التعبير عنه من ألفاظ و أسلوب و وزن و نظم كل هذه الأمور تزيد جودتها من تأثيرية القول الشعري.

كما يساهم في ذلك أيضا استعداد المتلقي لتقبل ما يرمى إليه العمل و التأثير به باعتباره شريكا مهما في العملية الابداعية و عنصر لا غنى عنه فيها، لأن دوره لا يقل أهمية عن دور الشاعر و ما يقوم به، و يكون هذا الاستعداد بأن يكون للمتلقى ميولا، أو تكون نفسه مستعدة لقبول ما يقدمه الشاعر أو لاعتقاده ضرورة الاستجابة له، و مما وافق فيه ميول المتلقي و أهواءه و يكون بذلك هذا الاستعداد بمثابة العقد الذي يربط الشاعر بالمتلقي إذ هو >> عقد يتضمن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة، من حيث الالتذاد بالتخيل و مناسبتها للطبيعة و تجاوبه مع حاجات النفس الجمالية، و وفق منطلقاته تجعل القائل يرسل القول الشعري و يستسلم لأثره و تأثيره الجمالي و يترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في القول و تتأثر لمقتضاه عبر عملية استلاب جمالي.>><sup>3</sup>، فإن هذا الاستعداد يتمثل في أول الأمر في معرفة المتلقي للموضوع، بوصفه أرضية تمهد لإبلاغ العمل الشعري، و وصوله للمتلقي بالشكل المرجو، و من ثم يتحدد نوع الاستجابة الحاصلة و درجتها، بوصف المتلقي مبدعا ثان و ليس مستهلكا يقتصر دوره على استقبال العمل و الاستجابة له، فعملية التلقي عملية واعية لها مبرراتها، و هو أمر يعكسه قول المتنبي :<sup>4</sup>

إنما تنفع المقالة في المرء، إذا وافقت هوى في الفؤاد

<sup>1</sup> جاستون باشلار: جماليات المكان ت غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1996، ص.25

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.121

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص.236

<sup>4</sup> أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج2، ص.31.

و قد وقع بعض الاختلاف في البيت عن رواية حازم، حيث وردت فيه كلمة "تنجح" بدل "تنفع" و "صادفت" مكان "وافقت" من رواية حازم.

يقول الشاعر إنما يتحقق المراد، و يحصل نجاح المرء في شيء معين إذا وافق هواه، لأن الراحة النفسية باعث على الاقتناع، و من ثم التصميم على الفعل، و النجاح في تحقيقه.  
فنجاح ابن الأخشيد في الاختبار و عدم موافقته على ما أراد الوشاة أن يوغلوا به صدره و لدليل على ما وقر في نفسه من ولاء لكافور عكسته موافقته على تسليم الغلمان ساعة طلب مولاه ذلك، فلو لا فناعة مولى كافور و ولاء لسيدته التي تملأ نفسه لما أبدى طاعته دون نزاع.  
فكذلك القول الشعري إذا وجد ما يوافق في نفس السامع، و لامس أعماقه فإن تأثيره فيه يكون جليا تترجمه استجابته لتلك الأقوال التي أبدع فيها خيال الشاعر و قدم صورا مبتكرة عن الواقع و التي تكون أكثر عمقا، و أوضح أثرا من غيرها.

و من أمثلة المحاكاة التي قرن فيها الشيء بشيء حقيقي قول حبيب :<sup>1</sup>

### دمن طالما التقت أدمع الـ مزن عليها و أدمع العشاق

نلاحظ هنا هذه الصورة الجميلة -على بساطتها- كيف كانت فيها الدمن و آثار الديار الدوارس مكانا لاجتماع شيئين متباينين، فلطالما كانت هذه الديار تتلقى الأمطار المنهمرة من السماء لتبتد و تقعها البغيض بعد أن غدت قفرا و رحل عنها قاطنوها، فهاهي اليوم أيضا تتلقي سيلا آخر منهمر، و هو دموع العشاق أسـا و حزنا على فراق الأحبة الطاعنين. فالشاعر قد حاكى صورة المطر المنهمر بالدموع التي يذرفها العشاق، فقد تم ربط شيء (ماء المطر) بشيء آخر (دموع العشاق) و بذلك استعمل الشاعر خياله لمحاكاة ذلك المنظر الجميل، فلم يعمل على نقل الواقع كما هو، بل لونه بما يلامس النفس و يآثر فيها بربطه بالعشاق، فهي مكامن للخصب (المطر) و للشعور بالقهر (البكاء على فراق من يحبون) فحسن هذه المحاكاة هو اقتران أدمع العشاق و هي حقيقة بأدمع المزن و هي غير حقيقية. و قول ابن التوخي :<sup>2</sup>

### لما ساءني أن وشحتني سيوفهم و أنك لي دون الوشاح وشاح

أظهر الشاعر استياءه مما حدث، فقد أشعره تطويق السيوف له بالذل و المهانة، فلا نصير له سوى الممدوح الذي كان يحميه من كل جانب، فقد قرن الشاعر بين الوشاح (ما يوضع حول الرقبة) و بين الوشاح (الالتزام نحو الممدوح) و هو غير حقيقي، فجمع بفضل الخيال بين شيئين قد لا يظهر بينهما رابط.

### 3- علاقة الصدق و الكذب بوقوع التخيل:

إن ارتباط الشعر بالمحاكاة يجعل الشاعر و هو بصدد رسم صورته أمام ثلاثة خيارات، محاكاة تحسين، أو تقبيح، أو مطابقة، فالشاعر يستعمل فطنته و ذكائه في جعل صورة الواقع المحاكى أجمل من الحقيقة و علقته و تأثيرها في النفوس أقوى، إذا اعتبر حازم الأقوال الشعرية جزءا من القياس المنطقي التي قد تجيء فيه المقدمات صادقة أو كاذبة لا أهمية لذلك بقدر أهمية ما تتضمنه من تخيل الذي هو مناط الشعر عنده.

<sup>1</sup> الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص. 461

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 128.

و تظهر براعة الشاعر و قدرته على اقناع المتلقي بتلك الأقوال و ذلك بما يضمنها إياه من تعجيب قد يشغل النفس و يلهيها عن تفحص ما إذا كان هذا القول صادقا أو كاذبا. >> و إنما يصير القول الكاذب مقنعا و موهما أنه حق بتمويهات و استدرجات ترجع إلى القول أو المقول له، و تلك التمويهات و الاستدرجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع و الحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك و التدرج في احتذائها.<sup>1</sup>، إن التمويه في الأقاويل الشعرية هو جعل السامع يقنع و يتأكد بأن هذا القول الكاذب و ذلك بحسن محاكاته و إخفاءه موضع الكذب.

فهذه التمويهات أو الحيل التي يلجأ إليها الشاعر أو الخطيب على السواء إخفاء الكذب الذي يعترى أقوالهم من شأنه إنهاء المتلقي و جعله يعتقد ما ليس حقيقة و ذلك بتقوية الظن في الشيء الذي تحاكيه، حيث يشغل الشاعر نفوس المتلقين بتلك الصورة المبدعة التي يؤدي فيها الاستغراب دورا مهما في إيقاع ذلك الظن. >> و التمويهات تكون بطي محل الكذب من القياس عن السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهاها بما يكون صدقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لإشتباهه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس أعني أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة و الترتيب معا، أو بالهاء السامع عن تفقد موضع الكذب و إن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الابداعات و التعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب و الخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة و الترتيب. >><sup>2</sup>، و التمويه يكون بإخفاء موقع الكذب عن السامع و جعله لا يكتشف محله، أو أن يبني القول الشعري من مقدمات - تشبه المقدمات المنطقية القياسية- رغم كذبها فإن الشاعر يغتنم ما بينها و بين المقدمات الصادقة من شبه ليوقع الظن بأنها كذلك، أو باستعمال طرق لغوية و أسلوبية تجعل ذلك المعنى الشعري المعبر عنه، و تلك الصورة المنشأة تبدو صادقة و حقيقية سواء تركز الكذب أو الخلل في المادة أو الترتيب، أو فيهما معا، و في هذه الحالة يبرز دور الخيال بحدة، حيث يؤدي دورا مهما و أساسيا في تشكيل تلك المقدمات الكاذبة بطريقة تجعل العقول قبل النفوس تتأثر و تستجيب لتلك الأقاويل المخيلة.

فنجاح الشاعر في اقناع المتلقي و جعله يتجاوز مع ما تقدمه تلك الأقوال وقف على براعته في استخدام الخيال الشعري، و توظيف الوسائل الفنية في جعل المتلقي يقنع بصدق تلك المقدمات المخيلة، حتى و إن كانت الحقيقة غير ذلك، بيد أن ذلك لا يجعل القارئ يظن أن العمل الشعري قائم على ترويح الكذب و الدعوة إليه. و من ثم كان الخيال الشعري القائم على تجويد تلك المقدمات التي يبني عليها القول الشعري للوصول إلى التأثير في السامع و دفعه للمنطق التي يسعى بها للإقناع بصحة ما توصل إليه من نتائج.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.63

<sup>2</sup>نفسه، ص.64.

و منه قول امرئ القيس :<sup>1</sup>

### و إن كنت قد ساءتكم منى خلقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

مما هو معهود في الاستثناء أن يجيء مخالفا للمستثنى، فامرؤ القيس و هو يتغزل بفاطمة يدعوها إلى أن ترد عليه قلبه فيفارقها، إذا كانت قد رأت منه خصلة لم ترضاها، لكن ما فعله امرؤ القيس هو أنه بنى قياسه على النقيض فكأنه يقول **لكنك لم تسوءك منى خلقة** فهو يثبت غير ما هو ظاهر في المقدمة أو الشطر من البيت، فيترتب عن ذلك أن لا تسلي ثيابك من ثيابي فهذا الاستثناء غير صحيح ، الغرض منه فقط اقناع محبوبته بأنه يفعل ما تقول به، لكن الحقيقة هي دعوة للوصال و ترك النأي، فنلاحظ كيف أن الخيال قد ربط بين الشيء المادي و هي الثياب التي تتميز بالملازمة للجسم و الالتساق به بوضعه مع فاطمة بدعوتها لها بسلي ثيابها من ثيابه، فالسل فيه قيام بالفعل برفق دون ترك أثر، فكأنه أراد بذلك أن يثبت شيئا آخر غير هذا بأنه لم يفعل شيئا، أو هو لا يتصف بخصلة تجعلها تبعد عنه لذا فهي دعوة ضمنية للوصال.

و في الحديث عن التمويه و علاقته بالتخيل يكون حازم قد >> استطاع لدقته أن يميز بين الخيل التمويهية و التخيل، صحيح أنه يعتقد أن التمويه متصل بالقاتل و المتلقي، و لكن الحيل الشعرية إذا اتصلت بالشعر نفسه فهي محاكاة و بهذا استطاع حازم أن يفصل بين التخيل من حيث هو مظهر عام يساوى المحاكاة، و من حيث هو عنصر خاص قد يوازي التمويه.<<<sup>2</sup>، فالتمويه هو محاولة الشاعر مغالطة المتلقي و إيهامه بصدق القول أو المقدمة التخيلية، و سعى منه لإخفاء الكذب فيها، باقناع المتلقي بأنه ليس كذلك و تحريك نفسه بالانفعال لتلك الأقوال، و هو ما يتوقف على دور الخيال في تحسين الصورة و اقناع المتلقي بها. و بمعنى آخر فالشعر يختلف عن الخطابة بما يشمل عليه من تخيل و محاكاة، لا أهمية إذا ما كانت تلك المقدمات المشكلة للقول الشعري تقنية أو مشهورة أو مظنونة، المهم أنها مقدمات تخيلية تتميز بكونها موهومة الكذب و هو ما يفصل الشعر عن الخطابة، لهذا كان >> أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته، و قويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه و قامت غرابته. و إن كان يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب و تمويهه على النفس و اعجالها إلى التأثر له قبل، بأعمال الروية في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر و شدة تحيئه في ايقاع الدلسة للنفس في الكلام، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا.<<<sup>3</sup>، فقد وقف حازم عند ما ينبغي أن يتميز به الشعر الجيد، و هو حسن المحاكاة، و الهيئة، قوة الصدق، و خفاء الكذب و قيام الغرابة و التعجيب.

إن تروى الشاعر الربط بين الصور لتشكيل العمل الشعري، فهو يسعى إلى إخفاء الكذب، متخذا الحيلة سبيلا لإقناع المتلقي بتلك الأقاويل و جعلها تحرك ما بالنفس من انفعالات مختلفة و في الوقت ذاته يقف عند صفات الشعر الرديء.

<sup>1</sup> امرؤ القيس: الديوان، ص23.

<sup>2</sup> إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص.578.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص71، 72.

>> أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة و الهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، و ما أجرد ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، و إن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام و تمكنه من القلب، و قبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه و يشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، و وضوح الكذب يزعها عن التأثر بالجملة.<sup>1</sup>، فقبح الهيئة يقف حائلا بين العمل الشعري و التمكن من قلب السامع كما تؤدي المحاكاة القبيحة إلى الإساءة إلى القول الشعري حيث تغطي على جمال الشيء المحاكى باظهاره في صورة غير مستحبة لدى المتلقي مما ينفره من مواصلة الاستماع لذلك القول، فهو لا يثير فيه غير الاشمئزاز و النفور، و بذلك يلغي حازم الوزن و القافية لصالح التخيل الذي يعد محورا تدور حوله شعرية العمل الأدبي و ذلك هو ما يميز أفضل الشعر عن أردئه.

أفضل الشعر=(حسن المحاكاة+حسن الهيئة+خفي الكذب+قائم الغرابة)±الوزن و القافية ❧ الاعمال بالتأثر

أردأ الشعر=(قبح المحاكاة+وضوح الكذب+قبح الهيئة+غياب الغرابة)±الوزن و القافية ❧ تجمد النفس عن التأثر.

>> كثير من الناس يغلط فيظن أن التشبيه و المحاكاة من جملة كذب الشعر، و ليس كذلك، لأن الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيبه به صادق، لأن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا، و كذلك هو بلا شك، و لأن التشبيه باظهار الحرف و إضهاره قول صادق، إذا كان في أحد الشئيين شبه من الآخر.<sup>2</sup>، يفند القرطاجني الاعتقاد القائل بأن التشبيه أو المحاكاة من جملة الكذب الشعري، موضحا أن محاكاة شيء بشيء آخر قائم على تحقيق المشابهة بينهما سواء اظهر حرف التشبيه، أو أضمر، فالقول فيهما صادق، لأن المحاكاة في العمل الشعري لا تعني المطابقة، لأن وقوع شبه بين المحاكى و المحاكى به يعني وجود نقاط تلاق و تماثل بينهما و هذا ما يجعل التشبيه صادقا، و هو ما يعطي للخيال المجال من خلال التشبيه و المجاز و الاستعارة للربط بين الأشياء، حتى يبتعد عن حدود الكذب الذي يربط في الغالب بالواقع العياني و تشكيل الشاعر لصوره أين تعطى للخيال الحرية في ابداع الصور >> إن الخيال بهذا المفهوم، قوة خالقة، تحلل و تتركب تصهر الملكات، و تفتت العالم المألوف، مراعية القوانين الداخلية في ذلك للشعور و اللاشعور في ضوء ما عانتها الذاكرة من تحصيل و تفكير.<sup>3</sup>، فعمل الخيال هو احداث تلك العلاقات و إظهار ما بينها من روابط و وضعها في تشكيل صوري يتلاءم مع هذا الربط لخدمة الغرض من العملية الابداعية الذي هو التخيل، و عدم وضوح العلاقة بين المشبه و المشبه به لا يعني الانفصال، فقد يكون التشبيه خفيا و إن أنبأ الظاهر عكس ذلك.

1-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدياء،ص72.

2-نفسه، ص75.

3-مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، د ط، منشأة المعارف الاسكندرية، د ت،ص51.

و قد ورد التشبيه في أشعار العرب بكثرة، كما ورد في القرآن الكريم و الذي منه قوله تعالى: <<و اللذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة، يحسبه الضمان ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا و وجد الله عنده فوقاه حسابه و الله سريع الحساب.>><sup>1</sup>، فقد شبه سبحانه و تعالى الماء بالسراب، فأعمال هؤلاء الكفرة سيئة لذا كانت كالسراب الذي إذا اقتربت منه اكتشفت أنه عدم، و ما هو إلا وهم و هم من تصوير الخيال، فوجه الشبه هنا موجود، و التشبيه ليس كاذبا، و قد ذكرت هنا أداة التشبيه و هي الكاف مما يعنى أن الفارق بين الماء و السراب أكثر من الشبه، لكن الشبه قائم، يلائم المعنى المعبر عنه في هذه الآية الكريمة، و أيضا قوله تعالى: <<و القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم.>><sup>2</sup>، فقد شبه الهلال في هذه الآية الكريمة بالعرجون القديم، فكما أن الهلال يأخذ في النقصان حتى يصبح مثل العرجون القديم الذي مرت عليه الأيام فذبلت ثماره، فنلاحظ جمال هذا التشبيه و إصابته و قد فرقت كاف التشبيه بين المشبه (الهلال) و المشبه به (العرجون القديم) من حيث الذبول.

و بالتالي إن الوصف التشبيهي أو المحاكاة تعبر عن الصدق إلا إذا قصد بها صاحبها الإفراط و المبالغة التي تجعل المحاكاة أمرا غير قابل للتحقق و التصديق، و الأمر في المحاكاة المقصود بها تقييح القبيح هو عكس ما كنا بصدد الحديث عنه.

#### - كيفية وقوع الصدق و الكذب في الشعر:

عمل حازم على تجاوز النظرة التي كانت سائدة و التي مفادها أن أحسن الشعر أكذبه، حيث عمل على الموازنة بين الشعر و الخطابة، من حيث الصدق، فنفي قطعي الصدق عن الخطابة، دون أن يثبت أو ينفي تكون الشعر من أقاويل صادقة أو كاذبة، لأن مدار الاهتمام عنده ليس هذا الأمر، و لكن بما يتضمنه القول الشعري من تخيل و قدرة على تحريك النفوس، مؤكدا أن <<الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق محض، و منها ما هو كذب محض، و منها ما يجتمع فيه الصدق و الكذب، و الكذب منه ما يعلم أنه كذب من ذات القول. فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول ينقسم إلي ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول، و إلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب.>><sup>3</sup>، يواصل حازم تقسيمه الثلاثي لكل ما يتعلق بالعمل الشعري، هذا الأخير منه ما يكون صادقا محضا، و منه الكاذب المحض، و منه الجامع بين الصدق و الكذب. فقد يتضح كذب القول الشعري من خلال القول ذاته، و قد لا يعلم منه إذ هناك إمكانية للعلم بكذبه من خارج القول الشعري أو قد لا تلزم المعرفة من خارجه، و هي أمور تتضح أكثر من خلال ما يلي من أقوال حازم الذي يعمل كعادته في المنهاج على استقصاء الأمر و ذكر أدى تفاصيله.

<<فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، و قد لا يكون طريق علمه من خارج أيضا هو الاختلاق الامكاني، و أعني بالاختلاق الإمكاني أن يدعي الإنسان أنه محب، و يذكر محبوبا تيمه و منزلا شجاه من غير أن يكون كذلك، و عنيت بالإمكان أن يذكر ما يمكن أن يقع منه و من غيره من أبناء جنسه،

<sup>1</sup>سورة النور : الآية 39،ص.355

<sup>2</sup>سورة ياسين: الآية 39،ص.442

<sup>3</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلاغ و سراج الأدباء،ص76.

و غير ذلك مما يصفه و يذكره، و الذي يعظم من خارج القول أنه كذب و لا بدّ: الاختلاق الامتناعي و الإفراط الامتناعي و الاستحالي، و الإفراط : هو أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة، و قد فرق بين الممتنع و المستحيل، بأن الممتنع، هو ما لا يقع في الوجود، و إن كان متصورا في الذهن، كترتيب يد أسد على رجل مثلا. و المستحيل : هو ما لا يصح وقوعه في الوجود، و لا تصوره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة.<sup>1</sup>، يبين القرطاجني أن العمل الشعري لا يكشف دائما عن صدق القول فيه من عدمه و هو أمر يصعب التأكد منه، لذا لا يمكن الحكم فيه بالكذب على ذلك القول و هو ما اطلق عليه حازم "الاختلاق الإمكانى" كأن يدعى الشاعر أشياء قابلة للحدوث يمكن أن تعرض لأي شخص، كحديثه عن حبيب تيمه، و ديار غدت أطلالا... فقد يكون الشاعر يصف ما وقع له، لكن في ذات الآن قد يفعل ذلك من قبيل التقليد، كما كان يفعل الكثير من الشعراء في العصر الجاهلي، هذا هو الكذب الذي لا يمكن الكشف أو الاستدلال عليه من القول ذاته. أما ذلك الذي يعرف كذبه من خارج القول و هو الاختلاق الامتناعي و الإفراط الامتناعي، و الاستحالي.

>>فأما الإفراط الإمكانى فلا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب، لا من ذات القول، و لا من بديهية العقل، بل يستند العقل في تحقيق ذلك إلى أمر خارج عنه و عن القول، إلا أن يدل القول على ذلك بالغرض، فلا يعتد بهذا أيضا، و إنما نسميه إفراطا بحسب ما يغلب على الظن.<sup>2</sup>

قد يلجأ الشاعر في محاكاته الشعرية إلى المبالغة و الغلو في وصف الشيء، و الإفراط الإمكانى هو أمر لا يمكن تبين مدى صدقه أو كذبه، فهو أمر لا يعرف لا من داخل القول و لا من خارجه بل يستند العقل في ذلك إلى ما هو خارج عنهما و هذا الضرب من المبالغة قد يلجأ إليه الشاعر مثلا في مدح من هم أعلى منه سلطانا و جاها و هو أمر تتباين درجته بحسب مكانة من بصده تتظم هذه الأقوال >> و الاختلاق الإمكانى يقع للعرب من جهات الشعر و أغراضه. و جهات الشعر: هو ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه و محاكاته مثل: الحبيب و المنزل و الطيف في طريق النسيب، فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية فتكون مسانح لإقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة من ذلك. و الأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها و يمال بها في صغوها لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيب النفس بتلك الهيآت و مما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيآت.<sup>3</sup>، إن هذا النوع من الاختلاق الذي يمكن وقوعه، يستعمله الشعراء العرب في أشعارهم و للتعبير في الأغراض الشعرية المختلفة، و هذا النوع مستساغ في الشعر.

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص76

2- نفسه، ص77.

3- نفسه.

فالشاعر يتصور وجود حبيب، و منازل يبكيها، و يدعو لها بالسقيا...محاو لا نقل ما يعتريه من مشاعر، من حزن و ألم، و فرحة لإستعادة مافات من ذكريات، و هي مناسبة يستغلها الشاعر لإظهار كوامنه النفسية و تنشيط مقدرة الخيال لديه لجعل الصورة أكثر وضوحا و تأثيرا، حتى يتمكن من تحقيق تلك الاستجابة التخيلية التي ينشدها و بيان نجاحه في توظيف تلك الملكة على أحسن صورة.>> إذ يتضمن النص الصورة أو الصور الموحية،لهو مثابة المنبه الذي يحرك سواكن المرء، و يخض كوامنه الشعورية، ليس هذا و حسب بل إن المرء و هو بازاء جملة، الموحيات التي تتدفق من الصورة، يقوم بعملية تأويل لها و لموحياتها، إنه يركبها في ذهنه و فقا لما هي عليه تركيبته النفسية ذاتها.>><sup>1</sup>، و بالتالي فهذا الاختلاق للصور هو أمر ممكن، حتى و إن لم يقع للشاعر بالفعل، لكن تعبيره عن هذه الحالة، و محاولة معايشة ذلك الموقف يجعل ورود مثل هذا النوع من التصوير أمرا مستساغا، إضافة إلى قدرته على تحريك النفوس و هزها بالانفعال و هو ما يطمح الشاعر إلى تحقيقه من خلال عمله الشعري، و لأنه كما اتضح من تعريف حازم للشعر بأن العبرة فيه عائدة إلى ما يحتويه من تخيل، لا إلى كون تلك الأقاويل صادقة أو كاذبة.

إن هذا النوع من الاختلاق، الذي يصطنع فيه الشاعر حالة، أو صورة تعبيرية عن موقف لم يقع، أمر لا يتنافى مع إمكانية الوقوع، فهو أمر معتاد الحصول لذا فهو يقترب من الممكن. >> و الاختلاق الامتناعي ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا، و كان الشعراء اليونان يختلقون أشياء بينون عليها تخايلهم الشعرية و يجعلونها جهات لأقاويلهم، و يجعلون تلك الأشياء التي تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، و بينون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسماهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها.>><sup>2</sup>، و هو أن يدعى الشاعر أمرا لا يمكن تحققه، و هذا الضرب لم يرد استعماله في أشعار العرب على اختلاف الأغراض و تعددها، و هو ما ترفضه الطباع، و يتنافى مع الأشياء المعتادة الوقوع، حيث يعلم كذبه من خارج القول الشعري.

ثبت استعمال هذا النوع من الاختلاق لدى اليونان حيث عمدوا إلى بناء الأقاويل الشعرية على أشياء اخترعوها و ربطوها بما يحدث في الواقع، و هي بذلك ضربا من شطحات الخيال و تحليقه بعيدا عن أرض الواقع لذا كان العلم بكذبه من خارج القول الشعري.>> فأما أغراض الشعر المنوطة بالجهات الذكورة، فإن العرب كانت لها فيها اختلافات: منها اقتصادية، و منها افراطية، و الافراطية منها ممكنة، و ممتنعة، و مستحيلة. فالكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له، إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول و لا العقل، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين، و قد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضا في الدين، فإن الرسول صلى الله عليه و سلم كان ينشد النسيب أمام المدح، فيصغى إليه و يثيب عليه.>><sup>3</sup>.

<sup>1</sup>سمير أبو حميدان: البلاغية في البلاغة العربية،ص.136

<sup>2</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.77،78

<sup>3</sup>نفسه،ص.78،79

ان اختلاق الأغراض أمر غير معيب في صناعة الشعر، لوقوعه من النفوس موقعا حسنا يؤدي بها إلى قبوله، و كذب هذا النوع من الأقاويل أمر لا يمكن تبينه لا من جهة القول، و لا من جهة تصور العقل له، حتى الناحية الخلقية و الدينية فقد رفع فيها الحرج .

>> و الكذب الإفراطي معيب في صنعة الشعر إذا خرج من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة، و الإفراط هو القسم الذي يجتمع فيه الصدق و الكذب، فإن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه، فأفرط فيها، كان صادقا من حيث وصفه بتلك الصفة، و كاذبا من حيث أفرط فيها و تجاوز الحد، فهذا قد يجيء منه ما يستحسنه بعض أرباب هذه الصناعة.<sup>1</sup> >>، ينبه حازم في حديث عن أنواع الكذب: أن الإفراط في الكذب أمر مستقبح في العملية الشعرية، فهو يؤكد على ضرورة عدم المغالاة في تصوير الأشياء.

فإذا كان للخيال حرية في الحركة و التعبير عن المعاني الذهنية، فإن ذلك لا يخرج عن عالم الواقع، و ارتباطه بالمحسوسات و تشكيلها، لذلك كان الإفراط الخارج عن حدود الامكان أمرا لا يتقبله الشعر و إن رأى فيه البعض سعة لخيال الشاعر و تمكنا من أدوات صنعة لهذا فإن >> تعريف الإفراط مهم لأنه يقع تحت فرع ما يعلم من خارج القول أنه كذب، و لأنه بسببه تحدث الاستحالة أو الامتناع، و تعريفه للإفراط مربوط تحديدا بالصفة و هذه مسألة مهمة جدا في الحفر عن مصطلحي الامتناع و الاستحالة عنده، إذ كلا المصطلحين مربوطان مباشرة بالإفراط، و قد حرص حازم منذ البداية على إبراز مفاهيمه و منطلقاته النظرية قبل المضي في التفاصيل الدقيقة للحدود التي يتناوشها الخيال و التخيل.<sup>2</sup> >>

فالطريق المؤدية إلى الامتناع و الاستحالة في الصناعة الشعرية هي الإفراط في الوصف و التعبير عن الأشياء، حيث يصعب حينها كبح جماح الخيال، و جعله يتصرف في حدوث الممكن و المقبول، و أن لا يخرج بالصورة الشعرية إلى حدود الغرابة و العبث بمختلف أجزاء الصورة، و المدركات الحسية >>فتغدو صورته خرافات ذهنية و ليست رؤية نفسية.<sup>3</sup> >>، و هو ما من شأنه إضعاف تأثير النفوس له، و قبولها لمنطق الأشياء في هذا القول الشعري، و هو ما يؤثر سلبا على حصول التخيل، و ما ينتج عنه من استجابة سواء بالقبول أو الرفض فيكون مصير العمل الفشل الذريع.

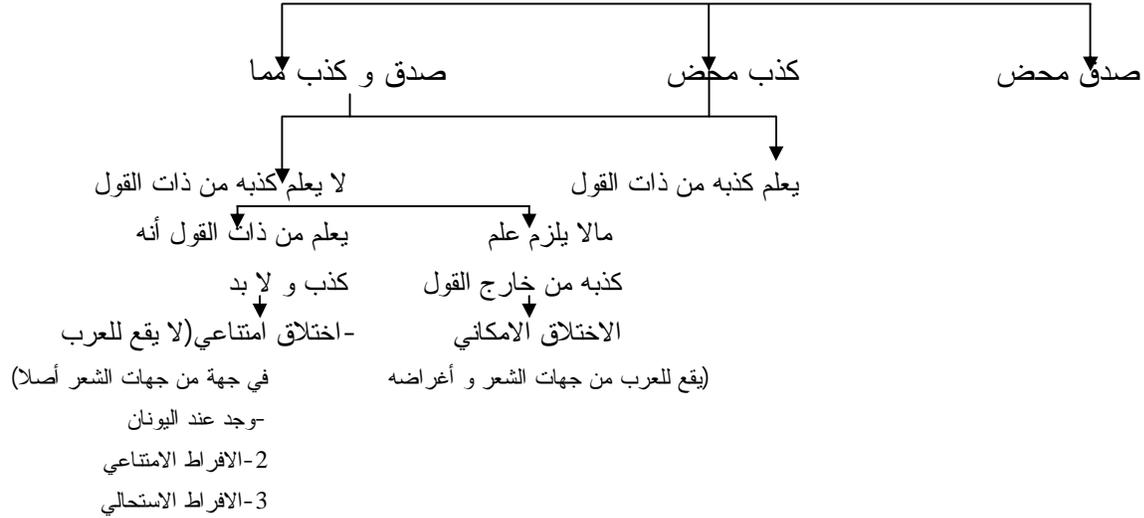
<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص.79

<sup>2</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني،ص.186.

<sup>3</sup>إيليا الحاوي: في النقد و الأدب،ط5،دار الكتاب اللبناني،بيروت لبنان،1986،ج1،ص127.

و يمكن توضيح هذه الأمور من خلال الرسم التالي:<sup>1</sup>

الأقاويل الشعرية



>> و ليست تحرك الأقوال الكاذبة إلا من حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس شدة و لعلها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الانقياد لمقتضاه، و إن كان مما يكره و لا يصدق الحاض عليه، و مع هذا فتحريكها دون تحريك الأقاويل الصادقة إذا تساوى فيهما الخيال و ما يعضد مما داخل الكلام و خارجه، فتحريك الصادقة عام فيها قوي، و تحريك الكاذبة خاص فيها ضعيف، و ما عم التحريك فيه و قوي كان أخلق بأن يجعل عمدة في الاستعمال حيث يتأتى<sup>2</sup>.

إن التأثير في المتلقي، و تحقيق استجابته للقول الشعري أمر مرتبط بطريقة تصوير المعاني و تشكيلها، لكن غلو الخيال في رسم الصور الشعرية- و إن كان يستهوى بعض الناس- فإن ذلك يجعله في مرتبة أقل من الأقاويل الصادقة إذا أحسن توظيف ملكة الخيال فيها، فاستحقت أن تكون عماد العمل الشعري.>> بيد أن للكذب الفني الشعري القائم على المبالغة في المحاكاة التخيلية حداً على الشاعر أن لا يتجاوزها، و إلا فقدت الصورة قيمتها الفنية، و ناقصت الغرض الذي من أجله صيغت، لعزوف النفس حينئذ و نفورها منها، و عدم انفعالها معها... مما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى الواقع الحال، و يفقد التخيل قوته و قدرته على القيام بدوره المطلوب في إثارة الوجدانية المناسبة فتفقد الصورة الشعرية قيمتها الفنية و النفسية.>><sup>3</sup>، إن تجاوز المبالغة حدود الحقيقة لتقترب من المستحيل يجعل نعتها بالكذب أمراً لا مناص منه، مما قد يضر العمل الأدبي أكثر من نفعه له، و إن كان النقاد قد جعلوا استعمالها من أجل التحقير أو التهكم أمراً جائزاً.

<sup>1</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص185.

<sup>2</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص82.

<sup>3</sup>مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص173.

>>«إنما جرى الغلط على كثير من الناس في هذا حيث لم يفرقوا بين الوصف الذي لا يخرج عن حد الإمكان و إن لم يثبت وقوعه، و بين الخارج إلى حيز الاستحالة، و غلطتهم في ذلك أبيات وقعت فيها مبالغات خفيت عليهم فيها جهات الإمكان، فظنوا أنها من الممتنعة المستحيلة.»<sup>1</sup>، حاول حازم تبيين سبب الالتباس الحاصل لدى البعض و العائد إلى عدم تعمقهم و اكتشافهم للمعنى، و الذي جعلهم لا يدركون جوانب الإمكان في بعض المبالغات الشعرية، و يقدم القرطاجني مثالا عن تلك المبالغات التي يمكن صرفها إلى جهة الإمكان بقول المتنبي :<sup>2</sup>

و أنى أهدى هذا الرسول بأرضه  
و ما سكنت مذسرت فيها القساطل  
و من أي ماء كان يسقي جياده  
و لم تصف من مزج الدماء المناهل

هذين البيتين هما من قصيدة يمدح فيها المتنبي سيف الدولة عند دخول رسول الروم حلب، حيث يتساءل فيهما عن كيفية اهتداء هذا الرسول و وصوله إلى سيف الدولة، فالمعركة دائرة بشدة حتى غطى الغبار الذي أثارته حوافر الخيل فلم يترك سبيلا للرؤية أو الاهتداء إلى مكان تواجد سيف الدولة. فقد طالت أرض المعركة حتى النهر-مشرب الناس و دوابهم- فتلوث بدماء القتلى.

فما ذهب إليه الشاعر من مبالغة في وصف أرض المعركة لا يخرج كلام الشاعر عن حدود الممكن، فقد استطاع خياله أن ينقل المتلقي إلى جو الواقعة، و يجعله يرى تلك الصورة بكل حيثياتها، حتى و إن كان الشاعر قد نقل الواقع من خلال رؤيته الخاصة لما دار من أحداث، و جعله يصور مدى الصعوبات التي واجهها هذا الرسول للبلوغ سيف الدولة و التحدث إليه. أما قوله في وصف الأسد :<sup>3</sup>

سبق إلتقاء كه بوثة هاجم  
لو لم تصادمه لجازك ميلا

يأتي هذا ضمن مدح المتنبي لبدر بن عمار، حيث يصف كيف عاجل الأسد الممدوح بوثة جعلته يطال ردف فرسه، فما كان ذلك ليحدث لو لم تحدث المصادمة، و ما تمكن الممدوح من تجاوزه و تفاديه، فرغم أن الأسد قد عاجل الممدوح بالهجوم عليه، فقد كان له بالمرصاد و تمكن منه فضربه بالسوط، فهذه المبالغة في وصف هذا الموقف و إن كانت لم تقع، فهي من إنتاج الخيال الشعري للمبدع، لا تتجاوز ما هو مسوغ به لتدخل القول باب المستحيل أو الكذب الإفراطي.

بعد هذا التفصيل في الحديث عن الكذب و دوره في الصناعة الشعرية و عن امتزاجه بالصدق و أثر ذلك في العملية الإبداعية، يتحول الحديث بنا مع حازم إلى النوع الثالث من الأقاويل الشعرية،

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.135

<sup>2</sup>أبو الطيب المتنبي: الديوان، ج3، ص112،113

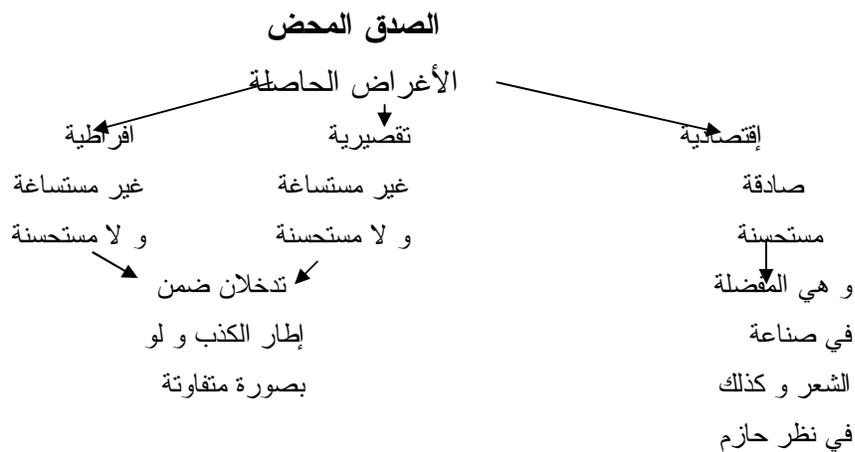
القساطل : ج قسطلي و هو الغبار الذي تثيره الخيل بحوافرها، المناهل: ج منهل التي يكون فيها النهل، و هو أول الشرب.

<sup>3</sup>أبو الطيب المتنبي: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ج3، ص242.

المصادمة: من الصدم، و هو الصك، الميل: ثلاث فراسخ، المسافة من الأرض المتراخية، ليس له حد معروف.

و هو ما يتعلق بالصدق المحض. >> أما القسم الثالث و هو القول الصادق فمنه القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود، و منه المقصر، عن المطابقة بأن يدل على بعض الوصف و يقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف. فهذا النوع من الصدق قبيح من جهة الصناعة و ما يجب فيها<sup>1</sup>، فالشاعر و أثناء تحريه الصدق في صناعة قصيدته قد يلتزم في المعنى المطابقة للواقع و كيفية وقوع الأشياء فيه غير أن المقصود بالصدق و المطابقة هنا، هو الصدق الفني في التعبير عن التجربة الشعرية، و التي تعتمد في أساسياتها على معطيات الحس و ما يزودها به من مدركات، لكن ذلك لا يعنى أن يبقى حبيس تلك المعطيات و يكتفي بعملية الوصف، و إلا خرج الكلام عن نطاق الشعر، فوصف الشاعر للأشياء و المعطيات المدركة يكون وفق رؤيته هو، التي تتأثر بعوامل النفس، و ما يعترئها من تغيرات آنية، و دائمة، لكن القول الشعري قد يقصر في وصف الأشياء، فلا يعطيها حقها، فيجيء وصفه لها أقل مما رسم للشيء من أهداف و غايات، و بذلك يفشل الشاعر في تحقيقه هذه الوظيفة، فيأتي عمله -رغم صدقه - عملاً مستقبلاً يسيء إلى المعنى، و يقلل من رتبته و أهميته، فإن >> الذي يعنيه الصدق الفني أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعرية حقيقية تعبيراً صادقاً، يحسه القارئ من خلالها، فيتفاعل معها تفاعلاً تاماً يساعدها في إحداث التخيل المناسب ذي الإثارة الوجدانية، الذي يعبر بالصورة حدود عناصرها في الواقع العياني المرصود، و يمنحها قدرة على التوافق مع حركة النفس الشعرية.<sup>2</sup>

فالمقصود بالصدق ليس التقيد بحدود الصورة كما هي عليه في الواقع، و إنما هو الصدق في التعبير عن الشيء وفق معطيات الداخل، فيظهر تلون الخارج بالداخل في شكل منسجم و متلائم، و هو ما يحسه المتلقي، و يلمسه، و يجعله يتأثر بأقوال معينة أكثر من غيرها. و في الشكل التالي توضيحاً أكثر:<sup>3</sup>



<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 79.

<sup>2</sup>مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص. 174.

<sup>3</sup>سعد مصلوح: حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، ص. 176.

و قد ذكر القرطاجني السبب الذي دفعه إلى كثرة هذه التقسيمات و التدقيق في بيان الفرق بين الأغراض الشعرية و ما تتألف منه من أقوال قائلًا: «و إنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر، لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، و هذا قول فاسد قد رده أبو علي بن سينا في غير ما موضع من كتبه، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخيل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق و لا كذب، بل أيهما انتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالغرض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف و حسن المحاكاة، و موضوعها الألفاظ و ما تدل عليه»<sup>1</sup>، فإذا كان التخيل هو الأساس المعتمد في الحكم بشعرية الأثر الأدبي بغض النظر عما إذا كانت تلك المقدمات التي بني عليها صادقة أم كاذبة، فإن التأثير في المتلقي، و تحقيق الاستجابة المتوخاة من العمل الإبداعي تشكل غاية ملحة تعكس مدى نجاح خيال الشاعر في تصوير الواقع المحاكى، و تحقيق الاستلاب النفسي لديه من خلال إعادة تشكيله للنص المقدم وفق ما تمليه طبيعته النفسية و ما يخيله النص من صور، هذا الأمر يقودنا إلى التساؤل عن المكانة التي يحتلها المتلقي ضمن رؤية حازم النقدية، و الدور الذي يؤديه كل من الخيال و التخيل في دعم هذه المكانة، و تحقيق الرتبة التي ينشدها الشاعر من خلال العمل الشعري.

#### 4- مكانة المتلقي من الخيال و التخيل:

يظهر من خلال حديث حازم القرطاجني عن الخيال و التخيل و دورهما في العملية الشعرية، تركيزه على المتلقي بوصفه طرفًا مهمًا و فاعلًا في استقبال العمل الشعري و الحكم عليه، و حتى في بناءه لذا كان المتلقي عنده غاية منشودة -كما اتضح لنا من خلال الفصول السابقة- يسعى إلى أراضائه من خلال تلك الأقوال المخيلة التي يحملها العمل الشعري، و ما تثيره هذه الأقوال من جوانب جمالية و صور في ذهن السامع و في نفسه، و ما تنتجه من انفعالات نفسية سواء بالبسط أو القبض على حسب ما يثيره فيها ذلك العمل من تحريك شعوري و نفسي لكن «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس و تحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، و بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، و بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها»<sup>2</sup>.

فحدوث تلك الهزة الشعورية المنشودة مرتبط بشكل كبير بجودة العمل الفني، و مدى براعة الشاعر في نسج صورته بشكل مختلف و مبتكر، لكنه و في ذات الوقت للحالة الشعورية و النفسية التي يكون عليها المتلقي أثناء استقباله للعمل أثر مهم في حكمه على العمل المقدم، و درجة الاستجابة له، فحدوث التلاؤم بين ما هو مقدم و ما يعتري السامع من مشاعر أدعى إلى جعل الاستجابة لتلك الأقوال المخيلة أكثر قوة و ظهورًا.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص81.

<sup>2</sup>نفسه، ص121.

بيد أنه >> و لكي يتم التواصل بين المبدع و المتلقي، و لكي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما و الذي دفع الشاعر إلى الابداع و فرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي.<sup>1</sup> >>، فحدوث التعارف بين المرسل و المرسل إليه، و تسليمها بموضوع الرسالة كفيل بايصال المعاني التي تتضمنها تلك الرسالة إلى المقول له و جعله يتفاعل معها سواء بالارتياح أو الاكتراث، و جعله يكتشف مدى براعة خيال الشاعر وسعة أفقه، الذي جعله يحاكي الصور المستمدة من الواقع، و جعلها أكثر جمالا، و خدمة للغرض المنظوم فيه.

فقد تحدث حازم عن ذلك من خلال إشارته إلى ما يسمى بالاستعداد، هذا الأخير الذي تترتب عنه شكل الاستجابة المحققة من قبل المتلقي و قد قسم هذا الاستعداد إلى نوعين : >> استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال و الهوى... و الاستعداد الثاني هو أن تكون النفس معتقدة في الشعر أنه حكم و أنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة.>><sup>2</sup>، فكلا النوعين يعدان صلة ربط وثيقة بين المبدع و المتلقي، من خلال حرص الأول على اتقان عمله و التقنن في رسم صورته الشعرية، و إخراجها في شكل جمالي أفضل و أبداع، لإدراكه ليقظة الطرف الآخر -المتلقي- و تدوقه لكل ما هو جميل. لذا فإن حدوث اللذة لدى السامع وقف على تكامل العمل الشعري و الصورة التي يقدم عليها، كما أن حدوث الإلتذاز بالتخيل لدى المتلقي مرتبط بمدى مناسبته للطبيعة و تلاؤمه مع ميولات النفس الجمالية.

و بذلك فإن وجود الاستعداد لدى طرفي العملية الابداعية كفيل بخلق التأثير الجمالي المرتجى، لكن تحقيق الذروة في جذب السامع و استمالته للعمل الشعري على صلة وثيقة بما يحتويه العمل من تعجيب و استغراب، وهو ما نوه به حازم عند تعريفه للشعر\* و لأن >> غاية الشعر هي التأثير، و التأثير يعني تغييرا في الاتجاه و تحولا في السلوك و البداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي من ناحية، و يبدهه من ناحية أخرى، و ذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة تنطوي على قدرة من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالا تخب الألباب و تسحر العقول فتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضيء إبهاما محببا يثير الفضول و يغذي الشوق إلى التعرف.>><sup>3</sup>.

فتحقيق الاستلاب الجمالي المنشود من وراء العمل الشعري، لن يتأتى برسم صورة عادية للواقع، لا تكاد الهوة بينها و بين الحقيقة تتسع كثيرا، و لكن التأثير الحقيقي يتضح من خلال تقديم صورة جديدة و مبتكرة للواقع، غير معتادة، حيث يفتح من خلالها الشاعر نافذة جديدة لتجلي الواقع و إدراكه،

<sup>1</sup> جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص.148.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص121، 122.

\* -أنظر منهاج، ص.71.

<sup>3</sup> جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص.148.

و لأن النفوس أميل إلى كل ما هو جديد و مختلف، فإن استجابتها للتجيب تتجاوز درجة تحرك النفس لذلك الشيء الجديد و المستغرب لتصل إلى أن تحمل على فعل شيء و طلبه، أو التخلي عن فعله و طلبه، فحدث عنصر المفاجأة لدى المتلقي بكون الشيء المتلقى غير معتاد أو مأوف، يجعله يقبل على ذلك العمل ليحقق لها المتعة النفسية التي يبحث عنها، و يحقق له أيضا الاشباع الجمالي الذي ينشده.

إن تحرك نفس المتلقي و تفاعلها مع الصور المخيلة التي يقدمها العمل الشعري، لا يعنى أبدا وقوف المتلقي موقف المستقبل السلبي لما هو مقدم، بل هو شريك له وزنا، لا يهتز إلا لما يحتل من نفسه موقعا حسنا و يلاقي استحسانا لديه و قد >> أسهم علم النفس الحديث بسهم كبير في تفسير هذه الناحية، أعني الصورة و تأثيرها على المتلقي، فالمرء بحسب علم النفس النصوصي إذا ساغ التعبير لا يقف من النص الشعري موقفا جامدا و غير متحرك... إذ يتضمن الصورة أو الصور الموحية، فهو مثابة المنبه الذي يحرك سواكن المرء و يخص كوامنه الشعورية، ليس هذا و حسب بل إن المرء و هو بإزاء جملة الموحيات التي تتدفق من الصورة، يقوم بعملية تأويل لها و لموحياتها، إنه يركبها في ذهنه وفقا لما هي عليه تركيبته النفسية ذاتها.>><sup>1</sup>، و بذلك يكون الانفعال الناجم عن تلك الأقوال المخيلة ليس تحركا أرعن غير مدروس فهو قائم على دراسة و تمحيص تدفع المتلقي إلى الوصول إلى تشكيل فهمه الخاص لذلك العمل، و تأويل ما تضمنه من معان، فهو لا يخلو من تأثير الجانب النفسي للمتلقي و حضوره أثناء تقيمه للعمل الشعري، و هو أمر يختلف من شخص إلى آخر، تبعا لإستعداد كل واحد، و كيفية إدراكه و تلقيه لذلك العمل، و تفاعله معه.

و تبعا لذلك كان: >> حضور الجانب النفسي للمتلقي يتيح تقييم الخطاب الأدبي بالنظر في ردود الفعل عنده، فهي بمثابة اللوحة المتذبذبة التي ترتفع أو تهبط تبعا للذبذبات الدلالية الموجهة إليها من الخطاب، و ما فيه من بنى بلاغية كبنية التمثيل مثلا، و لا تتحقق أهمية هذه البنية إلا بقياس أثرها، مع تحليل هذا التأثير و بيان جهته و مآتاه، فهو تأثير عن وعي لا مجرد انفجارات عاطفية طائشة.>><sup>2</sup>، فرجة رد الفعل المرصود لدى المتلقي تتعين تبعا للنص الأدبي و طريقة تشكيل تلك الأقوال المخيلة، و طبيعة النص الذي يتألف من لفظ و معنى و نظم و أسلوب، و بذلك يتخطى التلقي السامع بمفرده، ليشمل النص أيضا و الذي يفرض عوامل خاصة ينتج عنها وقفة ما، أو رد فعل سلوكي يتماشى و ما يفرضه ذلك النص من معطيات و من معان مخيلة، و هو ما يؤكد أن رد الفعل الناتج عن العمل أمر صادر عن وعي و فهم.

كما أن فهم المتلقي، و إدراك خياله لما بين الشعراء من اختلاف، و تعدد في طرق إنشاء المعاني و التعبير عنها، أمر يساعد في فهم العمل المقدم، إذ يختلف حكمه و تأويله له تبعا لطبيعة العمل و منزع الشاعر فيه، بوصف >> المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كفيات مأخذ الشعراء في أغراضهم، و أنحاء اعتماداتهم فيها، و ما يميلون بالكلام نحوه أبدا و يذهبون به إليه، حتى يحصل بذلك للـكلام صورة

<sup>1</sup> سمير أبو حميدان: الابلاغية في البلاغة العربية، ص136.

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص246، 247.

تقبلها النفس أو تمتع من قبولها. و الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة و المقصد فيه مستطرفا، و كان للكلام به حسن موقع من النفس، و المعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبينا على ذلك.<sup>1</sup>

فطبيعة المتلقي، و نوعية الاستجابة الحاصلة مرتبطة بشكل الحركة الدلالية في النص، حيث يعتمد الشاعر إلى حصر الاهتمام في النص الشعري ضمن دائرة معينة و جعل المتلقي يدور في فلكها، و بذلك تبنى العلاقة بين المبدع و المتلقي على هذا الأساس حيث أن << التلقي بوصفه نقلا معبرا عن علاقة بين فاعل و منقل يتأطر حقل حركية مؤثراته و تأثيراته داخل هذه الثنائية، و من ثم يجد مجمل العلاقات بين الثنائيات القابلة للتوليد داخل مجموعة التلقي نجد موضعها التأثيري كامنا في هذه الثنائية، و من ثم فهي الثنائية المركزية التي تنتهي إليها كل العلاقات القائمة في الثنائيات الأخرى، و لأنها كذلك ستكون عملية تلقي دالة من دوالها-بالمعنى الرياضي-سواء في نظامها الإشاري الذي يؤدي إتساقه مع نظام التلقي إلى رقي التلقي.>><sup>2</sup>، إن حدوث التلاؤم بين النص الشعري المقدم (الرسالة) و نفسية المتلقي (المرسل إليه)، من شأنه أن يرقى بدرجة التلقي و يحدث الانسجام بين العمل المقدم من قبل الشاعر و ما ينتجه من أثر في نفس المتلقي، حيث تتجاوز الاستجابة لديه التحريك النفسي، ليدفع إلى طلب ذلك الشيء الذي يخيله العمل الشعري أو الانتهاء عن فعله و طلبه.

باعتبار أن تلقي العمل الفني هو إعادة خلقه من جديد، حيث أن هذه الصورة ليست الأصل باعتبار أن هذه الأخيرة، بمجرد تلقيها تنعدم لدى المتلقي لتفسح المجال لخلق صورة جديدة مثال للأصل في خيال المتلقي، ليصبح الأمر متعلقا بإعادة إنتاج جديد لذلك العمل و ذلك أمر منوط بعمل الخيال، الذي يعمل بشكل متميز في رسم صورة لتلك المعطيات و الصور التي يقدمها النص الشعري، و حمل المتلقي على المشاركة في ذلك العالم الذي رسمه الشاعر و دعا المتلقي إلى اكتشافه، و من ثم يكون تلقي تلك الصورة المبدعة بمثابة إعطائها روحا جديدة، و النأي بها عن الموت و الزوال>> أما موهبة التوصيل عند المستقبل فتتألف من القدرة على التمييز و على قبول الإيحاءات، و على بعث العناصر التي تتكون منها التجارب الماضية بحرية و وضوح، و على فصل كل عنصر منها عن العناصر الأخرى التي ترتبط به على نحو معقد، و على السيطرة على التفاصيل و الأحداث الشخصية العرضية الدخيلة.>><sup>3</sup>، لما كانت عملية التلقي أمرا يختلف من شخص لأخر نتيجة تلقيه صوراً شعيرية معينة، و الأمر عائد للمقدرة الذهنية للسامع و كيفية تجسيده لتلك الإيحاءات و الدلالات، و التي تصدر عن تركيبته النفسية، و هو ما يجعل عملية التلقي تتسم بشيء من الذاتية عند محاولة فهمه و تأويله لأخص جزئية في العمل المقدم.

<sup>1</sup>حازم القرطاجني: منهاج البلاغ و سراج الأدباء،ص365.

<sup>2</sup>مؤيد عزيز: نحو نظرية تلقي قرآنية، مجلة أفاق الثقافة و التراث، السنة السابعة، دائرة البحث العلمي و الدراسات بمركز جمعية الماجد للثقافة، و التراث، دبي، 1999، العدد25،26،ص.29.

<sup>3</sup>رتشارلز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي،دط،المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر،الاسكندرية،1961،ص238.

و جملة الأمر فإن أثر كل من الخيال و التخيل في المتلقي، و ما ينتجه العمل الشعري لديه من تأثير نفسي و ذهني، يقوده إلى الاستجابة لتلك الأقوال المخيلة، و ما تثيره من صور شعرية تعتمد على الإبداع و التعجب في نقل الواقع و جعله أكثر جمالا و مناسبة لتنفس المتلقى لذا كانت << معرفة غايات الشعراء و امتداد آمادهم في معرفة الكلام و اتساع مجالهم يحتاج في المقابل إلى جهد مماثل في تخريج كلامهم، فالاحتياج التأويلي أو الجهد القرائي واجب جمالي ليواري إطلاق المعاني و بعد الغايات و امتداد الآماد الشعرية، و يجب أن يبرع المرسل إليه النموذجي في الاحتياي و التخريج ليثبت أنه كفاء و ند للقاتل، و لم لا يكون و قد كان إياه منذ قليل يتلبسه و يمثل في ذهنه و وجدانه مهيمنًا و موجها لمراحل تشكيل القول الشعري؟ ذلك بالضبط ما يجعله خبيرا و ليس مستهلكا.>><sup>1</sup>

و من ثم يثبت أن المتلقي شريك في العملية الإبداعية حضوره أكيد سواء في التفكير أو الإنشاء أو الاستقبال، فغيابه عن الحس لا يعني عدم مرافقته للمتلقى طوال مراحل العمل الإبداعي، لذا ألح حازم على مراعاة هذا الشريك، و عدم فقدان التواصل معه، لأن ذلك من شأنه أن يؤدي إلى بوار العمل المنتج، و الحكم بإعدامه. بيد أن تخصيص جانب من هذا البحث للحديث عن دور الخيال و التخيل في عملية التلقي، لا يقودنا إلى الفهم بأن القرطاجني قد ركز جل اهتمامه على المتلقي أكثر من غيره، بل على العكس فقد أولى الثلاثة (الشاعر، العمل الشعري-المتلقي)، عناية متساوية على وجه التقريب في حين

مرسل رسالة مرسل إليه

ركز الكثير ممن سبقوه على المتلقى مهملين بشكل ما أحد الأطراف الأخرى. فالقرطاجني ينوه بأهمية جميع الأطراف، و هو ما يؤكد سعيه لوضع أسس ثابتة للعملية الشعرية مشيدا بدور كل منهم في تحقيق التخيل الذي هو عماد العملية الشعرية، و الفصيل بين الشعر و غيره من الأقوال التي تتقوم على أسس مختلفة خارجة عن باب التخيل.

إن الحديث عن التواصل بالمفهوم الحديث، أو وجود نظرية للتلقي لها أسسها الواضحة و شروطها المحددة، لدى حازم القرطاجني أمر غائب في المنهاج، لكن حازم حاول وضع اللبنة الأساسية في عملية التلقي من خلال حرصه على تقوية الصلة بين طرفي العملية الإبداعية، و هو ما يفسر إلحاحه على تقديم نصائح للمبدع و تأكيده على تحريها للوصول بالعمل المبدع إلى الغاية التي أنشئ من أجلها و تحقيق درجة الاستجابة المرجوة من المتلقي، لذا فإن ما قدمه القرطاجني أمر مهم، حيث ربط التخيل بالمتلقي و جعل أحدهما سببا و مسبب، سعيًا منه للإرتقاء بهذه الصناعة و تجويد ما ينتجه الشعراء من أعمال.

<sup>1</sup>فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص240، 241.

جعل حازم التخيل المحور الذي تدور حوله شعرية الأثر الأدبي لينتقد على الوزن و القافية، بعد أن تقدما عليه في تعريف آخر له للشعر .

و التخيل الشعري أمر تدعمه المحاكاة، و ما تتضمنه من إغراب و تعجيب، بحيث تفاجئ المتلقي و تدفعه للتأثر بذلك القول.

تنقسم التخييل الشعرية إلى قسمين: تخاييل ضرورية (تخييل المعاني من جهة اللفظ ) و تخاييل غير ضرورية (تخييل اللفظ في نفسه، تخاييل الأسلوب، تخاييل الوزن و النظم) بيد أن ذلك لا يقلل من أهمية هذه الأخير في تحقيق التخيل الضروري.

يقع التخيل في النفس عن طريق تصور في الذهن تحدثه حركة في الفكر أو خطرات في البال، أو عن طريق إحدى وسائل الكتابة أو النحت لتجعل للشيء الموجود في الواقع مقابلا في الذهن.

يرى حازم في التعجيب تحسينا للتخييل، و ليس نتيجة للمحاكاة كما ذهب إلى ذلك ابن سينا.

تنقسم المحاكاة تبعا لما تؤديه من دور في عملية التخيل إلى محاكاة تحسين، محاكاة تقبيح، و محاكاة مطابقة. غير أن الابتكار في هذه الأخيرة أكثر محدودية ، كما أن تحرى الترتيب في محاكاة الشيء على الصورة التي وجد عليها في الواقع أمرا مهما.

يتكامل دور الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية، بيد أنهما ليسا شيئا واحدا حيث لا يمكن حصر أحدهما لدى واحد من أطراف العملية الإبداعية (المبدع-المتلقي) و قد حقق حازم سبق في تمييزه بين التخيل الشعري و التخيل غير الشعري من خلال تحديده لوظيفة اللغة العادية و اللغة الشعرية.

يقدم القرطاجني التخيل في العمل الشعري على صدق أو كذب المحاكاة، و ورود الكذب فيه أمر قد يلجأ الشاعر لإخفائه باستعمال بعض الحيل التمويهية و الاستدرجية، و ذلك متوقف على مدى إمكانية الشاعر و قدرته على استثمار خياله و توظيف وسائله الفنية.

كما يفند أن يكون التشبيه أو المحاكاة من جملة الكذب الشعري، متجاوزا مقولة أحسن الشعر أكذبه يؤكد حازم على أن حدوث التأثير في المتلقي محكوم بنجاح الخيال الإبداعي للشاعر في عمله، كما يعتبر المتلقي شريكا مهما في العملية الإبداعية، و وجود الاستعداد لديه من شأنه توثيق الصلة بين طرفي العملية الإبداعية ، معتبرا الاحتياج التأويلي أو الجهد القرائي واجبا جماليا يوازي اطلاق المعاني و التعبير عنها.

منح حازم عناصر العمل الإبداعي (الشاعر-النص-المتلقي) عناية تكاد تكون متساوية.

حاول حازم وضع اللبنة الأساسية من خلال حرصه على تقوية الصلة بين طرفي العملية الإبداعية.

### مكتبة البحث

- المصحف الشريف، برواية عاصم عن نافع، ط4، دار الفجر الاسلامي، دمشق، 1983.
- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله محمد): المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1990، ج1.
- ابن الجهم (علي): الديوان، تحقيق خليل مروم، لجنة التراث العربي، بيروت لبنان، 1959.
- ابن الخطيم (قيس): الديوان، تحقيق ناصر الدين السد، ط1، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1962.
- ابن الرومي: الديوان، شرح أحمد حسين بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1994، ج1، ج2، ج3.
- ابن ضرار (الشماع): الديوان، تحقيق صلاح الدين عبد الهادي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968.
- ابن العبد (طرفة): شرح الديوان، تحقيق سعدي الضناوي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997.
- ابن المعتز: الديوان، دط، بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1980.
- ابن الورد (عروة): الديوان، شرح ابن السكيت، تقديم و وضع الهوامش راجي الأسمر، ط2، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، 1997.
- ابن الوليد (مسلم): الديوان، تحقيق سامي الدهان، دط، دار المعارف، القاهرة، 1969.
- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1939.
- ابن حجر (أوس): الديوان، تحقيق و شرح محمد يوسف نجم، ط2، دار صادر، بيروت لبنان، 1967.
- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973.
- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة 1967.
- ابن رشيق القيرواني (حسن): العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، حيدرآباد، 1963، ج1.
- تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت لبنان، 1981، ج2.
- ابن سينا (أبو علي الحسين عن عبد الله): النجاة في الحكمة المنطقية و الطبيعي و الإلهية، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة، 1938.
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز التراث و نشره، القاهرة، 1969.
- كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، دط، المكتبة التجارية، القاهرة، 1968.
- ابن فارس (أبو الحسن أحمد): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت لبنان، 1991، م2، مادة خيل.

## الفصل الرابع : علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر و أثرهما في حدوث التلقي

- ابن قتيبة(أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر و الشعراء، مراجعة عبد المنعم العريان، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت لبنان، 1987.
- ابن كلثوم (عمرو): الديوان، جمع و تحقيق أميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت للبنان، 1996.
- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت لبنان، 1994، م11، مادة خيل، و مادة شكل، م3 مادة قصد.
- لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلي، إعادة بناء يوسف خياط دط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت لبنان، 1998، م2، مادة خيل.
- أبو العتاهية: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1980.
- أبو حميدان(سمير): الابلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، 1991.
- أبو نواس: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1982.
- إخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، 1983، ج3.
- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دط، بيروت لبنان، 1969.
- أمرو القيس: الديوان، تحقيق حنا فاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت لبنان، 1989.
- أنيس(ابراهيم): موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
- أوكان (عمر): اللغة و الخطاب، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، 2001.
- الأصفهاني(أبو الفرج): الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط8، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1990، م2، م3 م5، م7، م17.
- الأعشى الكبير: الديوان، شرح محمد محمد حسن، دط، المكتب الشرقي، بيروت لبنان، 1968.
- الباحثري: الديوان، شرح يوسف الشيخ محمد، دط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2000، ج1، ج2.
- البرقوقي(عبد الرحمن): شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دط، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، دط.
- التبريزي (الخطيب): شرح ديوان أبي تمام، تقديم و تهميش راجي الأسمر، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان 1998، ج1، ج2.
- الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، 1992، ج1، ج3.
- البيان و التبيين: تحقيق عبد السلام هارون، ط2، دار الخانجي و المثني، مصر، بغداد، 1960، ج1.
- الجرجاني(علي بن عبد العزيز القاضي): الوساطة بين المتبني و خصومه، تحقيق و شرح محمد أبي الفضل ابراهيم، و علي محمد البجاوي، دط، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، 1966.
- الجرجاني(عبد القاهر): أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1999.
- دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2001.
- الجوزو(مصطفى): نظرية الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الاسلامية، ط1، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1991، ج1.

## الفصل الرابع : علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر و أثرهما في حدوث التلقي

- الحاوي (إيليا): في النقد و الأدبي، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1986، ج1.
- الحايل (الحسين): الخيال أداة للإبداع، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية، 1988.
- الحطينة: الديوان، شرح يوسف عيد، ط1، دار الجبل، بيروت لبنان، 1991.
- الخنساء: الديوان، ط1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1996.
- الداية (فايز): علم الدلالة النظرية و التطبيق، ط5، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1958.
- الذبياتي (الناطقة): الديوان، شرح و تعليق، حنا نصر الحتي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1999.
- الرباعي (عبد القادر): الصور الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، 1999.
- الرضى (الشريف): الديوان، ط5، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1981، م1.
- الروبي (ألفت كمال): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1983.
- الزرزموني (ابراهيم أمين): الصورة الفنية في شعر الجارم، ط5، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1997.
- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين): شرح المعلمات العشر، ط5، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 1983.
- السعدني (مصطفى): التصوير الفني في شعر عز الدين اسماعيل، ط5، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت.
- العاكوب (عيسى علي): التفكير النقدي عند العرب، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997.
- العسكري (أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضا ابراهيم، ط5، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1986.
- العشماوي (محمد زكي): دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشروق، دب، 1994.
- العطار (سليمان): الخيال عند ابن عربي، النظرية و المجالات، ط5، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991.
- الغزالي: مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلاء عفيفي، ط5، معهد البحوث و الدراسات العربية، دب، 1969.
- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.
- الفرزدق (همام بن غالب): الديوان، ط5، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1980، م1.
- القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين): منهاج البلغاء و سراج الأديباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان، 1981.
- القسطلي (ابن دراج): الديوان، تحقيق محمود علي مكي، ط2، المكتب الاسلامي، دب، 1961.
- القلماوي (سهير): فن الأدب المحاكاة، ط5، دار الحلبي، القاهرة، 1953.
- الكندي (أبو يوسف يعقوب بن اسحاق): رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي ريدة، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، ج1.
- المتنبّي (أبو الطيب): الديوان، شرح أبي النقاء العبكري، ضبط و تصحيح مصطفى السقا، و ابراهيم الأبياري، و عبد الحفيظ شلبي، ط5، دار الفكر، دب، دت، ج1، ج2، ج3، ج4.

## الفصل الرابع : علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر و أثرهما في حدوث التلقي

- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن): شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين و عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت لبنان، 1991، ج1، ص2.
- الوهبي (فاطمة عبد الله): نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، 2002.
- باشلار (جاستون): جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1996.
- بدوي (محمد مصطفى): كولردج، ط1، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- بكار (يوسف حسن): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1982.
- جرير: الديوان، ط1، بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1978.
- جودة نصر (عاطف): الخيال مفهوماته و وظائفه، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- حماسة (محمد عبد اللطيف): اللغة و بناء الشعر، ط1، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2001.
- خليل (ابراهيم): الاسلوبية و نظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، 1977.
- دهمان (أحمد علي): الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجاً و تطبيقاً، ط1، دار طلاس، دمشق، 1986.
- رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، الاسكندرية، 1961.
- شراد (شلتاغ عبود): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 1988.
- شريقي (عبد اللطيف) و درافي (زبير): محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- طاليس (أرسطو): كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط1، دار النهضة المصرية، دب، 1953.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل بنشر متى بن يونس القنائي، ترجمة شكري عياد، ط1، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة 1967.
- كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، ط2، دار إحياء الكتب العربية، دب، 1962.
- طبانة (بدوي): قضايا النقد الأدبي، ط1، دار المريح للنشر، الرياض، 1984.
- عامر (فتحي أحمد): من قضايا التراث العربي - دراسة نصية نقدية تحليلية -، ط1، منشأة المعارف، جلال حزي و شركاءه، الاسكندرية، 1985.
- عاص (حجر): شرح ديوان زهير، ط2، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1998.
- عباس (إحسان): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن عشر، ط2، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 1993.
- عبد الدايم (صابر): موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
- عبد الله (محمد حسن): الصورة و البناء الشعري، ط1، دار المعارف بمصر، القاهرة، دب.

## الفصل الرابع : علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر و أثرهما في حدوث التلقي

- عبد المطلب (محمد): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، 1995.
- عبد المطلب مصطفى (محمد): إتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع الهجريين، ط1، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1984.
- عزام (محمد): المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ط1، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ط1، سوريا، دت.
- عصفور (جابر): الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط1، المركز الثقافي العربي، دب، 1992.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط4، مؤسسة فرح للصحافة و الثقافة، القاهرة، 1990.
- عوني (عبد الرؤوف محمد): القافية و الأصوات اللغوية، دراسة مقارنة، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977.
- عنتره: الديوان، ط1، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1978.
- فخر الدين (جودت): شكل القصيدة العربية في النقد القديم، ط2، دار الحرف العربي للطباعة و النشر و التوزيع، و دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1995.
- فروخ (عمر): تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1981.
- فيدوح (عبد الله): الجمالية في الفكر العربي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- قاسم (محمود): الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، ط1، معهد البحوث و الدراسات العربية، دب، 1969.
- قفيلية (عبد العزيز): النقد الأدبي في المغرب العربي، ط1، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1973، ج1.
- البلاغة الاصطلاحية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987.
- كثير (عزة): الديوان تقديم و شرح مجيد طراد، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1999.
- كمال زكي (أحمد): النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، ط1، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1981.
- موافي (عثمان): في نظرية الأدب- من قضايا الشعر و النشر في النقد- ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية مصر، 2002، ج1.
- ناجي (مجيد عبد الحميد): الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1984.
- ناصف (مصطفى): نظرية المعنى في النقد العربي، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1981.
- الصورة الأدبية، ط1، دار مصر للطباعة، الفجالة، 1958.
- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، ط1، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، دت.
- هني (عبد القادر): نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- وهب (رومية): الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، 1979.

## المجلات

- أدهم(سامي): الابداعي الخيالي،مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الانماء القومي،بيروت لبنان،1989،العدد66.
- الحجوي(محمد):البديع عند حازم القرطاجني،مجلةآفاق الثقافة و التراث، السنة الرابعة، إدارة البحث العلمي و النشاط الثقافي بمركز جمعية الماجد للثقافة و التراث،دبي،1996،العدد13.
- بوعديلة(وليد):مظاهر التفكير في التواصل اللساني عند حازم القرطاجني (دراسة في منهاج البلغاء و سراج الأدباء)، مجلة المبرز، عدد خاص بالمتلقي الوطني حول السانيات في العلوم الإنسانية، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الانسانية ،6،5 فيفري،بزريرة الجزائر،2002.
- عزيز(مؤيد):نحو نظرية تلقي قرآنية،مجلة آفاق الثقافة و التراث،السنة السابعة،دائرة البحث العلمي و الدراسات بمركز الماجد للثقافة و التراث،دبي،1999،العدد26،25.
- عصفور(جابر):الخيال المتعقل-دراسة في النقد الإحيائي-مجلة أقلام،دار الجاحظ للنشر، بغداد،1980،العدد11.

## المراجع الأجنبية

- Jean pierre mével, genevier hubelot, larousse de la langue française, librairie larousse, parie, 1977, tome1.
- Paul robert : dictionnaire alphabétique analogique de la langue française, société du nouveau littré le robert, paris France, 1977, tome3.
- Patrik bacry hilene houssemaine : larousse dictionnaire hubelot, imprimé en France, 1999.

# الخاتمة

الخيال و التخيل عند حازم القرطاجني موضوع هذا البحث، هو عمل عكف عبر مقدمة و أربعة فصول إلى تحليل و تنظيم المادة التي تخدم هذا الموضوع، بما يتفق و طبيعة الخيال و ما يبدعه من صور شعرية مختلفة. و قد أبرز المدخل نظرة الفلاسفة و النقاد، يونان و مسلمين إلى الخيال و التخيل عبر مقارنة لجملة من الآراء المختلفة، بغية رصد ما لحق بهذين المصطلحين من تطور و بيان دورهما في تشكيل العمل الشعري، ثم محاولة ربط تلك الآراء بما قيل في النقد الحديث بغية التوصل إلى فهم صحيح للخيال و التخيل كأداة أساسية في العمل الإبداعي.

أما الفصل الأول الذي كان مجالاً للحديث عن علاقة الخيال و التخيل بقضية اللفظ و المعنى، و دورهما في بناء العمل الشعري عند حازم، قد أفضى إلى القول بأن هذه القضية التي شغلت البلاغيين و النقاد لفترة طويلة لم يكن لها كبير أثر في رؤية حازم النقدية فاللغة ذات صلة وثيقة بالتخيل و الشعرية. فالعملية اللغوية عند حازم هي تشكيل رمزي للمعنى، و نقل لصورته من الذهن إلى اللفظ لكنه يتجاوز النظر إلى النظم على أنه حيز لتشكيل الألفاظ و تعلق بعضها ببعض ضمن إطار الجملة، ليتحرك على مستوى العلاقة بين المعاني على مستوى القول الشعري بأكمله (مستوى الشعرية).

و لما كان الباعث على قول الشعر مصدره حركات النفس، و غايته إثارة انفعالات المتلقي و جعله يستجيب للقول الشعري بالبسط أو القبض، فقد حرص حازم على تأكيد علاقة الخيال بالمعاني، و توضيح طرق الانتقال من الوجود العيني إلى الصور الذهنية من خلال ربط المعاني المفردة الدالة على الأشياء بالمرجع الخارجي. و قد بدت ملكة الخيال أداة فعالة في تنشيط الوجود الذهني، و ذلك بربطه بالمدرجات الحسية، سعياً لتجاوز ما قد يلحق بهذه المعاني من اضطراب.

و تعد المعاني البسيطة الأكثر شيوعا و ملامسة لحياة الناس أكثر المعاني ملاءمة للشعر لقدرتها على تشكيل كلام فصيح، سواء أكانت أول أو ثوان.

كما يشكل التناسب القانون الأساسي في تشكيل القول الشعري، حيث يتجلى دور الخيال في تحقيق التناسب بين المعاني، و جعلها أكثر ترابطا و تداعيا، مع تسخير مختلف أشكال البديع في خدمة المعنى و الغرض في القصيدة، حتى يستطيع التأثير في المتلقي من خلال تخييل المعاني، و لكن مع التنبه إلى عدم وقوع أي غموض في المعنى قد يعيق تلك الغاية.

إن دور الخيال و التخيل بالغ الأهمية في تشكيل اللفظ و المعنى، و إليهما يعزى إبداع الشاعر و قدرته في منح المعنى حلة جديدة، بغض النظر عن كون المعنى مطروقا أو مبتكرا.

في حين خصص الفصل الثاني لبيان أثر الخيال و التخيل في تشكيل النظام الصوتي عند حازم، حيث خلصنا أن الوزن و القافية خاصية مميزة لأشعار العرب، فهما من الأسس المشكلة لجوهر الشعر، حيث يؤدي تنوع المجاري الصوتية إلى تنوع نغمي يسهم في تحسين موقع القول الشعري من النفوس.

و لما كان التناسب قانونا أساسيا في تشكيل القول الشعري، فإن الملاءمة بين أجزاء الوزن الشعري و خلق تناغم صوتي يعكس المعنى المخيل، هو عمل يقوم به الخيال، لتكون قدرة الخيال على التحكم في تشكيل الأصوات المتجانسة تحقيقا للمتعة الفنية و إظهارا للجوهر التخيلي للعمل الشعري.

إن تأكيد حازم على دور الخيال في تحقيق التناسب لا يقف عند حدود الانسجام بين الوزن و الغرض، بل أيضا بين أجزاء الوزن ذاته، لإعطاء الوزن قدرة تأثيرية أكبر من خلال تخييل الأغراض بالأوزان. لكن حازم في ذات الوقت يؤكد على أن البراعة في توظيف ملكة الخيال، و التشكيل المبدع للصور لأنه ما يحقق تفوق شاعر على شاعرا آخر، فدور الوزن في تحقيق التخيل الشعري أمر أكيد، بيد أن اعتبار نوعية البحر المستعمل أساسا للتمييز أمر غير مقبول.

فالحرص على إحداث التخيل لدى المتلقي، و تحقيق استجابته للقول الشعري، هو ما حذى بحازم للتأكيد على أهمية القافية، و الإلحاح على تحسينها، و بيان طرق وضعها لما تحدثه من أثر نفسي في المتلقي.

أما الفصل الثالث فكان الحديث فيه عن تجلي دور الخيال و التخيل في بنية القصيدة عند حازم، فلما تعددت الأغراض الشعرية كان الباعث فيها لا يخرج عن أن يكون الشعور بالارتياح أو الاكتراث.

فالحديث عن البناء الفني للقصيدة، هو تأكيد على دور الخيال في تحسين أجزاء القصيدة، و العناية بالمطالع و التخلصات و أثر ذلك في إحداث التخيل الشعري، و الربط بين الفصول المشكلة للقصيدة، مع تناسب هذه الفصول و خدمتها لغرض القصيدة.

أما الفصل الرابع فكان للحديث عن علاقة الخيال و التخيل، بقضية الصدق و الكذب الشعريين و أثرهما في حدوث التلقي، حيث تم الوقوف عند مكانة الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية، عند حازم سعياً منه لوضع قوانين كلية للشعرية، أساسها مبدأ التناسب مستخدماً مصطلح "علم البلاغة" (العلم الكلي) كجامع بين المعاني الذهنية و الوضع و التركيب و التناسب.

فقد تم التوصل إلى أن التخيل عند حازم يمثل المحور الذي تدور حوله شعرية الأثر و أدبيته ليتقدم التخيل على الوزن و القافية بعد أن تقدما عليه في تعريف آخر للشعر يقترب من تعريف قدامة بن جعفر.

فحدوث التخيل في النفس يتم عن طريق تصور في الذهن تحدثه حركة في الفكر أو خطرات في البال عن طريق ربطه لشيء مرئي بآخر ذهني، سواء عن طريق التذكر أو عن طريق إحدى وسائل الكتابة أو النحت.

عمل حازم على ربط التخيل-بوصفه مقوم الشعر- بالغرابة و التعجيب، و جعلهما أساساً للتميز و البراعة الشعرية، حيث تم تحديد الاختلاف الوظيفي بين اللغتين العادية و الشعرية، و هو تحديد للمقوم الأساسي للشعر، فحدوث اللذة الجمالية بالبسط أو القبض تتم عبر التعجيب و الاستغراب.

كما نجده يؤكد على دور المحاكاة في حدوث التخيل، حيث تنقسم تبعاً لما تؤديه من دور: إلى محاكاة تحسين، محاكاة تقبيح، محاكاة مطابقة، يلح حازم على ضرورة التدرج في محاكاة أجزاء الشيء وفق ما وجد عليه في الطبيعة حتى لا يتم صدم المتلقي، و دفعه إلى النفور.

يفرق القرطاجني بين التخيل الشعري و غير الشعري، كما يؤكد على أهمية دور الخيال و التخيل في صناعة العمل الشعري، غير أن حصر أحدهما في طرف معين من عناصر العملية الإبداعية (المبدع، المتلقي) يتنافى مع طبيعة الإبداع الشعري.

يقدم حازم التخيل في القول الشعري على صدق أو كذب المحاكاة فيه، ليكون التخيل مظهرا عاما للشعرية، في وقت يشكل التمويه وسيلة يستعملها الشاعر لإقناع المتلقي بصدق المقدمات التخيلية مستبعدا كون المحاكاة و التشبيه من جملة الكذب الشعري. فالحديث عن الصدق و الكذب في الشعر هو حديث عن مدى حرية الخيال في نسج الصور.

يعتبر حازم المتلقي شريكا مهم في العملية الإبداعية يتجاوز كونه مستهلكا لكل ما يخيّل له من أقوال، فوجود الاستعداد لديه يقوى الصلة بينه و بين المبدع و يحقق التأثير. جعل حازم من الاحتياج التأويلي أو الجهد القرائي للمتلقي واجبا جماليا يوازي إطلاق المعاني و التعبير عنها، دون إهمال لبقية عناصر العملية الإبداعية، و هو بذلك يتحدث عن موقع المتلقي من العمل الشعري و كيفية التواصل معه. إن الحديث عن دور الخيال و التخيل عند حازم، و عبر الفصول الأربعة جاء ليدعم فعاليتها في صناعة العمل الشعري و بلوغه درجة الإبداع و التميز لتشكل مجتمعة عملا متكاملًا، و بذلك يمكن النظر إلى جوانب هذا الموضوع كنقطة إلتقاء بين النظرية و التطبيق.

تلك أهم القضايا التي تم التوصل إليها من خلال هذا البحث في فهم نظرة حازم القرطاجني للخيال و التخيل، ليختم هذا العمل بما أنهى به حازم القرطاجني قصيدته المقصورة.

بدأتها باسم الذي ختمتها	بحمده، جلّ الإله و علا !
فالبداء باسم الله أولى ما به	عند افتتاح كل أمر يعتنى
و الحمد لله أجل غاية	يبلغ بالقول لها و ينتهى

## مكتبة البحث

- المصحف الشريف، برواية عاصم عن نافع، ط4، دار الفجر الاسلامي، دمشق، 1983.
- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله محمد): المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1990، ج1.
- ابن الجهم (علي): الديوان، تحقيق خليل مروم، لجنة التراث العربي، بيروت لبنان، 1959.
- ابن الخطيم (قيس): الديوان، تحقيق ناصر الدين السد، ط1، مكتبة دار العروبة، القاهرة، 1962.
- ابن الرومي: الديوان، شرح أحمد حسين بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1994، ج1، ج2، ج3.
- ابن ضرار (الشماس): الديوان، تحقيق صلاح الدين عبد الهادي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1968.
- ابن العبد(طرفة): شرح الديوان، تحقيق سعدي الضناوي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1997.
- ابن المعتز: الديوان، دط، بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1980.
- ابن الورد (عروة): الديوان، شرح ابن السكيت، تقديم و وضع الهوامش راجي الأسمر، ط2، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، 1997.
- ابن الوليد (مسلم): الديوان، تحقيق سامي الدهان، دط، دار المعارف، القاهرة، 1969.
- ابن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1939.
- ابن حجر (أوس): الديوان، تحقيق و شرح محمد يوسف نجم، ط2، دار صادر، بيروت لبنان، 1967.
- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973.
- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، دط، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، لجنة إحياء التراث الاسلامي، القاهرة 1967.
- ابن رشيق القيرواني (حسن): العمدة في صناعة الشعر و نقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، حيدرآباد، 1963، ج1.
- تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت لبنان، 1981، ج2.
- ابن سينا(أبو علي الحسين عن عبد الله): النجاة في الحكمة المنطقية و الطبيعي و الإلهية، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة، 1938.
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، مركز التراث و نشره، القاهرة، 1969.
- كتاب الشفاء ضمن فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973.
- ابن طباطبایا(محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، و محمد زغلول سلام، دط، المكتبة التجارية، القاهرة، 1968.
- ابن فارس (أبو الحسن أحمد): معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت لبنان، 1991، م2، مادة خيل.

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر و الشعراء، مراجعة عبد المنعم العريان، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1987.
- ابن كلثوم (عمرو): الديوان، جمع و تحقيق أميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، م11، مادة خيل، و مادة شكل، م3 مادة قصد.
- لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، إعادة بناء يوسف خياط  
دط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1998، م2، مادة خيل.
- أبو العتاهية: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1980.
- أبو حميدان (سمير): الابلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، 1991.
- أبو نواس: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1982.
- إخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، لبنان، 1983، ج3.
- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دط، بيروت، لبنان، 1969.
- أمرو القيس: الديوان، تحقيق حنا فاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1989.
- أنيس (ابراهيم): موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965.
- أوكان (عمر): اللغة و الخطاب، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2001.
- الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط8، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1990، م2، م3  
م5، م7، م17.
- الأعشى الكبير: الديوان، شرح محمد محمد حسن، دط، المكتب الشرقي، بيروت، لبنان، 1968.
- البحري: الديوان، شرح يوسف الشيخ محمد، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2000، ج1، ج2.
- البرقوفي (عبد الرحمن): شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري، تحقيق عبد الرحمن البرقوفي، دط، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط.
- التبريزي (الخطيب): شرح ديوان أبي تمام، تقديم و تهميش راجي الأسمر، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان  
1998، ج1، ج2.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دط، دار الجيل، بيروت  
لبنان، 1992، ج1، ج3.
- البيان و التبيين: تحقيق عبد السلام هارون، ط2، دار الخانجي و المثني، مصر،  
بغداد، 1960، ج1.
- الجرجاني (علي بن عبد العزيز القاضي): الوساطة بين المتبني و خصومه، تحقيق و شرح محمد أبي الفضل  
ابراهيم، و علي محمد الجاوي، دط، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، 1966.
- الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999.
- دلائل الإعجاز، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001.
- الجوزي (مصطفى): نظرية الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الاسلامية، ط1، دار الطليعة للطباعة  
و النشر، بيروت، لبنان، 1991، ج1.
- الحاوي (إيليا): في النقد و الأدبي، ط5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1986، ج1.

- الحايل (الحسين): الخيال أداة للابداع، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية، 1988.
- الحطينة: الديوان، شرح يوسف عيد، ط1، دار الجبل، بيروت لبنان، 1991.
- الخنساء: الديوان، ط1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1996.
- الداية (فايز): علم الدلالة النظرية و التطبيق، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1958.
- الذبياتي (الناطقة): الديوان، شرح و تعليق، حنا نصر الحتي، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1999.
- الرباعي (عبد القادر): الصور الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، 1999.
- الرضي (الشريف): الديوان، ط1، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1981م.
- الروبي (ألفت كمال): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ط1، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1983.
- الزرزوموني (ابراهيم أمين): الصورة الفنية في شعر الجارم، ط1، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1997.
- الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين): شرح المعلمات العشر، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 1983.
- السعدني (مصطفى): التصوير الفني في شعر عز الدين اسماعيل، ط1، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت.
- العاكوب (عيسى علي): التفكير النقدي عند العرب، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997.
- العسكري (أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضا ابراهيم، ط1، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1986.
- العشماوي (محمد زكي): دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشروق، دب، 1994.
- العطار (سليمان): الخيال عند ابن عربي، النظرية و المجالات، ط1، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991.
- الغزالي: مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلاء عفيفي، ط1، معهد البحوث و الدراسات العربية، دب، 1969.
- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.
- الفرزدق (همام بن غالب): الديوان، ط1، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1980م.
- القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسين): منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان، 1981.
- القسطلي (ابن دراج): الديوان، تحقيق محمود علي مكي، ط2، المكتب الاسلامي، دب، 1961.
- القلماي (سهير): فن الأدب المحاكاة، ط1، دار الحلبي، القاهرة، 1953.
- الكندي (أبو يوسف يعقوب بن اسحاق): رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي ريدة، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، ج1.
- المتنبي (أبو الطيب): الديوان، شرح أبي النقاء العبري، ضبط و تصحيح مصطفى السقا، و ابراهيم الأبياري، و عبد الحفيظ شلبي، ط1، دار الفكر، دب، دت، ج1، ج2، ج3، ج4.
- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن): شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين و عبد السلام هارون، ط1، دار الجبل، بيروت لبنان، 1991، ج1، ج2.

- الوهبي (فاطمة عبد الله): نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، 2002.
- باشلار (جاستون): جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1996.
- بدوي (محمد مصطفى): كولردج، ط، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.
- بكار (يوسف حسن): بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1982.
- جرير: الديوان، ط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1978.
- جودة نصر (عاطف): الخيال مفهوماته و وظائفه، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.
- حماسة (محمد عبد اللطيف): اللغة و بناء الشعر، ط، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2001.
- خليل (ابراهيم): الاسلوبية و نظرية النص، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان، 1977.
- دهمان (أحمد علي): الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهاجاً و تطبيقاً، ط1، دار طلاس، دمشق، 1986.
- رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، الاسكندرية، 1961.
- شراد (شلتاغ عبود): مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 1988.
- شريقي (عبد اللطيف) و دراقي (زبير): محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- طاليس (أرسطو): كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل بشر متى بن يونس الفنائي، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ط، دار النهضة المصرية، دب، 1953.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل بنشر متى بن يونس الفنائي، ترجمة شكري عياد، ط، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة 1967.
- كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، ط2، دار إحياء الكتب العربية، دب، 1962.
- طبانة (بدوي): قضايا النقد الأدبي، ط1، دار المريح للنشر، الرياض، 1984.
- عامر (فتحي أحمد): من قضايا التراث العربي - دراسة نصية نقدية تحليلية -، ط، منشأة المعارف، جلال حزي و شركاءه، الاسكندرية، 1985.
- عاص (حجر): شرح ديوان زهير، ط2، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1998.
- عباس (إحسان): تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن عشر، ط2، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 1993.
- عبد الدايم (صابر): موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
- عبد الله (محمد حسن): الصورة و البناء الشعري، ط، دار المعارف بمصر، القاهرة، دب.
- عبد المطلب (محمد): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1995.

- عبد المطلب مصطفى (محمد): إتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع الهجريين، ط1، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1984.
- عزام (محمد): المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دط، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، حلب سوريا، دت.
- عصفور (جابر): الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دط، المركز الثقافي العربي، دب، 1992.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط4، مؤسسة فرح للصحافة و الثقافة، القاهرة، 1990.
- عوني (عبد الرؤوف محمد): القافية و الأصوات اللغوية، دراسة مقارنة، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977.
- عنتر: الديوان، دط، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1978.
- فخر الدين (جودت): شكل القصيدة العربية في النقد القديم، ط2، دار الحرف العربي للطباعة و النشر و التوزيع، و دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1995.
- فروخ (عمر): تاريخ الأدب العربي الأعصر العباسية، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1981.
- فيدوح (عبد الله): الجمالية في الفكر العربي، دط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- قاسم (محمود): الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، دط، معهد البحوث و الدراسات العربية، دب، 1969.
- قلقيلية (عبد العزيز): النقد الأدبي في المغرب العربي، دط، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1973، ج1.
- البلاغة الاصطلاحية، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987.
- كثير (عزة): الديوان تقديم و شرح مجيد طراد، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1999.
- كمال زكي (أحمد): النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، دط، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1981.
- موافي (عثمان): في نظرية الأدب - من قضايا الشعر و النشر في النقد - دط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية مصر، 2002، ج1.
- ناجي (مجيد عبد الحميد): الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1984.
- ناصف (مصطفى): نظرية المعنى في النقد العربي، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، 1981.
- الصورة الأدبية، ط1، دار مصر للطباعة، الفجالة، 1958.
- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، دط، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، دت.
- هني (عبد القادر): نظرية الابداع في النقد العربي القديم، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- وهب (رومية): الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، 1979.

## المجلات

- أدهم(سامي): الابداعي الخيالي،مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الانماء القومي،بيروت لبنان،1989،العدد66.
- الحجوي(محمد):البديع عند حازم القرطاجني،مجلة آفاق الثقافة و التراث، السنة الرابعة، إدارة البحث العلمي و النشاط الثقافي بمركز جمعية الماجد للثقافة و التراث،دبي،1996،العدد13.
- بوعديلة(وليد):مظاهر التفكير في التواصل اللساني عند حازم القرطاجني (دراسة في منهج البلاغ و سراج الأدباء)، مجلة المبرز، عدد خاص بالمتلقي الوطني حول السانيات في العلوم الإنسانية، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الانسانية ،6،5 فيفري،بزريرة الجزائر،2002.
- عزيز(مؤيد):نحو نظرية تلقي قرآنية،مجلة آفاق الثقافة و التراث،السنة السابعة،دائرة البحث العلمي و الدراسات بمركز الماجد للثقافة و التراث،دبي،1999،العدد25،26.
- عصفور(جابر):الخيال المتعل-دراسة في النقد الإحيائي-مجلة أقلام،دار الجاحظ للنشر، بغداد،1980،العدد11.

## المراجع الأجنبية

- Jean pière mével, genevior hubelot, lrousse de la langue française, libairie lrousse, parie, 1977, tome1.
- Paul robert : dictionnaire alphabétique analogique de la langue française, société du nouveau littré le robert, paris France, 1977, tome3.
- Patrik bacry hilene houssemaine : lrousse dictionnaire hubelot, imprimé en France, 1999.

# فهرس البحث

	الإهداء
	شكر و تقدير
	المقدمة
أ-ب-ج-د-هـ	مدخل: مقارنة حول مفهوم الخيال و التخيل قبل القرن 7هـ و في النقد الحديث
2	1- الخيال لغة.
6-3	2- مفهوم الخيال و التخيل عند اليونان
	3- العرب و الخيال
13-6	- مفهوم الخيال و التخيل عند الفلاسفة المسلمين
16-13	- مفهوم الخيال و التخيل عند المتصوفة
20-16	- مفهوم الخيال و التخيل عند البلاغيين و النقاد
26-20	- مفهوم الخيال و التخيل في النقد الحديث
	الفصل الأول: علاقة الخيال و التخيل بقضية اللفظ و المعنى و دورهما في بناء العمل الشعري.
34-28	- مقدمة.
36-35	1- جوهرية العلاقة بين اللغة و الخيال.
38-36	- علاقة اللغة بالمعاني الذهنية.
40-38	- المعاني الأول و المعاني الثواني.
42-40	- المعاني الشعرية و غير الشعرية.
43-42	- مصدر المعاني الشعرية و المعاني العلمية.
45-43	2- دور الخيال في تناسب المعاني
51-45	- دور التقابلات الضدية في تخيلية المعنى.
52	- التقسيم و تخيلية المعنى.
54-52	- معيار الكمال أو النقص في المعاني.

56-54	-أنواع التفسير و دورها التخيلي.
59-56	-دور الخيال في تحسين التفرع.
60-59	3-دور اللفظ في العمل الإبداعي.
62-60	-دور الألفاظ في تحسين المعاني.
66-63	4-أشكال الغموض في المعنى و أثرها على التخيل.
72-66	-أساليب إزالة الغموض.
77-72	5-الجدة و القدم في المعاني.
78-77	6-دور النظم في إحداث الاستجابة التخيلية.
81-87	-اختيار العبارة و جودة نظمها.
	<b>الفصل الثاني: أثر الخيال و التخيل في تشكيل النظام الصوتي.</b>
86-83	مقدمة.
	-الوزن :
89-87	1-الخيال و تناسب الأوزان الشعرية.
93-89	-دور الخيال في الملاءمة بين الوزن و الغرض الشعري.
96-93	-أوجه التناسب في الأغراض الشعرية.
103-97	2-الأوزان البسيطة و الأوزان المركبة.
103	3-أضرب التركيبات الوزنية و أثر الخيال فيها.
106-103	-الأوزان المركبة من خماسية و سباعية.
113-106	-الأوزان المركبة من السباعيات المتغايرة.
116-113	4-دور الخيال في تحديد البنية التركيبية لأجزاء الأوزان الشعرية.
119-116	-كيفية تركيب الأسباب و الأوتاد.
122-120	-مبررات شيوع استعمال بعض الأوزان أكثر من غيرها.
123-122	5-التغييرات اللاحقة بالأوزان الشعرية.
124-123	-التغيير اللاحق بالقافية.
125-124	-التغيير اللاحق بالأعراب.

- 126-125 6-تخييل الأوزان الشعرية و علاقته بأضرب الزحافات  
المختلفة.
- 127-126 -أضرب الزحافات المستحسنة و المستقبحة.  
-القافية :
- 130-127 1-دور الخيال في كيفية البناء الشعري و وضع القافية.  
-المستحسن في القافية المقيدة.
- 131-130 -الأثر النفسي للقافية.
- 134-131 2-دور الخيال في بناء القافية بالنسبة إلى غيرها.
- 138-134 الفصل الثالث: تجلي الخيال و التخيل في بنية القصيدة عند حازم  
-مقدمة.
- 145-140 1-البواعث النفسية لبناء القصيدة.
- 148-146 2-علاقة الخيال بالأغراض الشعرية.
- 152-148 3-دور الخيال في إحكام مباني القصائد و تحسين هياتها.  
-شروط المقاطع و المطالع.
- 160-152 -فاعلية الخيال في إيداع الاستهلال.
- 163-160 -دور الخيال في تعدد أشكال التخلصات.
- 176-169 4-دور الخيال في تحسين مواد الفصول و طرق وضعها  
و ترتيبها.
- 181-176 5-صلة الخيال بتحديد أوصاف الجهات المعتمدة في الفصول.
- 188-181 6-دور الخيال في تحديد الطرق المعتمدة في الأغراض  
الشعرية.
- 194-188 الفصل الرابع: علاقة الخيال و التخيل بالصدق و الكذب في الشعر  
و أثرهما في حدوث التلقي.  
-مقدمة.
- 197-195 1-مكانة الخيال و التخيل في الصناعة الشعرية.
- 202-198 -جوانب التخيل في العمل الشعري.
- 203-202 -دور الغرابة و التعجيب في حدوث التخيل
- 204-203

	الشعري.
208-205	2- دور المحاكاة في حدوث التخيل.
214-208	- أحكام المحاكاة و طرق التصرف في التخيلات الشعرية.
215-214	- علاقة الخيال بالحس.
217-216	- دور الخيال في بيان أحكام المحاكاة التشبيهية.
220-218	- دور الخيال في حصول قوة التشبيه.
223-220	- الأثر النفسي للمحاكاة الشعرية.
227-223	3- علاقة الصدق و الكذب بوقوع التخيل.
234-227	- كيفية وقوع الصدق و الكذب في الشعر.
239-234	4- مكانة المتلقي من الخيال و التخيل.
243-240	- الخاتمة.
249-244	- مكتبة البحث.
253-250	- فهرس