

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر² أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

حركية المصطلح في مصادر النقد العربي

في القرن الرابع الهجري

دراسة تاريخية وصفية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم

تخصص نقد أدبي

إعداد الطالب:

عمرو زاير

السنة الجامعية: 2016 – 2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر² أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

حركة المصطلح في مصادر النقد العربي

في القرن الرابع الهجري

دراسة تاريخية وصفية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم

تخصص نقد أدبي

إشراف:

إعداد الطالب:

أ د / محجوب بن محجوب

عمرو زايـر

السنة الجامعية: 2016-2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

حركية المصطلح في مصادر النقد العربي في القرن الرابع الهجري دراسة تاريخية وصفية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم تخصص نقد أدبي

إشراف:

إعداد الطالب:

أ د / محجوب بن محجوب

عمرو زايير

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة الجزائر 2	- أ / د رشيد كوراد
مشرفا ومقررا	جامعة البليدة 2	- أ / د محجوب بن محجوب
عضوا	جامعة الجزائر 2	- د الطيب زريمش
عضوا	جامعة البليدة 2	- د. إبراهيم فضالة
عضوا	جامعة البليدة 2	- د. سليمة مدلفاف

السنة الجامعية: 2016-2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ

الرَّحِيمِ

شکر

أتوجه بالشكر لله الذي سخر لي الأسباب من أجل إتمام هذا العمل، ثم
للمشرف الأستاذ الدكتور محبوب بن محبوب على كل توجيهاته، كما
أشكر أعضاء اللجنة الموقرة على تجشم عناء القراءة والتصويب، وإلى
كل من قدّم لي يد المساعدة.

مقدمة

المصطلح ركن أساسي من أركان العلم، فلا وجود لأي علم في غياب مصطلحات مضبوطة المفاهيم، ويتحقق هذا الضبط بالتزام المصطلح لمفهوم واحد يستقر عليه بعد عدة مراحل يمرّ بها ويكتسب صفة النجوز، وتنتهي هذه الحركية التي ينتقل فيها المصطلح من معناه اللغوي إلى مفهومه الاصطلاحي، إما باستقرار المصطلح على مفهوم واحد محدد لا يتداخل فيه مع مفاهيم أخرى، فيحرز كامل اصطلاحيته، وهنا يدخل حلبة الاستعمال بمفهوم مضبوط واحد، أو قد يهجره الاستعمال بعد فشله في إحراز الاصطلاحية التامة فيفقد بذلك صفة النجوز .

ومن أجل فهم أفضل للمصطلح النقدي العربي، كان من الضروري البحث في مرجعيته الأجنبية التي ساهمت في تكوين مفهومه، من خلال الكشف على الطريقة التي تمّت بها عمليات التأثير والتأثر، بين الثقافة العربية والثقافة اليونانية، بالوقوف على بعض مظاهر عمليات التثاقف بين الأمتين في مجال المصطلح النقدي، الذي أنتج مصطلحات نقدية بحمولة ثقافية جديدة، تغلغت في سياق ثقافي مختلف مارس تأثيره عليها، وساهم في تحديد مفاهيمها، مما يجعل هذا الموضوع جديراً بالبحث فيه، من أجل فهم هذه الخلفيات الثقافية التي أطرت إنتاج هذا النوع من المصطلحات.

مر المصطلح النقدي بمرحلتين أساسيتين، كان في الأولى منهما وليد نقد عربي محض ظهر في البيئة العربية، فجاء هذا المصطلح متناغماً مع هذه البيئة التي ظهر فيها،

كمصطلح الفحولة، والطبقة، والحلاوة، والطلاوة وكثرة الماء ... وهي مفاهيم مستمدة من البيئة التي نشأت فيها وجاءت منسجمة معها، أما المرحلة الثانية فقد جاء المصطلح فيها متأثراً بالثقافات الأجنبية خاصة اليونانية، بعد حركة الترجمة التي قامت بنقل أهم مصادر النقد اليوناني، يتعلق الأمر بـ "فن الشعر" لأرسطو، ويأتي هذا البحث لقراءة بعض مظاهر تأثير المصطلح النقدي، وتحولاته من الثقافة اليونانية إلى الثقافة العربية، وما اكتسبه من دلالة في هذا السياق الثقافي المختلف، الذي قد يحمل فيه نفس المفاهيم، أو قد تُباين تلك التي كان يحملها في سياقه الأصلي.

وبناء على ذلك جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ "حركية المصطلح في مصادر النقد العربي في القرن الرابع الهجري دراسة تاريخية وصفية" منصبة على بعض المصطلحات النقدية بالكشف عن:

- أولاً عن معناها اللغوي ومفهومها الاصطلاحي.

- ثانياً تتبع تطورها الدلالي وما أضافه كل ناقد من النقاد الأربعة لإثراء مفهوم المصطلح.

- ثالثاً التطرق إلى مرجعياتها الخارجية التي حصلت بفعل الاحتكاك بالثقافة اليونانية.

وتُجسّد هذه المراحل الثلاث خاصية هامة من خصائص المصطلح وهي الحركية، ففي انتقاله من مستواه اللغوي إلى مستواه الاصطلاح حركية، وفي دورانه عند النقاد وما حصل فيه من تراكم في مفهومه حركية كذلك، أما المرحلة الثالثة فتعكس حركيته الخارجية بانتقاله من بيئة

فلسفية عند أرسطو، إلى بيئة الفلاسفة المسلمين، ثم عبوره من خلالها إلى النقد. وقد أثمرت هذه الحركية عن ميلاد مجموعة من المصطلحات، ارتبطت بالمصطلح الأساس وهو مصطلح "الشعر" وهي: المحاكاة، الخيال، التخيل، التشبيه، الاستعارة، الصدق، الكذب، اللفظ، المعنى، الإبداع، الصناعة، الطبع، الذكاء، الدربة، الغلو، الموازنة، المقايسة، عيار الشعر، عمود الشعر. مع مراعاة السياقات النصية التي وردت فيها هذه المصطلحات في مؤلفات الفلاسفة أو النقّاد، لأن تحديد مفهومها يرتبط ارتباطا شديدا بالنصوص التي تضمنتها.

تعرض مفهوم الشعر إلى تحول هام منذ بداية من منتصف القرن الثالث، إثر ترجمة "فن الشعر" لأرسطوطاليس، وظهور مصطلح المحاكاة الذي نقله الفلاسفة المسلمون، خاصة الفارابي وابن سينا، اللذان كان لهما دور هام في انتقال المصطلح الأرسطي إلى النقد العربي، استعملها بعد ذلك بعض نقاد القرن الرابع الهجري، الذين أسهموا إسهاما كبيرا في إرساء أسس النقد العربي وهم: محمد بن طباطبا العلوي (ت322هـ) الذي اعتبر الشعر صناعة تقوم على الوعي الكامل كما هو الحال مع النثر، كما سعى إلى وضع ضوابط تحد من طغيان الذوق، وهذا موقف يعكس بداية التأثير بالثقافة اليونانية، ثم ظهر التأليف تحت تأثير الثقافة اليونانية التي عرفت انتشارا واسعا خلال القرن الرابع، الذي تميز بحركة نقدية هامة، أفرزت بعض المؤلفات ككتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي تمتزج فيه الثقافة العربية باليونانية، فقد أصبح الشعر عنده صناعة كغيره من الصناعات، يسعى الشاعر

ففيها إلى الوصول بها إلى غاية التجويد والكمال، كما طرح شعر أبي تمام الذي لم يلتزم عمود الشعر مواقف خصومه المعارضين لأسلوبه، وكان الحسن بن بشر الأمدي (ت370هـ) أبرز من درس هذه الظاهرة في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" الذي يُعد من أهم المصادر التراثية النقدية في القرن الرابع الهجري، حيث فتح به المجال واسعا أمام نقد الموازنات، فاضل به الأمدي بين أبي تمام والبحتري، وهو مذهب قائم على الذوق العربي وتقاليده في قول الشعر، وقد تظهر عليه بعض علامات التأثر بأرسطو، خاصة في استعماله القياس كآلية إجرائية في موازنته بين الطائيين، كما أثار المتنبي وخصومه معركة أدبية أخرى، تباينت المواقف حولها بين رافض لأسلوبه في الشعر ومؤيد له، وأُلفت في ذلك كتب كثيرة منها كتاب "الوساطة بين المتنبي وخصومه" لأبي الحسن الجرجاني المعروف بالقاضي الجرجاني (ت377هـ)، الذي يُجسّد الصراع بين القديم والمحدث.

وقد غطّت هذه المؤلفات الأربعة الفترة الممتدة من بداية القرن الرابع إلى نهايته، وخلافا للدراسات السابقة التي اقتصرَت في دراستها للمصطلح على فترة زمنية محددة، أو عند ناقد واحد، فإن هذه الدراسة غطت فترة زمنية طويلة، لأن الوقوف على المفاهيم النهائية التي استقرت عليها المصطلحات النقدية، يتطلب تتبعها منذ نشأتها، ورصد ما وقع فيها من تراكمات في مفاهيمها عبر سيرورتها التاريخية، وحركيتها الطويلة، ومدى أخذها من المصطلح الأرسطي، وكيفية انتقالها إلى النقاد العرب، وقد يستدعي تتبع المفهوم أحيانا الخروج عن هذه المرحلة التاريخية إلى مراحل سابقة أو لاحقة، بما يجلي دلالة المصطلح

أكثر حتى تكتمل النظرة حوله مما يقودنا إلى طرح الإشكال التالي:

كيف ساهمت خاصية الحركية في تكوين مفهوم المصطلح النقدي؟ وكيف ساهم

النقاد العرب في صناعة مصطلح نقدي عربي؟ وما هي حدود عامل الثقافة في إثرائه؟

لقد جاءت الإجابة عن هذه الإشكالية من خلال هذا البحث، الذي بُنيت خطته على أربعة فصول، جاء في **الفصل الأول** في مبحثين، يتعلق المبحث الول بالحديث عن مفهوم المصطلح الذي يأخذ اصطلاحيته من اتفاق جماعة مخصوصة، وبدون هذا الاتفاق تتعدد دلالاته، ويفقد ميزة هامة من مميزاته وهي أحادية الدلالة، إذ يمر المصطلح في رحلته إلى الاصطلاحية، بمراحل طويلة تنتهي في الأخير باستقراره على مفهوم محدد، أو عكس ذلك تماماً قد تتقهقر هذه الدلالة بعد أن يهجره الاستعمال، وبين هذا التحول والثبات، ظهرت أبرز مصطلحات النقد عند العرب ذات المرجعية البيانية العربية الخالصة، كما ظهر نوع آخر من المصطلحات ذات المرجعية الأجنبية، دخلت مجال النقد العربي بعد حركة ترجمة الفكر اليوناني، الذي تأثر به النقد العربي من خلال مصطلحين هما: المحاكاة والتخيل عند أفلاطون أولاً ثم عند أرسطو، في القرن الرابع الهجري الذي تم خلاله تشكل مفهوم الشعر المُتأثر بالمناخ العقلاني، بعد تكييفه مع طبيعة الإبداع الشعري العربي، ليحل مصطلح التخيل محله عند الفارابي و ابن سينا، فأصبح التخيل عنده هو السمة التي تميز الشعر عن النثر، وفي آخر المبحث تعرضت إلى مدى تمثل الفلاسفة العرب للفلسفة اليونانية، ومدى استيعابهم للنقد اليوناني، وقدرتهم على استثماره في إعادة إنتاج مصطلح نقدي عربي.

كما تناولت في **الفصل الثاني** الذي عنوانته " **المرجعيات ودورها في تشكيل المصطلح النقدي** " قضية جديدة أصبحت تُطرح عند دراسة المصطلح النقدي خاصة، وهي البحث في مرجعياته الخارجية التي جاءت نتيجة الثقافة مع الفلسفة اليونانية، التي كان لها تأثير واضح على النقد العربي ومصطلحاته بفضل ترجمات، شروح، وتلخيصات الفلاسفة المسلمين، مما يعكس إدراك العرب لأهمية المصطلح في كل العلوم، وفي النقد الذي أصبح أكثر قدرة على التحليل والتبرير والتعديد، ويتجسد هذا الاهتمام في توجه النقاد نحو التأليف فيه، وكذا استثمار آليات إثراء اللغة لإثرائه منها الاشتقاق والمجاز، التعريب والترجمة. ثم بيّنتُ مراحل وضع المصطلح عند العرب، بداية من الوضع اللغوي وهي أولى مراحلها، فمرحلة التطور والتغير الذي عرفته دلالات بعض الألفاظ بفعل العامل الديني الجديد، ثم مرحلة وضع المصطلح عند العلماء واختراعه تلبية للمفاهيم المستجدة، في الأخير يستقر المصطلح بعد أن أكدّه التداول والاستعمال، إذ يحوز إثرها على تمام الاصطلاحية، ويصبح مصطلحا ناجزا مستقرا على مفهوم واحد، وهي المرحلة التي ركزت عليها في دراستي للمصطلح النقدي، جاء هذا في المبحث الأول، أما المبحث الثاني المعنون بـ "**المصطلح في مؤلفات النقد الأدبي عند العرب**" فقد جاء الحديث فيه على أهم المؤلفات التي عرفها النقد العربي خلال القرن الرابع وهي: " عيار الشعر " لابن طباطبا العلوي و "نقد الشعر "لقدامة بن جعفر، و "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري" لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، و "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني، وقد احتوت هذه المصادر الأربعة على كم هائل من المصطلحات النقدية، اقتصرْتُ على البعض منها، من خلال الحفر في مرجعياتها

الأجنبية. أما **الفصل الثالث** فقد جاء في شكل جداول، وانقسم إلى مبحثين، المبحث الأول خاص بجدول المصطلحات عند أفلاطون وأرسطو وهي: المحاكاة، الشعر، الخيال، وجاء كل جدول مشفوعا بقراءة تحليلية لكل ما ورد فيه تركز على حركية المصطلح من خلال التعرف على ما أثرى به كل ناقد مفهوم كل مصطلح. أما الجدول الخاص بالفلاسفة المسلمين ومنهم الفارابي وابن سينا فقد جاء في المبحث الثاني، وتضمن مصطلح: المحاكاة، الشعر، الخيال متبوعا بدوره بقراءة تحليلية لكل مصطلحاته.

وقد جاء **الفصل الرابع** وهو الجزء الأساس في البحث في شكل جدول كذلك، خصصته لأهم المصطلحات المشتركة بين النقاد الأربعة وهي: الشعر، اللفظ والمعنى، الصدق والكذب، التشبيه والاستعارة، الصناعة، الطبع، الغلو، عمود الشعر، الموازنة، المقايضة، متبوعة بقراءة تحليلية لها، ونظرا لما بين هذه المصطلحات من ارتباط كبير، بحيث لا يكاد ينفصل مفهوم المصطلح الواحد انفصالا تاما عن غيره من المصطلحات، فقد تم ترتيبها حسب الموضوع، حيث يبدأ الترتيب بالمصطلح الأساس وهو "الشعر" وكل المصطلحات الأخرى جاءت وسيلة إلى فهمه، لذلك تجنبتُ دراستها منفصلة عن بعضها، فهي تشكل نسيجاً متجانساً منسجماً قوامه الاحتكاك والتفاعل، أساسه حركية مبنية على التواصل والتآلف بينها، في الأخير حصرت بعض النقاط التي يتماس فيها المصطلح العربي مع اليوناني، مما يؤكد عملية التأثير والتأثر الواعية، وبعض نقاط الاختلاف التي تبين احتفاظ المصطلح العربي بخصوصيته العربية.

إن طبيعة هذا البحث القائم على تحديد دلالات ومفاهيم المصطلحات المدروسة، ثم الحفر في خلفياتها الفكرية، والبحث في مرجعياتها الأجنبية، جعل من المنهج المزوج التاريخي الوصفي هو المنهج الأنسب لهذا الموضوع المتعلق بالمصطلح النقدي، الذي يشكل أداة مهمة من أدوات الباحث في النقد الأدبي، وإحدى المفاتيح الهامة لفهم النص النقدي التراثي، فوضوح المصطلح النقدي، يؤدي إلى رؤية أفضل لتراثنا النقدي، فكانت العودة إلى هذا التراث المصطلحي ضرورة ملحة، من خلال الكشف عن مكان الغموض فيه وتوضيحه وضبطه، ومعرفة خلفياته الفكرية والفلسفية، وإبراز مدى إسهام ترجمة الفلاسفة لكتاب أرسطو "فن الشعر" وتلخيصه، في خلق مجال للتفاعل الحضاري بين العرب والثقافة اليونانية، مما جعل هذا الموضوع مهما وجديرا بالبحث والتنقيب.

ومما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، دوافع ذاتية تتمثل في تسليط الضوء على جانب هام من تراثنا المصطلحي النقدي، الذي يحتاج إلى دراسته ودفعه إلى الاستعمال مضبوطا ومرتبيا ترتيبا يُسهل اطلاع الباحثين والدارسين عليه، وأخرى موضوعية تتعلق بالخوض في هذا التوجه الجديد في البحث المصطلحي المتعلق بالبحث في مرجعياته، هذا التوجه الذي يكشف على المثاقفة المتوازنة التي تقوم على الأخذ والعطاء والتفاعل بين الشعوب، بعيدا عن المثاقفة الأحادية التوجه التي تقصي الآخر، مع تجنب إطلاق أحكام القيمة الذي اتسمت بها معظم الدراسات التي تناولت هذا التراث عموما، مرة بجعله حصنا حصينا لم يتأثر بثقافات الأمم الأخرى، ومرة بإعطاء عامل التأثير حجما يتجاوز المعقول في

عملية المثاقفة، إذ ينسبون له الفضل في كل مزية عند العرب.

من الدراسات السابقة التي استفاد منها البحث، والتي اتجه معظمها في البداية إلى الاهتمام بالجانب النظري من المصطلح، في إطار علم المصطلح وصناعته وآليات صياغته، عن طريق الاشتقاق والتعريب والتوليد، ويدخل في هذا الإطار كتاب "مقدمة في علم المصطلح" لعلي القاسمي الصادر سنة (1985) وكتاب "الأسس اللغوية لعلم المصطلح" لمحمود فهمي حجازي الصادر في (1994) الذي تحدث فيه على علم المصطلح، والوسائل اللغوية لوضع المصطلحات العلمية الحديثة في اللغة العربية، وكتاب حامد قنبي "المعاجم والمصطلحات والتعريب" الذي حدد فيه دور المجامع العربية المعاصرة في تنمية اللغة، وصوغ المصطلحات عن طريق آلية التوليد والنحت والتعريب، وكذا كتاب علي القاسمي الثاني "علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العلمية" الصادر في (2008) وكلها دراسات يمكن إدراجها في إطار علم المصطلح العام الذي يعنى بوسائل صياغة المصطلح وتوحيده، وموازة مع ذلك اتجه البحث في المصطلح نحو الجانب التطبيقي أكثر، بعد أن أصبحت حاجة الدارسين ماسة إلى معاجم تتولى ضبط مفاهيم المصطلحات النقدية، فاتجه بعض المؤلفين إلى تجسيد هذا الهدف، بإنجاز معاجم للمصطلحات النقدية، مرتبة ومعرفة تعريفًا لغويًا واصطلاحيًا، تساعد في فهم النقد العربي، إذ اتجه بعض المؤلفين لإنجاز بعض المعاجم المتخصصة في المصطلح النقدي منها: "معجم مصطلحات النقد العربي القديم" و"معجم النقد العربي القديم" الصادر في جزأين لأحمد مطلوب في (1989)، وكلها تَوَلَّتْ

دراسة المصطلح النقدي وشرحه، كما قام الشاهد البوشيخي بتأليف كتابه "مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ" الصادر عام (1979) ، وهو دراسة مصطلحية، للمصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب الجاحظ البيان والتبيين، وكذا إدريس الناقوري في كتاب "المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة بن جعفر دراسة لغوية تاريخية نقدية." (1982)، فقد ضبط فيها مفهوم المصطلحات البلاغية والنقدية، الواردة في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر. بعدها درس محمد عزام في كتابه "مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي" الصادر في (1995) بعض مصطلحات النقد العربي القديم من جوانب ثلاثة : اللغوي والتاريخي والنقدي، ويصدر بعد ذلك الشاهد البوشيخي كتابه "مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين : قضايا ونماذج " في (2009) درس فيه بعض المصطلحات النقدية الواردة في شعر بعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين، وطبق فيه منهج الدراسة المصطلحية لدراسة المصطلح النقدي.

ولكن بدأ البحث في المصطلح في الفترة الأخيرة يأخذ منحى جديداً، يتعلق بالبحث عن أصول المصطلحات بغية فهم أفضل لها، ويأتي كتاب صالح أزوكاي في (2010) "مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي بحث في العناصر النقدية والموارد الفكرية"، تجسيدا لهذا التوجه الجديد في البحث المصطلحي، حيث التفت نحو البحث في مرجعيات المصطلح النقدي، ولكنه اتجه أكثر إلى المرجعيات الداخلية للمصطلح النقدي التي ساهمت في إنتاجه، المتعلقة بالبيئة العربية التي استمدت منها الكثير من المفاهيم

الاصطلاحية، كالطبيعية والبداءة وبعض الصناعات كالصيرفة، والنسج، والصباغة، والصياغة، وغيرها، ورغم اختلاف الطرح إلا أنها مراجع ساعدتني في الوقوف على تطور مفاهيم المصطلحات خاصة كتاب إدريس الناقوري " المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة بن جعفر دراسة لغوية تاريخية نقدية." ومحمد عزام في كتابه " مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي " أما كتاب صالح أزوكاي "مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي بحث في العناصر النقدية والموارد الفكرية " فقد أوحى إليّ بفكرة البحث في مرجعية المصطلح، خاصة وأن الدراسات في إطار علم المصطلح العام، المتعلقة بالبحث في تحديد الدلالات، وكذا تحديد وسائل وضع المصطلح وإثرائه كثيرة، مما جعلني اتجه إلى البحث في المرجعيات الخارجية التي أثرت في المصطلحات النقدية، والمتمثلة بالخصوص في الفلسفة اليونانية، وقد جمعت في هذا البحث بين الجانب الدلالي في دراسة المصطلح، وتطوره التاريخي بالرجوع إلى مرجعياته الفلسفية، هو ما حقق خصوصية هذا البحث وميّزه عن غيره من البحوث التي اطلعت عليها. وقد واجهتني خلال إعدادة بعض العراقيل أهمها

صعوبة تحديد مفاهيم المصطلحات المدروسة من الناحية الاصطلاحية، خاصة وأن بعض المعاجم الاصطلاحية كالكشف أو الكليات أو التعريفات لا تحددتها، وحتى وإن ورد تعريف لها فيأتي إلى التعرف اللغوي أقرب، مما دفعني إلى استعمال المعاجم والقواميس الحديثة. كما كانت النصوص الكثيرة التي ورد فيها المصطلح في سياقاته المختلفة عائقاً أمام ضبط مفهومه، فألجأ إلى اختيار النص الذي يخدم الدلالة أكثر.

أخيرا أقول ما قصرّت فيه فمن نفسي، وما أصبت فيه فمن الله، وما توفّيقني إلا بالله

العلي العظيم، ونعوذ بالله من حرمان التوفيق، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

الفصل الأول

الفصل الأول: مفهوم المصطلح وحركيته

المبحث الأول: مفهوم المصطلح

1. المصطلح وتعدد المفاهيم
2. حركة المصطلح وثباته في التراث
3. دور الترجمة في تطوير المصطلح النقدي

المبحث الثاني: المصطلح النقدي عند الفلاسفة

- 1- تقديس العقل في الحضارة اليونانية
- 2- انفتاح الفلسفة الإسلامية على المصطلح اليوناني
- 3- المصطلحات اليونانية وأثرها في فهم الفلاسفة المسلمين

المبحث الأول: مفهوم المصطلح

كثيرا ما يخلط الدارسون بين مصطلحين هامين في دراسة المصطلح هما: "المفهوم" و"المصطلح" لذلك ارتأيت في بداية البحث أن أعرفهما وأحدد الفرق بينهما، ثم أتطرق لأهم خاصية يتميز بها المصطلح وهي "الحركية"

1- المصطلح وتعدد المفاهيم

يرجع أصل "مصطلح" إلى الجذر الثلاثي "صلح" الذي يحمل لغة:

- معنى الاتفاق والاجتماع بعد الخصام "تصالح القوم بينهم، والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحو واصالحو...بمعنى واحد أي اتفقوا وتوافقوا" ⁽¹⁾

- معني الصلاح أي ضد الفساد" فالصاد واللام والحاء أصل واحد يدل على خلاف الفساد" ⁽²⁾ ويدور معنى المصطلح لغة حول الاتفاق والاجتماع والتواضع والمصالحة.

- أما اصطلاحا : فقد عرّف المصطلح بأنه " اللفظ الذي يُسمي مفهوما معينا داخل تخصص ما... وهو أيضا الأكثر دورانا على الألسنة." ⁽³⁾ فهو عكس المفهوم الذي يحيل إلى الصورة الذهنية، التي يثيرها اللفظ داخل الذهن، أما المصطلح فهو يحيل إلى ما هو خارج

¹ - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتاب العلمية بيروت، ط1، 2003: (صلح).

² - أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر، (د ت) 3/303.

³ - البوشيخي الشاهد، مصطلحات النقد العربي لدي الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، دار القلم، المغرب، ط2، 2001، ص 54، 55.

الذهن، بحيث يأخذ مفهومه داخل تخصص معين، انطلاقاً من اتفاق جماعة من العلماء، على إعطاء كلمة ما معنى جديداً تُدعى مصطلحاً، فتصبح كلمة تحمل دلالة جديدة متفق عليها، بوضع العبارة أو اللفظ إزاء المعنى المراد بعيداً عن معناه اللغوي، يعنى أننا أمام وضع عرفي خاص، وعليه فالمصطلح هو كلمة مفردة أو مجموعة من الكلمات تتجاوز معناها اللغوي المعجمي إلى معنى آخر متفق عليه هو المعنى الاصطلاحي.

- ويكشف تعريف المصطلح على خاصية هامة يتميز بها هي الحركية، فهو اللفظ الذي يُطلق على المفهوم المُتَّفَق عليه، الذي تكثر حركيته ودورانه على ألسنة الذين يجمعهم تخصص واحد، كما يُعرَّف المصطلح باعتباره مفتاحاً من مفاتيح العلوم فهو "أداة من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي... بها يتم التفاهم والتواصل بين الناس عامة أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة".⁽¹⁾ ثم جاء تعريف المصطلح انطلاقاً من وضعه، باعتباره عُرفاً خاصاً عند فئة معينة يقوم بناء على "اتفاق قوم على تسمية شيء باسم، بعد نقله عن موضعه الأول لمناسبة بينهما كالعوم والخصوص، أو لمشاركتها في أمر أو مشابهتهما في وصف أو غيرها"⁽²⁾ وهو نفس تعريف علي بن محمد الجرجاني للمصطلح بأنه "اتفاق قوم على تسمية شيء بعد نقله من

¹ - الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر " دراسة لغوية تاريخية نقدية"، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، ط2، 1984، ص 9.

² - التهانوي محمد علي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1996، ص 212.

موضعه الأول لمناسبة بينهما، أو مشابهتهما في وصف أو غيرهما.⁽¹⁾، وتترادف لفظة "مصطلح" و"اصطلاح" في العربية، فالمصطلح أو الاصطلاح يعني اتفاق أصحاب تخصص ما، للتعبير عن مفهوم علمي معين، وهو كذلك عند الكفوي " اتفاق القوم على وضع شيء، وقيل هو إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد لوجود مناسبة بينهما."⁽²⁾ فالمصطلحات لا توضع ارتجالاً، بل لا بد في كل مصطلح من وجود مناسبة، أو مشاركة، أو مشابهة، بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي، ويمكن تحديد بعض الفروق بين المفهوم والمصطلح من خلال أوجه الاختلاف التالية:

- المصطلح هو اللفظ الحامل للمفهوم، فهو بيان لفظي لتصورات خاصة بمجالات معينة.

- المفهوم يركز على الصورة التي يرسمها الذهن عن الشيء، وهو بذلك يسبق المصطلح، ولكنه دون المصطلح في مستوى استكمال شروط النضج والاتفاق، وهذا ما جعل تعريفاته تتعدد وتختلف عكس الدلالة المضبوطة للمصطلح.

- المصطلح أحادي المفهوم، فهو يرفض الترادف والاشتراك، كما يقتضي أن يوضع الدال الواحد ويستعمل بإزاء مدلول واحد.

¹ - الجرجاني علي بن محمد بن علي، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1992: (صلح).

² - أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، قابله على نسخة خطية وأعدده للطبع ووضع فهارسه درويش عدنان، المصري محمد، مؤسسة الرسالة ناشرون لبنان، ط2، 1998، ص 129.

- يعطي الاتفاق المصطلح صفته الاصطلاحية، فهو المعيار الضابط الذي يفرق بين المفهوم والمصطلح، من دونه يكون المفهوم متعدد الدلالات، فالاتفاق والتواضع يدفعان بالمفهوم إلى حيّز الاصطلاح، وتكون العبارة الحاملة للدلالة مفهوما قبل وقوع الاتفاق، وتصبح مصطلحا بعد الاتفاق على ضبط دلالتها، في حقل معرفي محدد.

أما المصطلح النقدي فهو " اللفظ الذي يُسمى مفهوما معينا داخل تخصص النقد، ولا يلزم من ذلك أن تكون التسمية ثابتة في جميع الأعصر، ولا في جميع البيئات... بل يكفي أن يُسمى اللفظ مفهوما نقديا؛ لدى اتجاه نقدي ما؛ ليعتبر من ألفاظ ذلك الاتجاه النقدي أي مصطلحاته." ⁽¹⁾ كما عرّف بأنه: "... رمز لغوي (مفرد أو مركب) أحادي الدلالة مُنزاح نسبيا عن دلالاته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي، محدود وواضح متفق عليه بين أهل هذا الحقل أو يُرجى منه ذلك." ⁽²⁾ فلا يخرج المصطلح النقدي بذلك عن مفهوم المصطلح عموماً، إلا من خلال ارتباطه بالأدب الذي يُكسبه خصوصيته، ويمكن تحديد شروط المصطلح المتمثلة في:

- ضرورة وجود علاقة بين الدلالة اللغوية للعبارة أو المفردة والمعنى الاصطلاحي، فدلالة المصطلح الجديد لا يجب أن تختلف عن دلالاته اللغوية الأولى، فلا بد من وجود رابط

¹ - البوشيخي الشاهد، مصطلحات النقد العربي لدي الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، ص56،57.

² - وغيلسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008، ص 24.

بين الداليتين، ورغم حصر دلالاته ضمن سياق خاص، يجب الإبقاء على الدلالة اللغوية المتداولة.

- عدم انفصال المعنى الاصطلاحي الجديد، عن المعنى اللغوي الأول انفصالا كلياً، بل لا بد من وجود مناسبة، أو مشاركة، أو مشابهة بينهما. وقد كان هذا الشرط من أهم الشروط التي تحكم المصطلح دلالياً، وينطبق على المصطلح المنجز داخل الثقافة الواحدة، ولكن بالنسبة للمصطلح الوافد من ثقافات أخرى يتعذر تطبيق هذا الشرط عند تعريبها أو ترجمتها، لذلك تخلى الكثير من الباحثين المصطلحيين المحدثين، على شرط العلاقة بين الداليتين المعجمية والمصطلحية في فهم المصطلح في سياق ثقافة ما.⁽¹⁾

3 - تمثيل كل مفهوم أو شيء بمصطلح مستقل.

4- عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مصطلح واحد.⁽²⁾

قد يجتمع هذان الشرطان الأخيران في القليل من المصطلحات، إذ نجد أكثر من مصطلح للدلالة على شيء واحد، كما نجد مصطلحاً واحداً يُعبر عن عدة أشياء، وهذا التعدد في المصطلح أدى إلى وجود المترادفات الكثيرة للمفهوم الواحد، بسبب اختلاف الفنون والعلوم، فقد يكون للمصطلح مفهوماً آخر قد يتداخل مع المفهوم الأول وقد يخالفه، "حتى يصل اختلاف المفهوم حدّ التندر، فإذا كان النحوي يعرف معنى معيناً لاصطلاح الهمز،

¹ - إبراهيم أنيس الكاسح، المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، 19/5/2014، على الموقع: http://www.alukah.net/literature_language.

² - مطلوب أحمد، في المصطلح النقدي، عربي عربي، دراسة ومعجم، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص10.

فالبديوي من الأعراب يعرف للهمز معنى آخر هو الضغط بشدة" (1) لذلك فإن التعامل مع المصطلح باعتباره لفظة عادية، لا يحقق الوظيفة التواصلية، التي هي من أهم وظائف المصطلح، وهو ما تؤكدته الحكاية الطريفة بين الأصمعي العالم اللغوي، وأعرابي لا يدرك مضمون اللغة الاصطلاحية، يقول الأصمعي: " قلت لأعرابي : أتهمز اسرائيل؟ قال: إني إذا لرجل سوء. قلت له: أتمر فلسطين؟ قال: إني إذا لقوي." (2) فالأعرابي الذي اعتاد المعنى اللغوي، والذي يدركه جيدًا، لم يفهم هذه المصطلحات (الهمز والجر) التي انتقلت من مستوى معرفته اللغوية، لتكون مجهولة مصطلحياً لديه لأنها مما جرى التواضع عليه فاكتمل دلالة أخرى خاصة، وقد أجاب الأعرابي منطلقاً من المعرفة اللغوية، في حين كان سؤال عالم اللغة الأصمعي منطلقاً من المعرفة المصطلحية. فالأصمعي يسأل الأعرابي عن مصطلحات لا يفهمها، فالهمز عنده ليس إلا الشتم والقذف، كما أنه لا يعرف للجر معنى سوى السحب" أما ذوا الشأن فهم متفقون على أن الرفع على الفاعلية، والنصب على المفعولية، والجر على الإضافة، وكل ذلك من اصطلاحات النحاة" (3)

إن حرية وضع المصطلح وابتكاره في البلاغة والنقد، جعل هذه المصطلحات تكثر لتستوعب كل جديد، لكن في المقابل أدّت هذه الحرية، إلى شيوع ظاهرة الاشتراك

1- القوزي عوض حمد، المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عمادة شؤون المكتبات جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1981، ص23.

2 - أبو عمر أحمد بن محمد ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط وترتيب إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، (دت) (دط) 477/3.

3 - القوزي عوض حمد، المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص23.

المصطلحي، كأكبر عائق أمام وحدة المصطلح "إلا أنّ مقتضيات العصر الحديث ... فرضت ضرورة اعتماد علاقة تطابق أحادي بين المصطلحات، والمراجع التي تحيل عليها"(1) وصعوبة احترام هذا الشرط، أدى إلى صعوبة التطابق بين التسمية الواحدة من جهة، والمفهوم الواحد من جهة أخرى، وبالتالي صعوبة القضاء على ظاهرة الترادف الاصطلاحي. خاصة إذا تعلق الأمر بالعلوم الانسانية "فإنها بعيدة عن هذه الدرجة من الدقة في العلوم الأخرى مثل الاجتماعيات"(2) ومنها النقد.

إن سعي النظريات المصطلحية الحديثة، إلى تحقيق مصطلحية يحيل المصطلح فيها إلى مفهوم واحد ليست بالأمر السهل، فقد خالفت النظرية المصطلحية القديمة، "وطرحت إمكانية أن يأخذ المصطلح عدة تمثيلات لسانية بقدر السياقات الخطابية التي يظهر فيها... وقبول ظواهر الاشتراك والترادف والتعدد الدلالي... مما استدعى القيام بدراسات ترصد التغيرات الدلالية للمصطلحات "(3) من أجل ضبط المفاهيم، وتُعدّ الأحادية في الدلالة من خصائص المصطلح التي تزيل عنه الغموض، خلافاً للاشتراك اللفظي، لذا لا بد أن يُعبّر عن المفهوم الواحد في الحقل العلمي الواحد بمصطلح واحد، وألا يُعبّر عن المفهوم الواحد بأكثر من مصطلح واحد في الحقل العلمي الواحد، لكن مطابقة المصطلح للمفهوم مطابقة تامة ليس مبدأ مطلقاً، إذ أن وروده في سياقات لغوية مختلفة يخلق تعدداً في المصطلحات، وبالتالي

¹ - اليعبودي خالد، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي، دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2004، ص 73.

² - مطلوب أحمد، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، (د ط) 2006، ص 35.

³ - اليعبودي خالد، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي، ص 74.

يتعرض مفهومه للتوسع والتضييق، فتنعدد التعريفات للمصطلح الواحد، مما يهدد وحدته، ويعتبر مبدأ أحادية الدلالة من المبادئ المهمة التي تحكم المصطلح من حيث الدلالة، إلا أن هناك مبدأ آخر لا يقل أهمية عن هذا المبدأ، يحكم المصطلح من حيث دورانه، هو مبدأ حركية المصطلح.

2 - حركة المصطلح وثباته في التراث

يعطي اتفاق الجماعة المخصصة التي تواضعت على تحديد مفاهيم المصطلحات في أي مجال علمي، قوتها الاصطلاحية دون أن يلغي حركية المصطلح، إذ يتعرض مفهومه خلال سيرورته للتوسيع أو للتضييق، إنَّ ولادة المصطلح ونموه وزواله من الاستعمال، ثم ظهور مصطلحات أخرى لكل ما يستجد، يؤكد رفض مفهوم المصطلح للثبات، فهو في تطور مستمر بقدر تطور الحاجة إليه التي لا تتوقف، فكلما ظهرَ الجديد اصطُح على تسميته، فعملية الاصطلاح والمواضعة لا تنتهي عند حدٍّ، لأن المعرفة الإنسانية لا تتوقف، وهنا تتجلى حركية المصطلح في هذا البحث على مستويين: مستوى داخلي ومستوى خارجي:

- **الحركية الداخلية للمصطلح النقدي:** وتتعلق بالمصطلح في حد ذاته، وتحيل على التطور الدلالي للمصطلح النقدي، الذي قد يتوسع مفهومه في مرحلة ما من مراحل تطوره، فبعد أن كان مقتصرًا على معنى معين، اتسع ليشمل مفاهيم أخرى، فيفقد بذلك صرامته الاصطلاحية، ويتخلّى عنه الاستعمال لعدم استقراره، لأنه لم يعد يمتلك مقومات المصطلح الناجز، فطابعه المتغير باستمرار صَعَّب عملية ضبط مفهومه. أو قد يضيق مفهوم المصطلح

بعد أن كان واسعاً، فيصبح بذلك في أعلى مستوياته الاصطلاحية، ويكرسه الاستعمال فيصبح أكثر دورانا على الألسنة بمفهوم محدد، كمصطلح الأدب الذي كان يعني الدعوة إلى الطعام، ثم الدعوة إلى مكارم الأخلاق، وأخيراً اقتصر مفهومه على الشعر والنثر، وفي هذه الحالة يصبح مصطلحاً ناجزاً.^(1*) والنجوز صفة للمصطلح الذي وصل إلى آخر مرحلة من مراحل تطوره، فيستقر مفهومه ويصبح متداولاً عند أهل الاختصاص، بعد مروره بمراحل متسلسلة في وضعه.

- **الحركية الخارجية للمصطلح النقدي:** وتظهر في المراحل التي مرّ بها في تطوره منذ وضعه ثم نموه واستقراره ودخوله مجال الاستعمال، وكذا في انتقال المصطلح النقدي عبر التاريخ من ناقد إلى آخر، ومساهمة كل ناقد في إثرائه دلالياً إلى أن يكتمل في النهاية مفهومه عند آخر ناقد تناوله.

3- دور الترجمة في تطوير المصطلح النقدي

كانت الترجمة من أهم طرق اتصال العرب بالفكر اليوناني، وكانت قد اتسعت منذ أواخر القرن الثاني للهجرة، وازدادت اتساعاً في القرنين الثالث والرابع، فانفتح المجتمع العربي على الثقافات الأخرى عن طريق الترجمة خلال الفترة الأموية، حيث نقلت الكثير من العلوم إلى العربية، وُترجمت أهم الكتب في شتى العلوم، بعد انفتاح العرب في العصر العباسي على الآخر، فقد عرف عصر الخلفاء العباسيين منهم أبو جعفر المنصور (ت 158

^{1*} - نجز الشيء: تمّ وقُضي ونجز وعده: قضاه وأنهاه وأتمّه، وعمل ناجز: عمل تام كامل. انظر ابن منظور، لسان العرب: (نجز)

هـ) حركة كبيرة للترجمة من اليونانية إلى العربية لكتب الطب والفلك، كما كان الخليفة هارون الرشيد (ت 193 هـ) شغوفا بالعلم والعلماء، فقد أنشأ لهم دار الحكمة في بغداد، وحرص على تزويدها بكتب التراث اليوناني، وكلف من يترجمها إلى العربية، وازداد اهتمام الخليفة المأمون (ت 218 هـ) بترجمة عيون الثقافات الأجنبية، وخصص لها أمهر المترجمين لنقلها إلى العربية، من بينهم: حنين بن إسحق وهو من أهم مترجمي التراث اليوناني، لأن العرب لم يتعاملوا مباشرة مع الموروث اليوناني، بل عن طريق ترجمات السريان، الذين كان لهم فضل ترجمته إلى اللغة العربية، ولعبت بيت الحكمة دورا هاما في مجال الاتصال الفكري بين اليونان والعرب، كما لعب الفلاسفة دورا كبيرا في ترجمة علوم اليونان وفلسفتها إلى العربية، وقد كانت ترجمة واعية خلاقة وليست حرفية للنصوص اليونانية، فما ترجمه ولخصه وشرحه الفلاسفة العرب مثل الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم، قدموه انطلاقا مما فهموا من المترجمين السريان، ويأتي الشعر على رأس القضايا التي اهتم بها هؤلاء، فاستطاعوا بذلك أن يفتحوا بابا جديدا للنقد أمده بنفَس جديد، بعد أن بُذلت محاولات كثيرة لتعريفه وفهم طبيعته وجوهره، من خلال مفهوم المحاكاة كما جاءت عند أفلاطون وأرسطو، وبمفهوم التخيل كما جاء عند الفارابي، وابن سينا، في القرن الرابع الهجري الذي تم خلاله تَشَكُّل مفهوم الشعر المُتَأَثِّر بالمناخ العقلاني الذي أشاعه الفلاسفة، فتجاوز النقد " مرحلة الحراك السطحي فيما سمي بخصومة القدماء والمحدثين، وينتقل إلى المستوى الأرقى الذي تطرح فيه القضايا طرحا يتصل بالبحث عن مفهوم متكامل، ويحرص النقد في سبيل

ذلك على الإفادة من كل تجارب الأمم الأخرى...⁽¹⁾، وهكذا جاء نقد القرن الرابع الهجري مستوعبا لثقافة الآخر، بعد إقامة الصلة بين الشعر والفلسفة. ويمكن أن نحدد تيارين بارزين ساهما كثيرا في نشأة النقد القديم وتطويره:

-التيار العربي الأصيل وهو تيار ذو مرجعية عربية خالصة، نشأ مع النقاد العرب الأوائل الذين كان أغلبهم علماء لغة كالأصمعي وابن قتيبة وابن سلام وغيرهم، الذين استعانوا في نقدهم للشعر على المقاييس اللغوية، ورفضوا أن يستوعب الشعر المعاني الفلسفية، وغلب على أعمالهم الطابع التاريخي على العمل النقدي الفني، فقد كان النقد العربي في أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث، نقدا لغويا "...مستعارا من البحوث اللغوية، وإن قرر قانونا عاما فقد كان هذا القانون هو اتباع الأقدمين..."⁽²⁾ وقد وقف هذا التيار النقدي المحافظ موقفا رافضا لكل ما هو غير عربي، واستمر من العصر الجاهلي إلى غاية القرن الرابع الهجري، ويدور حول استحسان أو استهجان شعر شاعر، ولكنه لا يعنى بوضع أصول عامة لصناعة الشعر، وغلبت عليه الذاتية وكان يحكم بالاستحسان أو الاستهجان انطلاقا من الذوق، فقد كان النقد في العصر الجاهلي في صورة ساذجة بسيطة، تتساوقت مع النص الشعري في شكل أحكام مختصرة تلقى من غير تعليل، فقد كان النقد العربي القديم جزئيا انطباعيا، يفتقر إلى التأسيس النظري المنهج الذي "لا يكون إلا لرجل نما تفكيره

¹ - الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص 350.

² - أرسطوطاليس "في الشعر" (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، عياد محمد شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1993، ص231.

فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب ... ومن ثم جاء نقدهم جزئياً مسرفاً في التعميم، يحس أحدهم بجمال بيت من الشعر وتتفعل به نفسه فلا يرى غيره، ولا يذكر سواه كدأبه في كل أمور حياته... وهذا ما يفسر ما نجده في كتب الأدب من أحكام مسرفة كقولهم : هذا أجود ما قالت العرب، وهذا الرجل أشعر العرب" (1)، ولكن رغم ما يبدو على هذه الأحكام في العصر الجاهلي من سذاجة، إلا أنها تولت تحديد بعض المعايير، منها ما وضعه الأصمعي من مقاييس نقدية تبنّاها النقاد مدة طويلة منها: الفصل بين الشعر والدين، وتحديد صفات الشاعر المبدع تحت مصطلح الفحولة (2). فإذا كان الشاعر يقول الشعر دون قواعد قبلية توطر قوله، فإن الناقد أيضاً كان ينطلق من الموقف نفسه، إذ اكتفى بفطرته وتذوقه للشعر ليُدلي بملاحظات بسيطة، شكلت نواة لبعض المفاهيم النقدية، التي انطلق النقاد في وضع بعضها من البيئة التي عاشوا فيها، فقد استلهم الأصمعي الفحولة مما يحيط به في بيئته التي نشأ فيها، وهي صفة أُطلق على الفحل من الإبل، ثم على الشعراء المكثرين والمجيدّين في قول الشعر، كما حدد القدماء بعض الأوصاف التي نُعت بها الشعراء كالمهلّ الذي "سُمي مهلهلاً لهلهة شعره كهلهة الثوب، وهو اضطرابه واختلافه" (3)، كما

¹ - مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن لانسون وماييه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط) 1993، ص17.

² - صبحي محمد الدين، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، (د ط) 1984، ص13.

³ - أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، (دط)(د.ت)، 39/1.

*- الخيل المُعدّل هو ما توسطت عُزَّتُهُ جبهته، والبيت المُعدّل هو ما اعتدل شطراه و هو مأخوذ من أوصاف الخيل.

يكون بيت الشعر "...إما مُعَدَّلاً (*) أو أَغَرَّاً (*) أو مُحَجَّلًا (*)، وهي أوصاف للخيل، وصفت بها الأبيات الشعرية، كما كثرت في أواخر العصر الجاهلي، أسواق العرب والمجالس الأدبية التي كان يُعرض فيها الشعر ويقوّم، من ذلك ما نجده عند النابغة الذبياني في يثرب، عندما دخلها فأسمع ما كان في شعره من إقواء، ومنه أيضا ما نُسب إلى طرفة بن العبد من أنه عاب على المتلمس نعته البعير بنعوت النوق، وقصص تحكيم النابغة الذبياني في عكاظ بين الشعراء وتُعد "...هذه الألفاظ والألقاب البدايات الأولى لتَشكُّل المصطلح النقدي، وكان المتلقي لهذه المصطلحات يدرك كنه دلالتها، لأنها صادرة من بيئته"⁽¹⁾ لقد نبعت من هذه البيئة بعض الألفاظ التي كان النقاد القدامى يستعملونها عند إطلاق أحكامهم، سواء بالاستحسان أو الاستهجان على الشعر والشعراء، لم تفارق هذه الألفاظ كثيرا معناها اللغوي الأصلي الذي وضعت له، وشكّل هذا المستوى رافدا هاما لظهور بعض المفاهيم النقدية التي عرفت مع الزمن نوعا من التراكم، انتهى باستقرارها بعد أن تكرر استعمالها عند مختلف النقاد، كمصطلحات نقدية وتصبح بذلك من المصطلحات الناجزة. ويمكن إجمال خصائص المصطلح في هذه الفترة في الآتي:

- قلة وجود المصطلح النقدي، وغلبة معناه اللغوي على مفهومه الاصطلاحي.

*- الأغرُّ من الخيل ما كان يجبّه غُرَّة أي قطعة بيضاء.

*- الخيل المُحَجَّل ما كان في قوائمه بياض.

¹ - مسعودي حبيبة طاهر، قراءة جديدة للمصطلح في التراث النقدي العربي من العصر الجاهلي إلى القرن الثالث الهجري، مكتبة وهبة القاهرة، ط1، 2008، ص153.

- البيئة العربية هي المنبع الأساس للمصطلح، وشكلت كل هذه الملاحظات النقدية أصولاً للمصطلح النقدي.

- تساوق النقد والمصطلح.

ساهم ظهور طبقة من الرواة واللغويين والنحاة في القرن الثاني والثالث، في تطوير النقد، فقد خضع النقد العربي إلى منهج اللغويين الأوائل كأبي اسحاق الحضرمي (ت 117 هـ)، وأبي عمرو بن العلاء (ت 154 هـ) والأخفش (ت 215 هـ) وابن قتيبة (ت 276 هـ) الذي كان منطلقه لغويًا في نقد هذه الأبيات، فأغفل ما فيها من جمال مع حسن ألفاظها:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ

وَشَدَّتْ عَلَى حُدْبِ الْمَطَايَا رِحَالُنَا وَلَا يَعْلَمُ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ وَاشْتَفَّتْ بِذَلِكَ صُدُورُ مُنْضَجَاتِ قَرَائِحِ

وَلَمْ نَخْشَ رَيْبَ الدَّهْرِ فِي كُلِّ حَالَةٍ وَلَا رَاعَنًا مِنْهُ سَنِيحٌ وَبَارِحٌ⁽¹⁾

وردت هذه الأبيات شاهداً على أحد أضرب الشعر الأربعة عند ابن قتيبة، هو ما حسن لفظه وحلا ولا فائدة في معناه، مع أنها أحسن شيء مخرج ومطالع ومقاطع، ومعناها: "لما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس، لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح." (2) ويقر ابن قتيبة لهذه الأبيات

¹ - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، (دط) (دت) 66/1.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 66/1.

بحسن اللفظ وحلاوته، غير أنها عنده لا تحمل أي معنى واضح ومفيد انطلاقاً من المعاني القريبة التي تحملها، وقد تميّز النقد في هذه المرحلة بما يلي:

- غلبة النقد اللغوي على نقد الشعر، لأن أغلب العلماء الذين نظروا في الشعر في هذه الفترة كانوا علماء لغة.

- اهتم النقد اللغوي ببيان معاني المفردات، أكثر من اهتمامه بالصورة الشعرية والمعاني المبتكرة، مما يؤكد أن الفروق بين نقد هذا القرن ونقد المرحلة السابقة ليست جوهرية، بل فيه تواصل للظواهر الفنية الموجودة قبل ذلك.

استمر النقد على هذه الحالة حتى بداية القرن الرابع، حيث ظهر عامل التأثير بالوافد الأجنبي، فاتجه النقد إلى معالجة قضايا نقدية أساسية لها صلة مباشرة بالشعر كتعريفه، ودراسة شكل القصيدة العربية، والموازنة بين الشعراء... ثم ظهر في القرن الرابع التيار المتأثر بكتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، وترجمات السريان وشروح الفلاسفة العرب وتلخيصاتهم، حيث عرف النقد العربي مصطلحات مثل: المحاكاة، والتخييل، والتغيير، والمصطلحات المعرّبة كالطراغوديا، والقوموديا التي تسربت إلى النقد العربي، فقد بذل الفلاسفة المسلمون جهدهم في نقل هذه المصطلحات المتعلقة بالشعر إلى النقد العربي، وأعطوا بذلك لمسة عربية متميزة للمصطلح الأرسطي.

تدرّج النقد العربي إلى أن أصبح في غاية النضج في نهاية القرن الرابع الهجري، وساعد على تطوره دخول عامل جديد، يتمثل في الفلسفة اليونانية بفعل الاحتكاك المباشر أو عن طريق الترجمة، فبدأ تأثره بالفكر اليوناني ونزعتة العقلية في تفسيره للظواهر، كما شهد

المصطلح النقدي تبعاً لذلك تطوراً ملحوظاً، خاصة عند ابن طباطبا العلوي، وقدامة بن جعفر مما أثرى معجم البلاغة والنقد بالكثير من المصطلحات، التي ظهر فيها خاصة الطابع الأرسطي، فعرف مفهومها استقراراً نسبياً في أواخر القرن الرابع، إذ أصبح يُستعمل بمفاهيم محددة بين النقاد. ومما يستخلص عن المصطلح في القرن الرابع:

- توسع روافده، فلم تعد البيئة هي الرافد الأهم في نشأة المصطلح، بل شكّل التأثير بالوافد الأجنبي عاملاً هاماً ساعد على صياغة مصطلح نقدي، متأثر باصطلاحات الثقافة الأجنبية.

- ظهور التأثير الأجنبي باحتكاك العرب بالثقافات الأجنبية، خاصة بالثقافة اليونانية، وقد كان قدامة بن جعفر ممن تأثروا بأرسطو ومنهجه العقلي، الذي طبقه في كتابه "نقد الشعر" مما أدى إلى ظهور مصطلحات يظهر فيها الطابع العقلي.

- ارتباط النقد بالبلاغة في بداياته، وكان من الصعب التفريق بينهما في الكثير من النتاج النقدي خاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

- ظهور النقد التطبيقي، وما تبعه من ظهور المصطلح الذي يعكس الطابع التطبيقي، ومن صوره الموازنات والخصومات.

- ظهور بدايات النقد النظري إثر عملية المثاقفة بين الأمتين، بلجوء النقاد إلى تحديد مفاهيم بعض مصطلحاتهم، متأثرين في ذلك بالفلاسفة العرب القدامى كالفارابي وابن سينا، الذين تعاملوا مع الفلسفة اليونانية بالترجمة والتعريب والشروح والتلخيصات.

إن ما ميّز النقد في القرن الرابع، أنه لم يبق بعيدا عن التأثيرات الفلسفية والفكرية اليونانية، حيث أصبح أثر الفلسفة والمنطق واضحا في مؤلفات نقاد القرن الرابع الهجري، فكان ذلك سببا إلى الاتجاه بالنقد إلى البحث عن العلل ووسائل القياس، بعد أن كان قبل ذلك يقوم على الفطرة العربية الخالصة. وقد أدى ذلك إلى ظهور مصطلح نقدي يقوم على المقاييس العقلية، تجلّى ذلك بوضوح في كتابي ابن طباطبا "عيار الشعر" وقدامة "نقد الشعر" وما جاء فيهما من مصطلحات نقدية ظهرت بطابع مختلف، كشف عن مرجعية أجنبية كانت وراء إنتاجها.

المبحث الثاني: المصطلح النقدي عند الفلاسفة

عرف النقد الأدبي عند اليونان مع بداية القرن الرابع قبل الميلاد مرحلة جديدة، لقد كانت بداية هذا القرن إعلانا عن ميلاد عصر التفكير الفلسفي والمنهج العقلي، عند الفلاسفة اليونانيين منهم أفلاطون وأرسطو.

1- تقديس العقل في الحضارة اليونانية

ظهرت الفلسفة عند اليونان وازدهرت، وكان ذلك إيذانا ببداية مرحلة جديدة في الفكر الإنساني عموما واليوناني على وجه الخصوص، بحيث أحدث قطيعة في التفكير لدى الإغريق، إذ تمّ التحول من الخطاب الأسطوري الميثولوجي الذي كان مُهيمنًا على الفكر اليوناني، حيث كان تفكير الإنسان القديم أسطوريا ينبني على الميثوس في تفسير الظواهر

الكونية والوجودية، إلى الخطاب الفلسفي القائم على الأسس العقلية، فانتقل بذلك الفكر اليوناني من الأسطوري إلى العقلي القائم على تمجيد العقل والبرهان الذهني، والمنطق الاستدلالي واللوغوس، في فهم الوجود وتفسيره، فبالعقل يفكر الإنسان وبه يستنتج ويبني النتائج على المقدمات، ويستدل على صحة القضايا.

اعتُبر مفهوم العقل من المفاهيم الزئبقية التي دار حولها الكثير من الجدل بين الفلاسفة، ويُعتبر أرسطو أول من تناول مفهوم العقل تناولا فلسفيا وقد ورد عنده بمفهومين:

- المفهوم الأول: ويتعلق بالعقل الهيولاني، أو العقل بالقوة، وهو الاستعداد المحض لإدراك المعقولات، وهو قوة محضة خالية من الأفعال والصور كلها، وقد جاء الحديث عنه في كتابه "فن الشعر" حيث اعتبره عنصرا أساسيا في الفعل المعرفي البشري، بعد أن رفض الثنائية الأفلاطونية المنفصلة روح/جسد، وأصبحت عنده هيولى/صورة، باعتبارهما كينونة متصلة وليست منفصلة، أي أنها مادة لا شكل لها، وصورة تمنح هذه المادة شكلها، فلا يعترف أرسطو بوجود للنفس في استقلال عن الجسد. فأصبح العقل مستوى من مستويات النفس، وهو ما ذهبت إليه النظريات العلمية الحديثة التي تعتبر العقل ظاهرة تتعلق بالنفس، وقد ورد عن أرسطو هذه الثنائية في كتابه "فن الشعر"، ثم ارتبطت ارتباطا وثيقا في النقد العربي بثنائية اللفظ والمعنى.

- المفهوم الثاني: وهو ما يُعرف عند أرسطو بالعقل النظري، وقد عرفه أرسطو بقوله: "أعنى بالعقل ما تتفكر به النفس وتعقل المعان" (1) باعتبار أن الإنسان، وهو الكائن الوحيد الذي يتمتع به، وهو قوة النفس التي بها يحصل تصور المعاني، وتنتزع الصور من المادة وتترك المعاني الكلية، وبهذا يكون أرسطو أول من أنزل مفهوم العقل، من حيّزه المثالي الميتافيزيقي الذي كان يشغله عند أفلاطون(*) إلى مجال الدرس النفسي.

تحدث أرسطو عن العقل النظري في كتابه "النفس" وارتبط عنده بفعل التخيل، واستعمل أرسطو للتعبير عن ذلك مصطلح "الفانتاسيا" "phantasia" الذي هو صورة من صور المحاكاة، وارتبط عند الفلاسفة العرب بمصطلح التخيل، وبدأت ملامحه عند النقاد العرب في القرن الرابع كعنصر مكمل لحد الشعر العربي الذي كان غُفلا منه.

بدأ تأثر العرب منذ القرن الثالث الهجري بهذا المفهوم، الذي تبناه في البداية الفارابي وابن سينا وغيرهم، ممن سُموا بفلاسفة الإسلام الذين أخذوا بآراء الفلاسفة اليونانيين في ماهية العقل والنفس لدى الإنسان، وعرفت هذه الأفكار طريقها إلى النقد العربي، فنجد هذه اللمسات عند بعض النقاد العرب منهم ابن طباطبا، قدامة الأمدى، والجرجاني، بعد حركة الترجمة التي شهدها النصف الأول من القرن الهجري الثالث لمختلف العلوم، وكان بداية التفاعل الحقيقي مع التراث الإنساني، فتأثر الشعر العربي الذي لم يكن بمنأى عن هذه

¹ - أرسطو، كتاب النفس، ترجمة أحمد فؤاد الأهواني، راجعه على اليونانية جورج شحاتة قنواتي، عيسى البابي الحلبي، ط1، 1949، ص 108.

*- كان أفلاطون يُرجع كل قوى النفس، إلى أمور غيبية وقوى خارجية لا دخل للإنسان فيها، بما فيها الإبداع.

الحركة، وتأثرت القصيدة العربية بدورها، مما أدى إلى تغير كبير في مفهوم الشعر، الذي كان غنائيا ينطلق الشاعر فيه من إحساسه وذوقه ويعتمد فيه علي موهبته، ثم أصبح بعدها معرفة عقلية بمجموعة من الأدوات الفنية، يوظفها الشاعر للإفصاح عما يريد، لقد ترك هذا الاستخدام للعقل أثره في تقديمه على الخيال في الإبداع الشعري، حتى أصبح يُشترط في عيار المعنى أن يُعرض على العقل الفطن والفهم الثاقب، ذلك أنّ النص الشعري يتوجه أكثر إلى المتلقي الحاذق ذي الفهم الثاقب، فالعقل هو الضابط الذي يُحدد هذا العنصر، وبهذا أصبح الإبداع الشعري مقيدا بضوابط عقلية، وانعكس ذلك على النقد الذي تخلص من التأثرية والانطباعية، وارتقى إلى اعتماد الشرح والتعليل في حكمه على الإنتاج الأدبي.

يمثل النقد اليوناني أقدم صور النقد الأدبي، ويرتبط أشد الارتباط بأفلاطون وأرسطو، بما يحتويه من نظرات تدل على تفكير عميق في وضع القوانين التي تحكم فنون الشعر، خاصة فن المأساة، لقد ارتبط النقد عند اليونان بالفلسفة، "فالنقد اليوناني جزء من الفلسفة اليونانية، وهو يدور معها في فلك واحد، فهي حين تتناول الإنسان تتناوله من حيث عقله وشعوره وعواطفه وإرادته، وعلى هذا تتنوع فروعها، كالمنطق والجمال والنفس والأخلاق، وهو يدرس فن القول ويبحث عن الجمال فيه"¹. استعمل أفلاطون مصطلح المحاكاة الذي في كتابه " جمهورية أفلاطون" وهو عبارة عن حوارات فلسفية ضمّنها أفكاره حول " المدينة الفاضلة " على لسان الشخصية الرئيسية فيها "معلمه سقراط" لا سلطان فيها للشعر

¹ - بسيوني كمال، أثر النقد اليوناني في النقد العربي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط1، 1997، ص 14.

والعواطف بل للحكمة والعقل، إن سعي أفلاطون إلى تأسيس خطاب يقوم على معايير عقلانية في التفكير، قد اصطدم بالشعر القائم على المراوغة والكذب، مما يعطي الأفضلية للفلسفة على الشعر، الذي من طبيعته أنه يشوش على الشعراء تفكيرهم، فتتغلب العاطفة عليهم فيفقدون راحة عقولهم، فتضيع قدرتهم على معالجة الأمور بحكمة ورزانة، لذلك فهم لا يصلحون لإدارة الحكم، وهو موقف انطلق فيه أفلاطون مما كان متداولاً من شعر فاسد المعاني في أيامه، وفق معايير الأخلاقية ويطالب برميهم خارج أسوار جمهوريته الفاضلة، باعتبارهم أعداء لمشروعه في جمهوريته العادلة، ولم تتفرد محاورات أفلاطون بالنقد الأدبي ولا بالشعر الذي جاء الحديث عنهما عرضاً، بل كانت حول مسائل سياسية وأخلاقية وتعليمية، وهذا يعكس اهتمام أفلاطون بالفن عموماً، وقد كانت له مآخذ على الفنانين، وقد شدد على ضرورة الرقابة عليهم حتى يقوموا بدورهم في تشكيل أخلاق الناس، لأنهم يبدعون وهم تحت سيطرة الآلهة. فمصدر الشعر عنده إلهي محض، حيث يفقد الشاعر شعوره وصلته بالعقل، فيحاكي صورة باهتة عن الواقع، فيها الكثير من التمويه والمراوغة، فيصبح محاكياً من الدرجة الثانية، ومن هنا ارتبطت نظرية المحاكاة بالشعر، وكان لها دور في تطوير حركة النقد الأدبي.

2- انفتاح الفلسفة الإسلامية على المصطلح اليوناني

تأثرت الثقافة العربية في مجال النقد بالثقافة اليونانية، واحتضنت بعض مصطلحاتها، التي حرص الفلاسفة المسلمون في تلخيصاتهم وترجماتهم وشروحهم، على نقلها منها

مصطلح المحاكاة، وهو مفهوم أساسي عند أرسطو انتقل عن طريق الترجمة، استعمله الفارابي (ت339هـ)، ووضع ابن سينا (ت427هـ) مصطلح التخييل يجمع فيه بين جانبه النفسي وجانبه العقلي بديلا عنه.

لقد ترجم العرب من كتب اليونان الكثير في العصر الإسلامي الأول، في سبيل الاطلاع على تراث الأمم، فيما لا يتعارض مع مفهوم التوحيد، وبلغت حركة الترجمة ذروتها في عهد المأمون، حيث تُرجمت العلوم والمعارف العامة باعتبارها ملكا لجميع الأمم، كما تُرجمت فلسفة أرسطو وأفلاطون، وكان لرداءة الترجمة وضعفها أثرا كبيرا في انحراف مفاهيم بعض المصطلحات، وبدأ التساؤل يُطرح حول دور فلاسفة الإسلام الأولين كالفارابي، وابن سينا في ترجمتهم للفكر اليوناني، هل ترجموا عن دراية وفهم؟ وهل سهّلت ترجماتهم عبور الفلسفة اليونانية ومصطلحاتها إلى النقد العربي أم أعاقته؟

لقد تباينت مواقف الدارسين تجاه تأثير الفكر اليوناني في النقد العربي القديم ومصطلحاته، بين رافض لهذا التأثير بدعوى الاختلافات التاريخية والعقدية والفلسفية، الموجودة بين الأمتين العربية واليونانية، ومؤيد لذلك انطلاقا من مبدأ التأثير والتأثر، هذا المبدأ الذي يحكم العلاقات بين الأمم، بحيث يستحيل أن تنفرد أي أمة من الأمم بمجهودها الخالص في بناء حضارتها، فلا غرو أن يأخذ اللاحق من السابق ويتأثر به لأنه قانون الحياة، ويبرر كل من رفض فكرة التأثير بالفكر اليوناني، بأن كثيرا مما أتى به أرسطو خاص باليونان، ومثاله غير موجود عندنا خاصة في الشعر، ومن أمثلة ذلك ترجمة يونس بن متى القوموديا بالمديح، والطراغوديا بالهجاء، بينما يتميز كل فن بخواص تُميّزه عن الآخر،

ولذا رفض الكثير من النقاد هذه الترجمة، وكذا ترجمة مصطلح المحاكاة ومحاولة إسقاطها على الشعر العربي، فجعلوها مرادفة للتشبيه والاستعارة والتمثيل. لكن طبيعة الشعر العربي الغنائية حالت دون تطبيق الكثير من قواعد الشعر اليوناني، التي لم يفهمها العرب، فلا المترجمون السريان ولا الفلاسفة العرب استطاعوا أن يفهموا كتاب "فن الشعر" فهما صحيحا، لأنه يدور حول التراجيديا والملحمة، وهما لونا من التأليف الأدبي لم يكن يعرفهما العرب آنذاك، وانصرفت أذهانهم إلى أن التراجيديا هي شعر المديح وأن الكوميديا هي شعر الهجاء، ونجم هذا عن رداءة ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو التي قام بها متى بن يونس القنائي وإسحاق بن حنين، فالكتاب لم يترجم عن اليونانية مباشرة، وإنما تُرجم عن لغة وسيطة هي السريانية، ومن ثم شاب هذه الترجمات الكثير من سوء الفهم، فكانت تعليقات وشروحات الفلاسفة قاصرة عن الفهم الصحيح لهذا الكتاب، مما جعل البعض يصرّح بأن هذه الشروح "لم تقد النقد كثيرا، ولا نكاد نجد ناقدًا يتخذها أساسا في نقده التطبيقي، وإنما هي آراء تُعرض وأقوال تُذكر في كتب الفلاسفة المتأثرين بالثقافات الأجنبية" (1) وهذا موقف متطرف ينفي عملية التأثير جملة، ولكن مع ذلك تبقى جهود الفلاسفة في قراءة كتاب الشعر لأرسطو، بالرغم مما لحقها من نقص وقصور، مفيدة للنقد العربي في مجال الشعر ومصطلحاته، استثمرها بعض النقاد كابن طباطبا وقدامة بن جعفر وحتى الأمدى والجرجاني في مؤلفاتهم.

¹ - مطلوب أحمد، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات الكويت، ط 1، 1983، ص 6.

3 - المثاقفة النقدية وهجرة المصطلح

إن الحديث عن المثاقفة النقدية في مجال المصطلح، حديث عن انتقال المصطلحات وهجرتها بين ثقافات وحضارات الشعوب، مثاقفة تأثر بها الناقد العربي قديما فانعكست على مصطلحاته النقدية، ولذلك تعد دراسة المصطلح النقدي العربي في علاقته بالآخر، أمرا لا يقل أهمية عن دراسة باقي جوانب دراسة المصطلح، وتعنى المثاقفة النقدية في مجال المصطلح النقدي، انفتاحه على مصادر إنتاج المصطلح عند غير العرب، والتي شكّلت مرجعية من المرجعيات التي لعبت دورا هاما في تشكيل المصطلح النقدي العربي، لأن معرفة أصول المصطلح ومرجعياته يسهّل عملية نقله، من خلال معرفة حملته الثقافية التي شُحن بها في بيئته الأصلية، حتى يتم تجنب ما يمكن أن يحدث من تداخل واضطراب عند اشتغاله في إطار الثقافة المستقبلية.

إن المرجعية في مجال علم المصطلح تشكل الخلفية الثقافية للمصطلح لذلك يُعتبر " البحث في قضية المرجعية؛ ... أمرا ضروريا لكل مشغّل في النقد المصطلحي، وجانب مهمّ من جوانب "المسألة المصطلحية" لا يقلّ أهمية عن قضايا الدرس المصطلحي الأخرى "(1) المتعلقة بوضعه ووسائل إثرائه وطرق توحيده، ويعد هذا المبحث واحدا من المباحث الأساسية الحديثة، لعلم ذي أهمية قصوى يُطلق عليه "علم المصطلح النقدي المقارن" الذي يعنى بانتقال المفاهيم النقدية الأجنبية إلى النقد العربي (2) وقد شاع مصطلح المرجعية

¹ - فريد أمعضشو، مفهوم المرجعية في علم المصطلح، <http://www.alalam.ma/>، 25/2/2011.

² - فريد أمعضشو، مفهوم المرجعية في علم المصطلح، <http://www.alalam.ma/>، 25/2/2011.

كثيرا في الدراسات المقارنة، التي تنطلق من فهم متوازن لطبيعة العلاقات بين الثقافات ومنجزات الأمم، إذ يطرح هذا المصطلح مفهوم تبادل التأثير والتأثر بين الأمم، وقد شغل الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، حيزا كبيرا من اهتمام دارسي المصطلح، لكونها تمثل مدخلا لمقاربة أوجه الحوار ومستوياته، بين الأدب العربي القديم وغيره من الآداب والفلسفات القديمة لا سيما اليونانية منها. ومن الملاحظ أن الدراسات المهمة بمقولة الأثر الأرسطي نفا أو تأكيدا، ركزت على متابعة مقولات أرسطو في كتابيه: "فن الشعر" و"فن الخطابة" ومقارنتها بقضايا النقد والبلاغة العربيين ومصطلحاتها، لأن ذلك يمثل في تصور أصحابها مدخلا حقيقيا لإبراز مدى استلهاهم العرب، من تصورات أرسطو في بناء منجزهم النقدي والبلاغي وتطويره. كما أن التأثير لا يكون دوما مباشرا قد يكون عكسيا، وقد حدث ذلك مع بعض المفاهيم الأرسطية، التي لم يفهمها الفلاسفة المسلمون لأنها وليدة بيئة تختلف أشد الاختلاف عن البيئة العربية، ولكن هذا الفهم المحرف كان سببا في ميلاد بعض المصطلحات بحمولة دلالية جديدة، كمصطلح المحاكاة مثلا الذي استُبدل بمصطلح التخيل عند العرب، لأنه أكثر استجابة للخصوصيات العربية، ولما انتقلت هذه المصطلحات فقدت الكثير من دلالتها وتعرضت للتغيير والتحوير، حتى تتمكن من التوطن في البيئة الجديدة، وهنا يظهر جليا ما للمرجعيات من دور في إنشاء المصطلحات وتشكيلها، وكذا تحديد مفهومها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: دور المرجعيات في تشكيل المصطلح النقدي

المبحث الأول: أهمية المصطلح ومراحل تطوره

1. أهمية المصطلح واهتمام العرب به
2. مراحل وضع المصطلح عند النقاد القدامى
3. جهود العرب في ضبط المصطلح

المبحث الثاني: المصطلح في مؤلفات النقد الأدبي عند العرب

1. المصطلح النقدي وحركة التأليف في النقد الأدبي
2. المصطلح عند ابن طباطبا
3. المصطلح عند قدامة بن جعفر
4. المصطلح عند الأمدى
5. المصطلح عند القاضي الجرجاني

المبحث الأول: أهمية المصطلح ومراحل تطوره

يلعب المصطلح دورا هاما في كل العلوم، فدقة المفهوم ووضوحه ووحدته، من أهم أسباب تحقيق استقرار المصطلح وبالتالي استقرار العلوم، وعليه فالإلمام بالمصطلحات ومعرفة مفاهيمها يعد شرطا أساسيا في إتقان العلم، وقد تنبه العلماء العرب لأهمية المصطلح منذ وقت مبكر، لذلك أولوه كل اهتمامهم خاصة بعد ظهور بعض علوم العربية، فظهرت المعاجم الخاصة به منذ القرن الرابع.

1- أهمية المصطلح واهتمام العرب به

يكتسي المصطلح في مختلف حقول المعرفة أهمية كبيرة، إذ تتبلور "...مفاهيم العلوم عند ولادتها في مصطلحات، وتُعبّر عن نضجها حين تنضج بمصطلحات، ولا سبيل إلى استيعاب أي علم دون فهم المصطلحات " (1) ويؤدي الاتفاق حوله دورا هاما في كل الحقول المعرفية والفكرية، وقد أحسن علماءنا حين جعلوا من المصطلحات مفاتيحا للعلوم "فإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحه، فَقَدَ هذا العلم مسوغه وتعطلت وظيفته. ومن هنا كان لا بد من تحديد الألفاظ والمفاهيمات" (2) حيث إن المصطلحات هي أولى قنوات الاتصال بين مجالات العلوم البشرية، وكل غموض فيه يؤدي إلى اضطراب في استعماله.

¹ - البوشيخي الشاهد، دراسات مصطلحية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 2012، ص44.

² - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت(دط) (دت)، ص 7.

المصطلح ملتقى الثقافات الإنسانية، فهو وسيلة لغوية ثقافية للتقارب الحضاري بين الأمم المختلفة، إذ يلعب دورا هاما في تقريب المفاهيم وتوحيدها، فلا يقتصر دوره على ضبط المفاهيم وتوضيح الدلالات فقط، بل يوحد الرؤى كذلك، كما يعد المصطلح مقياسا لرقى الأمة وتقدمها الحضاري، وهي "خلاصة البحث فيها في كل عصر ومصر، ببدايتها يبدأ الوجود العلني للعلم، وفي تطورها يتلخص تطور العلم."⁽¹⁾ وما يلاحظ أن مصطلحات العلوم التطبيقية تتسم بنوع من الاستقرار، مقارنة بالمصطلحات النقدية التي تعدّ من " أكثر حقول الإنسانية تحديا للمشتغلين بالعمل المصطلحي، ففي الوقت الذي تتسم فيه موضوعات العلوم بثبات ملموس، نجد أن مادة النقد الأدبي وموضوعها الأساسي وهو الأدب يتسم بمقدار كبير من التغير..."⁽²⁾ وقد يحصل ألا يلحق تطور الأدب والنقد تطورا موازيا في المصطلح فيحدث شرخ بينهما، فإذا كانت الظاهرة تسبق العلم، فإن العلم لن يكون كذلك إلا بوجود المصطلح.

بدأ الاهتمام بالمصطلح منذ وقت مبكر عند النقاد، منهم قدامة بن جعفر الذي يقول

فإني لما كنت أخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك

¹ - البوشيخي الشاهد، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1982، ص 13.

² - عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط 1، 2015، ص 34.

والأسماء لا منازعة فيها ... " (1) فوضع المصطلح مباح للعلماء ولكل من احتاج إلى تسمية شيء ليُعَرِّفه به، ويشير قدامة إلى الوسائل التي استعان بها لوضع المصطلح، وهي الوضع والاختراع لأسماء لم يكن لها مسميات من قبل، وهو يدعو بذلك إلى الحرية في وضع المصطلح، فلا مشاحة في المصطلح. ولم يكن قدامة وحده مخترعاً للمصطلحات، وإنما سار على نهجه البلاغيون والنقاد والعروضيون، الذين اهتموا بالقضية الاصطلاحية لإقامة العلوم اللغوية خاصة، بعد أن أدركوا أن المصطلح أداة هامة لتأسيسها، وقد تم وضعه عندهم إما باختراع أسماء لما لم يكن معروفاً كما فعل النحويون، والعروضيون، وإما إطلاق الألفاظ القديمة للدلالة على المعاني الجديدة على سبيل التشبيه والمجاز، كما في العلوم الشرعية، وإما عن طريق التعريب بنقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية، فبرزت مصطلحات علوم العربية كالنحو مع سيبويه، مصطلحات البديع مع ابن المعتز، وغيرها من المصطلحات التي تميّز بها درس اللغوي والتي يوظفها في مجالات نشاطه، إذ أن كل علم يصطنع لنفسه من اللغة معجماً خاصاً به يؤدي إلى تميّزه على غيره من العلوم، فالمصطلح أداة البحوث العلمية، ولا غنى عنه في كل دراسة فهو "... بيسر البحث، ويرسم المعالم رسماً مختصراً" (2)، وقد زاد اهتمام العرب بالمصطلح بعد حركة الترجمة التي عرفوها قديماً، والتي تمّ من خلالها دخول كم هائل من المصطلحات الأجنبية إلى اللغة العربية.

¹ - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، (د ط) (د ت)، ص 68.

² - مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثنائية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د ط) 2000، ص 10.

إن نشاط وضع المصطلح في الحضارة العربية الإسلامية كان دؤوباً، إذ أثرى العلماء العربية بالكثير من المصطلحات التي أكسبت اللغة العربية توسعاً في رصيدها الاصطلاحي، ويظهر كل ذلك من خلال المؤلفات التي جسدت حركة الاصطلاح العربي، نذكر على سبيل المثال كتاب "مفاتيح العلوم" للخوارزمي، و"التعريفات" للشريف الجرجاني، و"الكليات" لأبي البقاء الكفوي، و"كشاف اصطلاحات الفنون" للتهانوي وغيرها من الكتب، هذا من حيث الاهتمام بالتأليف حول المصطلح، أما من حيث إثرائه فإن العلماء العرب قد استعملوا وسائل متنوعة كالاشتقاق، والمجاز، والنحت، والترجمة، والتعريب، وهي الوسائل التي رجعوا إليها عندما وضعوا ألفاظهم، وهي الوسائل عينها التي تبنّاها النقاد من أجل إثراء المصطلح النقدي.

2- مراحل وضع المصطلح عند النقاد القدامى

مرّ وضع المصطلح عند النقاد القدماء بمراحل متعاقبة ولم يأت طفرة، انطلاقاً من أصله اللغوي، إلى أن استقر مع آخر مرحلة اكتسب فيها مفهومه الاصطلاحي، ثم دخل مجال الاستعمال بمفهومه المضبوط.

أ- مرحلة الوضع اللغوي للألفاظ

نشأت اللغة العربية كغيرها من اللغات لتلبي حاجات المتكلمين بها في التعبير عن أغراضهم، إذ وضع العرب ألفاظاً معينة إزاء معان معينة، واصطلحوا على تسمية ما لم يكن له اسم في لغتهم، وابتكروا له لفظاً للدلالة عليه، وقد استعملت الألفاظ بمعناها اللغوي

الأصلي، الذي وضعت له في اللغة "بحيث لا يتبادر إلى الذهن غير ذلك عندما تُطلق." (1) ففي التواضع اللغوي كان لكل لفظ معنى محدد يقابله، "فالمصطلح قبل أن يكون في صورته الجديدة كان لفظة لغوية تتحرك في حيز ضيق". (2) ويُعتبر المعنى اللغوي الأصل الذي أخذ منه المصطلح، حتى أصبح ارتباط المعنى الاصطلاحي بمعناه اللغوي شرطاً من شروط المصطلح، إذ لا يجوز انفصال المعنيين انفصالاً تاماً، فلا بد من وجود خيط يربط المفهوم الاصطلاحي بأصله اللغوي.

ب- المرجعية الدينية ومرحلة التحول الدلالي

ظهرت عند العرب بعد نزول القرآن، ألفاظ بمفاهيم لم تكن مُتداولة من قبل فقد ألبسها الإسلام مفاهيم جديدة، فانتقلت هذه الألفاظ من المستوى اللغوي العرفي، إلى مستوى حملت فيه معان جديدة. "وأصبحت مصطلحات خاصة أضيفت إلى اللغة، وبذلك اتسعت العربية وعبرت عن كل ما استجد بعد الإسلام من شؤون الحياة". (3) إذ يؤدي تطور المجتمعات إلى ظهور مفاهيم جديدة، ليس لها ما يقابلها في اللغة من ألفاظ، وحتى تتمكن اللغة من استيعابها، لابد أن تُقابل كل مفهوم بلفظ يؤطره.

¹ - مطلوب أحمد، بحوث مصطلحية، ص 125.

² - مسعودي حبيبة طاهر، قراءة جديدة للمصطلح في التراث النقدي العربي من العصر الجاهلي إلى القرن الثالث الهجري، ص 34.

³ - مطلوب أحمد، بحوث مصطلحية، ص 126.

ومع بداية العصر الأموي، شهدت اللغة العربية تطوراً آخر بفضل احتكاكها بالوافد الأجنبي، فكان عليها أن تسير هذا التطور، فوضعت العديد من المصطلحات في العروض والنحو، كما تجاوزت بعض الألفاظ معناها اللغوي إلى معنى اصطلاحي جديد، فأصبح للألفاظ مدلولات جديدة بعد أن اصطلح عليها أهل الاختصاص لتحمل مفهوماً محدداً في مجال معين.

ج- مرحلة الاختراع والاتفاق

كان لعلمائنا الأوائل فضل كبير في وضع بعض المصطلحات في النحو والبلاغة، بمعناها العلمي الذي نستخدمه اليوم، وإن كان يشوبها الكثير من الاضطراب والفوضى، وكان اتفاق أصحاب التخصص هو العرف السائد في نشأة المصطلح، فهو ذو طبيعة جماعية، لا يجوز أن ينفرد شخص ما بمسألة وضعه لأنه مشروط بالإجماع، إلا أن وضع بعض المصطلحات قد خالف هذا الاتفاق، خاصة عند قدامة بن جعفر (ت337هـ) الذي يدعو إلى الوضع الفردي للمصطلح وسماه بالاختراع فيقول: "... احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعت وإلا فليخترع لها من أبى ما وضعت منها ما أحب، فليس ينازع في ذلك." ⁽¹⁾ والاختراع وسيلة من الوسائل التي استخدمها العرب، في إيجاد المصطلح للتعبير عما لم يكن معروفاً من العلوم والصناعات، ويكون بتركيب ألفاظ لم يُنطق بها من قبل، ثم يأتي بعد ذلك

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د ت) (د ط). ص 68.

دور الاتفاق ليحدد للمصطلح معناه الاصطلاحي، فيخرج من أصله اللغوي، إلى مفهومه الاصطلاحي، الذي اكتسبه من إقرار أهل الاختصاص له، مما يعطيه شرعية التداول، فقبل هذا الاتفاق يكون المصطلح في الوضع الوسط بين اللفظ اللغوي والمصطلح، ولكن بعد الاتفاق يكتسب المصطلح صفته الاصطلاحية، فشرط الاتفاق هو الذي يضمن استقرار دلالة المفهوم، فيدخل المصطلح حيز الاستعمال والتداول بذلك المفهوم.

د- مرحلة الاستقرار والتداول

يمر المصطلح عبر هذه المراحل المتتالية، إلى أن يصل إلى مرحلة الاستقرار، فبعد ابتكار المصطلح يخرج إلى الاستعمال "فأما أن يُرَوَّج فيثبت، وإما أن يكسد فينمحي، فقد يُدلى بمصطلحين أو أكثر لمفهوم واحد فتتسابق المصطلحات الموضوعية وتتنافس في سوق الرواج ثم يحكم الاستعمال للأقوى فيستبقيه ويتوارى الأضعف"⁽¹⁾، ويمر المصطلح بكل هذه المراحل بداية من وضعه اللغوي، إلى أن يستقر في نهاية رحلته مصطلحا تام الاصطلاحية، فليس المهم إطلاق التسمية على المسميات، بل الأهم من ذلك هو شيوعها وانتشارها، فالاستعمال هو المحك الذي يُحكّم من خلاله على المصطلح، فإن استقرت هذه التسمية تحولت إلى مصطلح، أما إذا لم يثبت مدلولها زال، فالتداول والاستخدام والشيوع هي المحددات الرئيسة لدلالة المصطلح. إن اكتساب المصطلحات لمفاهيم جديدة، ودخولها ميدان الاستعمال، وزوال المصطلح الأضعف، ورواج المصطلح الأقوى الذي تزداد قوته

¹- المسدي عبد السلام، قاموس اللسانيات عربي- فرنسي/ فرنسي- عربي، مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، (د ط)، 1984، ص27.

الاصطلاحية بالاستعمال، يشكل حلقة يدور فيها المصطلح، إلا "أن صدق المصطلحية عليه (المصطلح) في جميع مراحلهُ تُعد أمراً بديهياً، إلا أنها في مرحلة الرواج أصدق." (1) فتداول المصطلح يعطيه الحق في الانتشار والاستمرار، وعليه يصبح المصطلح هو الكلمة التي خصّها الاستعمال في علم من العلوم بمفهوم معين، وشاع استعمالها به، فيستقر المصطلح وتثبت هويته الاصطلاحية، فيخرج من نطاق اللغة العامة ليصبح لغة خاصة، باعتباره آلية من آليات التواصل المعرفي بين أهل الاختصاص، لا يستخدمه عامة الناس. وضماناً لاستقراره وديمومته، توحدت المعايير المتحكمة في وضعه وصياغته ووضعت شروط منها:

- ألا يتطابق المفهوم الاصطلاحي مع المعنى اللغوي للكلمة انطباقاً كلياً.

- ضرورة وجود علاقة بين المدلول اللغوي، والمفهوم الاصطلاحي كالتشابه أو

الاشتراك.

- الاكتفاء بلفظة واحدة للدلالة على معنى واحد، وألا تتعدد الألفاظ للمعنى الواحد، أو

تتعدد المعاني للفظ واحد تجنباً للاشتراك المصطلحي.

وهي شروط تُجَنَّب المصطلح في أي علم كان الاضطراب والفوضى، الناتجين عن

عدم تحديد المفاهيم، وتضمن له الانتشار والديمومة.

3 - جهود العرب في ضبط المصطلح

¹ - البوشيخي الشاهد، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، ص 57.

سعت اللغة العربية كغيرها من اللغات، إلى مواكبة التطور الحاصل في مجال النقد مصطلحياً، من أجل تسمية المفاهيم المستحدثة، ويُطْلَق على هذه العملية اسم "الوضع المصطلحي". الوضع هو " تعيين اللفظ للمعنى، بحيث يدل عليه من غير قرينة" (1). ويتم بطرق وآليات متنوعة ومتعددة، إذ يصاغ المصطلح النقدي كغيره من المصطلحات اللغوية والأدبية والعلمية في اللغة العربية. فالطريقة التي تتوالد بها المصطلحات لا تختلف كثيراً عن الطرق المعروفة في توليد الألفاظ العامة، منها ما هو داخلي يتعلق باللغة في حد ذاتها كالاشتقاق والمجاز، ومنها ما هو خارجي يجسد التأثير بالثقافات الأخرى كالترجمة والتعريب.

أ - الاشتقاق والمجاز : يُعد الاشتقاق من أكثر الآليات المعتمدة في توليد المصطلح في اللغة العربية، فأهم " الخصوصيات السامية للعربية أنها لغة اشتقاقية (*)، وما دامت كذلك فلا جَرَم أن يكون الاشتقاق أهم وسائل التنمية اللغوية فيها إطلاقاً" (2)، وهو كذلك يساهم في إثراء اللغة وإمدادها بثروة مصطلحية لتعبر عن المفاهيم الجديدة. ويُعرَّف الاشتقاق

¹ - أبو البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، 5 / 32 .

*- إن اللغة العربية ذات طبيعة توالدية وليست نحتية ومحركها هو الاشتقاق، لذلك كان النحت حدثاً عارضاً في اللسان العربي وتكيفاً طارئاً على جهازه... والمتتبع لتاريخ اللغة العربية يدرك كيف كان أمر احتضان اللفظ الأعجمي، أهون على العرب من اللجوء إلى النحت الذي يؤدي إلى شذوذ في الأوزان أو عجمة في ترتيب الأصوات و توزيع المقاطع. انظر: المسدي عبد السلام المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1994، ص25.

²- و غليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، ص80.

بأنه "أخذ كلمة من كلمة أو أكثر مع تناسب بينهما في اللفظ والمعنى"⁽¹⁾، فالاشتقاق هو انتزاع لفظة من لفظة أخرى باستخراج لفظ من لفظ آخر، متفق معه في المعنى والحروف الأصلية، ويقسمه علماء الصرف الاشتقاق إلى صغير، وكبير، وأكبر، فأما الاشتقاق الصغير فيقتضي اتحاد المشتق والمشتق منه في الحروف وفي ترتيبها، الاشتقاق الصغير أو التوليدي وهو أهم آلية في إثراء المصطلح لدى العرب، يحقق ثراء اللغة عن طريق اشتقاق كلمات جديدة بحسب الأوزان الصرفية، وإخضاع الكلمات المعربة إلى قواعد الاشتقاق، وهو يسمح بتوليد ألفاظ جديدة باستعمال الأبنية والصيغ الصرفية الموجودة في اللغة العربية، إما بدلالاتها الأولية الوضعية، أو بتوسيع تلك الدلالات عن طريق المجاز، وينتج عن هذا التوليد تغيير في معنى المادة الأصلية ومبناها. وقد لعب المصدر الصناعي المختوم بالياء المشددة والتاء(ية) على سبيل المثال دورا كبيرا في اشتقاق المصطلح "...ولكن ضرورة التعبير الدقيق عن المفاهيم والاتجاهات والمذاهب جعلت كلمات كثيرة تتكون بصيغة المصدر الصناعي... فكان المصدر الصناعي واحدا من أبرز الأبنية الصرفية الدالة على دور الاشتقاق في صناعة المصطلح"⁽²⁾. كما يعتبر المجاز من أهم الوسائل التي تُعتمد في تسمية المفاهيم الجديدة، ومن آليات الوضع المصطلحي وما زال من أوسع الأبواب في إغناء اللغة العربية، فقد استفاد النقد العربي القديم من المجاز في وضع مصطلحه النقدي، وقد طالت هذه الآلية أغلب المصطلح النقدي الذي تم تداوله في إطار الممارسة النقدية العربية القديمة، والمجاز

¹ - أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، الاشتقاق، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار سحنون للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، ص 26.

² - عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، ص 72.

هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له، ونقله من معناه الأصلي إلى معنى اصطلاحى، فيغدو بذلك جزءاً من المنظومة الاصطلاحية النقدية، يلجأ إليه العلماء لأن عدد الألفاظ محدود إزاء المعاني المتجددة، بنقل دلالتها من المعنى اللغوي إلى المستوى الاصطلاحى، وقد تم اعتماد هذه الآلية في وضع الكثير من مصطلحات العلوم بوجوه عديدة منها الاستعارة، وهي "استعمال اللفظ في غير معناه المؤلف، لمشابهة بين المعنيين، ومع قرينة صارفة من إرادة المعنى المؤلف" (1) وكذا "التعلق الاشتقاقي" الذي هو إحلال صيغة محل صيغة أخرى؛ كأن نطلق المصدر ومنها على اسم المفعول". (2)

ب - التعريب والترجمة: انتشرت الترجمة في العصر العباسي، وكان للتعريب كذلك دور هام في تنمية المصطلح النقدي، فقد ترجم العرب من لغات البلدان المجاورة، إثر النهضة العلمية التي قامت، خاصة علوم اليونان والفرس وغيرهما من الأمم. والترجمة: "هي النقل من لغة إلى أخرى" (3). وتقوم الترجمة على استبدال مصطلح متخصص، من لغة مصدر إلى ما يقابله دلاليا في اللغة المنقول إليها، قصد التمكين من التواصل المتخصص، حيث تعكس الترجمة التأثير والتأثر المتبادلين بين اللغات أو التلاقح اللغوي بينها. وذلك بنقل دلالة المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية وليس لفظه، فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما

¹ - البوشيخي الشاهد، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، ص 80، 81.

² - البوشيخي الشاهد، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج، ص 81.

³ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، دار صائغ بيروت لبنان، ط1، 2012، ص174.

يقابل معنى المصطلح الأجنبي" (1). وقد عرف المصطلح النقدي القديم حركة ترجمة واسعة، من خلال جهود المترجمين العرب لكتاب "فن الشعر" لأرسطو، التي تولاهها مجموعة من الفلاسفة العرب، كالفارابي وابن سينا، ثم انتقل بعدها إلى النقاد الذين اتخذوا من المنبع اليوناني، أحد الروافد الأساسية في صياغتهم للمصطلح النقدي، كما عرف النقد العربي القديم آلية أخرى لصوغ المصطلح هي آلية التعريب، ورغم أنها كانت محدودة الاستعمال، إلا أنها جسدت فعلاً علاقة المثقفة الخارجية بين النقاد العرب واليوناني، في القرنين الثالث والرابع الهجريين، عندما حاول النقد العربي القديم الاستفادة من المفاهيم النقدية اليونانية، مستعينا بآلية التعريب أكثر من الترجمة ولم يأخذوا بها "إلا عند الضرورة القصوى، لأن فتح الباب أمامه يعني إشاعة الدخيل والقضاء على فاعلية اللغة العربية، في غمرة الدخيل". (2) لأن المُعَرَّب يخضع للقوانين الصوتية العربية مما يُسهِّل النطق بها، ويسهِّل انتشارها، عرف النقد العربي مصطلحات نقدية معرّبة قليلة مثل: البويطيقا، الريطوريقا، القوموديا، الطراغوديا، الأيامبي والديثرامبي وغيرها. ويطلق مصطلح المعرب على ما دخل المعجم العربي، بعد تعديل ما خالف العرف اللغوي العربي " فالعربية لغة ذات نظام منسجم متماسك يشد بعضه بعضاً، تجري فيها الألفاظ على نسق خاص في حروفها وأصواتها، وفي مادتها وتركيبها، وفي هيأتها وبنائها، كما كان لمجتمع العرب نظام في ارتباط أفرادها

1 - القاسمي علي، مقدمة في علم المصطلح، دار الشؤون الثقافية، بغداد (د ت) (د ط)، ص 101.

2 - مطلوب أحمد، في المصطلح النقدي عربي دراسة ومعجم، ص 17.

وقبائله" (1). وهي تختلف عن سائر الألسن الأخرى، ولم يخرج القدماء عن هذا المعنى للتعريب، وعلى هذا الأساس فالتعريب " مصطلح دقيق يقصد به طريقة اللسان العربي في معالجة الألفاظ التي يستقبلها من الألسنة الأخرى مستوعبا إياها دالا ومدلولا" (2) وأخذ اللفظ الأجنبي إلى العربية بلفظه ومعناه دون شكله المكتوب، أي بما يتوافق والنسق الصرفي والصوتي للغة العربية، إذ ينبغي أن يتواءم اللفظ المعرب ونسق الصوغ الأدائي للغة، هو اللفظ الموضوع لمعان في غير لغتها، فالحقته العرب بأوزانها وأبنيتها وأصواتها، ويُعرف عند البعض بالاقتراض وهو " استعارة أمة من أمة أخرى مجموعة من الألفاظ " (3) وقد حدث الاقتراض اللغوي عن طريق الاحتكاك بالشعوب الأخرى، ويُعتبر حركة طبيعية لأية لغة تريد أن تتطور وتنمو.

كان للترجمة دور هام في نقل المصطلح، ولكنها تعرّضت للكثير من الصعوبات، في نقله من لغته الأصلية بدقة وأمانة إلى اللغة العربية، فنجاح هذه العملية يرتبط بمدى استيعاب المترجم لمفهوم المصطلح في لغته الأولى في سياقاته المختلفة، فالمصطلح مرتبط بأنساق ثقافية لا يمكن أن يتعالى عليها، وبخلفيات فكرية فلسفية تبقى متصلا بها لا يبرحها حتى ولو نقل إلى لغة أخرى، وما يلجأ إليه البعض من ترجمة حرفية آلية للمصطلح، تقصي كل

¹ - المبارك محمد، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 7، 1981، ص291.

² - المسدي عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1994، ص 29 .

³ - التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية لبنان، ط2، 1999، ص 77.

السياقات التي ورد فيها هو إفراغ له من محتواه، وما ينتقل هو الصورة اللفظية فقط، أما دلالة ومفهوم المصطلح فقد يتعرضان إلى الطمس والتحريف، بسبب اقتلاع المصطلح من سياقه الذي ولد فيه، وقد واجه المترجمون الأوائل لفكر الأمم الأخرى هذه المعضلة، التي تضاعفت حدّتها عندما ترجمت الفلسفة اليونانية بطريقة غير مباشرة من لغتها الأصلية، بل عن طريق لغة وسيط هي السريانية.

إن وسائل وضع وإثراء المصطلح (الوضع، المجاز، والاشتقاق) تصلح عندما نكون إزاء مصطلحات تنتمي إلى اللغة الواحدة، أما الترجمة فقد أثبتت قصورها في نقل المفاهيم، فما كان على المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية، إلا أن يتجهوا نحو إعادة إنتاج مصطلح نقدي عربي، صيغ بحرص شديد على أن يعكس ثقافة عربية بيانية، بعد تكييفه وطبيعته الشعر العربي الغنائي، ورغم أن اتصّالهم بكتاب أرسطو "فن الشعر" كان من أجل والتلخيص الشرح من أجل الإثراء، وجدوا أنفسهم أمام أدب يختلف تماما عن أدبنا وقد عجزوا عن فهم الكثير من معطياته، ولكنهم استطاعوا أن يصنعوا مصطلحا عربيا لهذه المفاهيم الجديدة، بما يتماشى وطبيعته أدبهم.

المبحث الثاني: المصطلح في مؤلفات النقد الأدبي عند العرب

أدت حركة الترجمة خاصة في العصر العباسي، إلى بروز حركة تأليف واسعة في النقد الأدبي، فظهرت مؤلفات منها: "قواعد الشعر" لثعلب، "فحولة الشعراء" للأصمعي، "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، "الموشح"

للمرzbاني وغيرها، لكن رغم تناولها لبعض القضايا النقدية، لا يمكن اعتبارها مؤلفات متخصصة في النقد، إلى غاية ظهور المؤلفات النقدية البلاغية التي اهتمت بالتنظير للنقد، وتندرج تحت هذا القسم الكتب التي اهتم فيها مؤلفوها بنظرية الشعر، على وجه الخصوص في القرن الرابع الهجري.

1-المصطلح النقدي وحركة التأليف في النقد الأدبي

ظهرت خلال القرن الرابع الهجري مجموعة من المصادر النقدية أهمها كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا الذي يمتزج فيه ذوق الناقد الشاعر بالتنظير للشعر، أما الثاني فهو "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر الذي طغى على كتابه الطابع المنطقي في فكره ومصطلحاته، وغلبة المنطق على تفسيره وتقسيمه للشعر، نظرا لتأثر صاحبه بأراء فلاسفة اليونان، وقد تعرض الكتاب من أجل ذلك لكثير من الهجوم من طرف النقاد الذين جاؤوا بعده خاصة الآمدي. وقد فتح هذان الكتابان عهدا جديدا في التأليف النظري في النقد العربي.

أما كتب النقد التطبيقي التي ألفت في هذا القرن، فأهمها كتاب "الموازنة بين الطائيين" للآمدي، والموازنة منهج قديم في المفاضلة بين الشعراء، ولكنه عند الآمدي جاء مُعَلَّلا يحكمه الذوق الفني، وهو يفضل كل ما جرت به عادة العرب في قول الشعر، ومن هذا الموقف كانت مخصصاته للشعراء المحدثين، أما الكتاب الرابع فهو "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي عبد العزيز الجرجاني، الذي يبدو فيه عارفا بالشعر وعيوبه، متخذا طريق المقاييس التي اعتمد عليها في وساطته، كمبدأ للدفاع عن المتنبي.

تدور الكتب النقدية الأربعة في معظمها حول الشعر، إذ انصرف مؤلفوها إلى دراسة الشعر، وكانت أوّل محاولاتهم تنصب في وضع حد للشعر باعتباره الجنس الأدبي الأهم الذي كان يمثل ثقافة تلك العصور، وقد انطلق البعض في تعريفه من ثقافته العربية الأصيلة، ولجأ البعض الآخر إلى ثقافة أجنبية دخيلة، تأثر بها في مراحل الاحتكاك بشعوب أخرى، مباشرة أو عن طريق الترجمة، ووضعوا بعدها أسساً منهجية في نقد الشعر وبلاغته، وقد قام النقاد والبلاغيون العرب الأوائل بتحديد مفهوم الشعر انطلاقاً من عناصره الأربعة و هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ووضعوا له تعريفاً على أساس هذه العناصر. ويكاد الإجماع حول جانبه الإيقاعي المتمثل في الوزن والقافية يكون عاماً بين النقاد، لأن الكلام لا يكون شعراً إلا بهما، ولم يثر هذا الجانب إشكالا لدى النقاد، كما أثاره عنصر اللفظ والمعنى حول أيهما أجدر بالفضل والتقدم، أما الخيال كعنصر هام من عناصر العمل الشعري، والذي يتيح للشاعر القدرة على رؤية الأشياء بشكل عميق، لم يحظ باهتمام النقاد، رغم ظهوره كمبحث من مباحث النفس عند الفلاسفة المسلمين المتأثرين بالفلسفة اليونانية، فالنقد العربي القديم لم يحفل بالقوى النفسية وبقي اهتمامه بالخيال ضعيفاً، لأن العرب عاشوا في وسط لا يتمتع بطبيعة تُحرك فيهم هذه القوة النفسية، فقد ظل الخيال يُدرس عندهم من خلال الصورة الشعرية الجزئية، المرتبطة بعلم البيان فقط في إطار التشبيه والاستعارة والمجاز، التي كانت المنفذ الوحيد عند الشاعر لتشكيل الصورة الشعرية.

2 -المصطلح عند ابن طباطبا

يعتبر كتاب "عيار الشعر" (*1) من الكتب المهمة في النقد الأدبي وفن الشعر، جمع فيه ابن طباطبا آراءه ليكون معياراً للشعراء في صناعتهم للشعر، مشفوعاً بالأمثلة التطبيقية التي توضح مذهبه، يقول في ذلك: "وكل ما أودعناه هذا الكتاب فأمثلة يقاس عليها أشكالها، وفيها مقتع لمن دق نظره، ولطف فهمه" (2) لقد أراد قدامة أن يسد خللاً في حركة التأليف حول فن الشعر عند سابقيه، ذلك أن العلم بالشعر، فيما يراه انقسم أقساماً خمسة، هي:

- علم عروضه ووزنه.

- علم قوافيه ومقاطععه.

- علم غريبه ولغته.

- علم معانيه.

- علم جيد الشعر من رديئه وقد سماه قدامة نقد الشعر.

يقول قدامة "و لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر و تخليص جيده من رديئه كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام" (3). فقد تم التأليف في الأقسام الأربعة الأولى، و لم يوضع كتاب في نقد الشعر، وتخليص جيده من رديئه، وهو أقرب الأقسام إلى

*1 - يقول جابر عصفور عن هذا الكتاب بأنه "معني بتحديد أصول الفن الشعري مما يجعله يلتقي مع كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجني، وذلك لأن هذه الكتب الثلاثة تشتغل بقضية تأصيل الفن الشعري في ذاته وتحاول أن تقدم تصورات نقدية متماسكة تحدد ماهية الفن الشعري" انظر مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، ص 15.

2 - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض المملكة العربية السعودية، 1985، ص 85.

3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 61.

جوهر العلم بالشعر؛ لأن دراسة الغريب والنحو وأغراض المعاني هي قواعد للكلام العام، و أصول تنطبق على الشعر وكذا على النثر، لا تختص بالشعر وحده. أما دراسة الوزن والقافية فهي وإن خصت الشعر وحده، إلا أنها ليست دراسة هامة لا تحتاج إلى تقنين، لأنها موجودة في طباع الناس لا يحتاجون إلى تعلمها.

يقول قدامة: " فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخطئون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلاً ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"⁽¹⁾ وهو كتاب موجه إلى الشعراء حدد لهم فيه طريقة بناء القصيدة الشعرية، والأدوات المطلوبة لبنائها، وخلافاً لكتب القرن الثالث للهجرة، زواج مؤلفه بين الثقافة العربية والثقافة اليونانية، وقد اجتمعت هذه المرجعيات في كتابه "عيار الشعر" الذي يغلب عليه الروح المنطقية الناتجة عن تأثره بأرسطو، ويأخذ بتحكيم العقل حيزاً هاماً فيه، كما يلعب دوراً هاماً في تذوقه للشعر فكل "أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له... والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المؤلف... ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمُحال المجهول المنكر... فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي... قبله الفهم، وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدت طرقه ونفاه، واستوحش عند حسه به... وعلة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 62.

الاضطراب"⁽¹⁾ فكل حاسة تتواءم مع ما يشاكلها ويتصل بها، والمعول عليه هو الفهم الذي به يُدرَك الحَسَن والجيد من الكلام، كما يُدرَك القبيح الذي لا رونق فيه، فالشعر يرد على العقل والفهم الثاقب، والذوق المسترشد بهما، فيصدر في النهاية الحكم على الشعر بالجودة أو الرداءة.

استعمل ابن طباطبا مصطلحات ترتبط بالمصطلح الأساس وهو الشعر، الذي يعتبره بنية لغوية موسيقية، أكثر مما هو إبداع خيالي، وحدد ما يلزم الشاعر من أدوات لإحكام صنعته، كما تحدث عن المعاني والألفاظ وعن المشاكلة بينهما، ثم بيّن طريقة العرب في التشبيه، وكيف اختاروا من التشبيهات ما أدركه حسهم، وما ينبغي من ملاءمة معاني الشعر لمبانيه. لقد خصص ابن طباطبا كتابه للحديث عن أصول الصناعة الشعرية، بشكل يعبر عن فكره النقدي، وسعى إلى تطويرها في ضوء ما شاع من معارف فلسفية في عصره، خاصة ما يتصل بالشعر، من أجل الحفاظ عليه بضع عيار لقياسه، وأهم عيار وضعه هو الفهم الثاقب، ذلك أنّ النص الشعري يتوجه أكثر من أي جنس آخر إلى المتلقي الحاذق ذي الفهم الثاقب؛ و"الفهم هو القوة التي تجد في الشعر لذة، مثلما تلتذ بما يليها، وتتقبل ما يتصل بها"⁽²⁾ وتأثيره في المتلقي تأثير عقلي لأنّ عيار الشعر كما يرى ابن طباطبا "أن يورد على

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 19، 21.

² - عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 141.

الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مَجَّه ونفاه فهو ناقص" (1) كما نظر إلى الصورة الشعرية بمعزل عن علاقتها بخيال الشاعر، وربطها بقواعد العقل الثاقب والفهم.

3 -المصطلح عند قدامة بن جعفر

غاب المصطلح النقدي المتخصص في كتب النقد القديم، هذا ما ثبينه مصادر النقد القديم ككتاب "الفحولة" للأصمعي، أو "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، أو "الشعر والشعراء" لابن قتيبة... التي تكشف عن غياب المفاهيم الاصطلاحية في مراحل النقد الأولى، فقد جاء استعمالهم للألفاظ بمفاهيم لغوية أكثر مما هي اصطلاحية ثابتة الدلالة، إلى أن ظهر كتاب "نقد الشعر" لقدامه بن جعفر الذي سعي من خلاله إلى تنظيم البحث في النقد بإرساء بعض القواعد الخاصة بالشعر، بعد أن لاحظ أن اهتمام النقاد انصبَّ "على اللغة يزنها بميزان الخطأ والصواب، وإلى المعاني يقومها على نحو جزئي... وصار عند هؤلاء الحكم على اللفظة أو العبارة أو المعنى حكماً على الشعر، وليس ذلك بشيء، فالنقد عند قدامة تمييز الجيد من الرديء، ومعرفة هذا يحتاج إلى علم دقيق بطبيعة الشعر أولاً..." (2) ويظهر في كتابه اختلافه عن سابقه في نظرته إلى الشعر، مما يكشف تأثره بأرسطو "في نظرته إلى الشعر بصفته علماً أو صناعة، وقد أبعدته هذه النظرة الشاملة عن النزعة التجزيئية

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 19 .

² - الصفار ابتسام مرهون، حلاوي ناصر، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، جبهة للنشر والتوزيع عمان، (د ط) 2013، ص 291.

الذوقية التي ميزت بعض الاتجاهات النقدية السابقة عليه"⁽¹⁾ لقد تمكن بفضل هذه الثقافة من دراسة القواعد التي يُبنى عليها النقد، وجعلته يتحرر من الولاء إلى القديم ويتعامل معه بروح منطقية، حتى وصف الكتاب بأنه "لا يعدو في الحقيقة كونه محاولة منهجية لتطبيق معطيات الفكر المنطقي على الشعر العربي" ⁽²⁾ ورغم أننا نجد مصطلح "النقد" في عنوان الكتاب "... إلا أن علماء البلاغة يجعلونه ضمن كتب البلاغة وهذا ما يدل على امتزاج النقد بالبلاغة في الكثير من المؤلفات العربية، فقد جاء المصطلح النقدي متداخلا مع المصطلح البلاغي، لدرجة أنه يصعب التفريق بينهما، "وقد استطاع قدامة أن يستخرج كثيرا من فنون البلاغة وهو يبحث في أسباب جودة الشعر ورداءته"⁽³⁾ واستخدم قدامة في ذلك عددا كبيرا من المصطلحات التي استوحى مفاهيمها من الثقافة اليونانية.

ويظهر تأثير قدامة بالفكر اليوناني في تنظيمه لكتابه "نقد الشعر" في بداية كتابه "إذ اتبع في الفصل الأول في تعريفه الشعر، طريقة الفلاسفة المناطقة ... وقد أوتي من القدرة فيه على الترتيب والتحديد ورسم منهج متكامل ساعده عليه اشتغاله بالمنطق ..."⁽⁴⁾ فقد عرّف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى، وبَيَّن طريقته في صياغة هذا التعريف بمثال آخر، وهو تعريف الإنسان بأنه حيّ ناطق ميّت، كما اعتبر الشعر صناعة كباقي الصناعات،

¹- الصفار ابتسام مرهون، حلاوي ناصر، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص 289.

²- الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر "دراسة لغوية، تاريخية نقدية"، ص 13.

³- الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد المصطلح النشأة والتجديد، ص 235.

⁴ - سلام محمد زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الأسكندرية، (د ت) (د ط)، ص 216.

ويظهر كذلك في تحديده لأسباب الجودة والرداءة في الشعر، فيذكر عناصره الأربعة، اللفظ والوزن والقافية والمعنى، ثم يذكر ائتلاف هذه العناصر الذي ينتج عنه، أربعة ائتلافات هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية. كما يظهر كذلك تأثره في حديثه عن الغلو في المعاني، الذي يجيزه للشعراء في جميع الأحوال وللخطباء في أحوال خاصة، وصحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير، كما تأثر بنظرية الوسط في الفضائل، فالشجاعة وسط بين الجبن والتهور والكرم وسط بين الإفراط والبخل، وجعل بقية الفضائل فروعا من الفضائل النفسية، كما رد فنون الشعر كلها إلى المدح والهجاء ليخضعها كلها إلى نظرية أرسطو، كما يبدو أثر أرسطو واضحا في كلامه عن الصفات النفسية التي جعلها أساس الفضائل، فالمدح لا يكون إلا بها، والهجاء يكون بسلبها، مما يكشف اطلاع قدامة على الإنجازات اليونانية السابقة، ليقوم مشروعا أصيلا يراعي خصوصية الشعر العربي. لقد كان "نقد الشعر" بداية مرحلة مختلفة عما سبق في النقد، تجاوز فيها قدامة عتبة السائد في عصره، بطرحه المختلف والجديد لمفهوم الشعر، متأثرا في ذلك بالمفاهيم الأرسطية المبنية على العقل والمنطق، لذلك سعى إلى وضع علم خاص بالشعر يميّز به الناس جيد الشعر من رديئه، وسماه "علم جيد الشعر من رديئه" ويقصد به النقد، فأصبح اختراع المصطلح ضرورة ملّحة لقيام هذا العلم الجديد، و"يعمد إلى شرح هذه المصطلحات انطلاقا من مذهبه الفلسفي الذي يعنى بتعريف الحدود" (1) ولكن هذا لا يعني خروجه على أصول العرب، بل كان لتحديد مفاهيم

¹ - كباية وحيد، قراءة النص النقدي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، صائغ، ط 1، 2012، ص 123.

مصطلحاته أثر واضح، فهو "لم يخرج عنهم كثيراً وإن خالفهم في المنهج العقلي بل اتبع خطى العرب الأقدمين في الكثير من آرائه ومقاييسه النقدية وأشاد بتقاليد الشعر ووجوب رعايتها"⁽¹⁾ ومن المصطلحات التي يظهر فيها تأثر قدامة بالمنطق الأرسطي، مصطلح الشعر الذي ترك الحديث عن جوانبه الفنية والجمالية، وراح يقيسه بطريق العقل والمنطق والخطأ والصواب.

4 - المصطلح عند الأمدي

ألف الأمدي كتابه "الموازنة بين الطائيين" الذي أصبح من أهم كتب النقد الأدبي، ومصادر البيان العربي الهامة، وازن فيه الأمدي بين مذهبين في الشعر: مذهب أبي عبادة البحتري ومن ناصره "ممن يفضلون سهل الكلام وقريبه، ويؤثرون صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق"⁽²⁾ ومذهب أبي تمام وأصحابه ممن "يميلون إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك"⁽³⁾ يقوم الأمدي بعرض حجج الفريقين، ثم يوازن بين قصيدتين إذا اتحدتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، مع بيان أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك

¹ - مطلوب أحمد، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، ص 65.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة مصر، ط5، 1995، ص 4، 5

³ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 5.

المعنى فقط، دون أن يطلق حكماً بأيهما أشعر في باقي شعرهما، بل يتركه للناقد الخبير الذي يشترط فيه أن يكون جامعاً بين الذوق والخبرة ورواية الشعر.

احتكم الأمدي إلى ذوقه المتشبع بالثقافة العربية الخالصة، ويظهر ذلك في تأثره بآراء النقاد قبله، فهو يعتمد على آرائهم، إذ يروى عن الأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء، وابن سلام الجمحي، وابن قتيبة، وكان متأثراً باللغويين والنحاة في فهم الشعر، فتحدث عن ضعف الشعر المُحدث، وما فيه من هلهلة في النظم وتعقيد في النسخ، وغلو في البديع، وغموض في المعاني، وبُعد الاستعارة وقُبْحها، ورداءة اللفظ، حُوشي الكلام فيقول في أبي تمام: " وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتذاكرين بأشعار المتأخرين يتذكرونه وينعونه عليه ويعيبونه به، فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره وبالإبداع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة العمل... لأن لكل شيء حداً إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شأنه وأحال إلى الفساد صحته وإلى القبح حسنه، فكيف إذا تتبع الشاعر ما لا طائفة تحته من لفظة مستغثة لمتقدم أو معنى وحشي، فجعله إماماً واستكثر من أشباهه ووشح بنظائره. إن هذا لعين الخطأ وغاية في سوء الاختيار" (1). وسبب رفضه لشعر بهذه المواصفات أنه يخرج على نهج الشعر المطبوع، الذي يجري فيه الشاعر على سجيته دون تكلف أو تصنع، يلتزم فيه الشاعر بأعراف العرب وعاداتها في قول الشعر، ويبدو مذهبه النقدي المعتدل وفي

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 1/ 259، 260.

تحديده لمفاهيم هذه المصطلحات الذي جاء موافقا لذوقه العربي، وهو بذلك يرسم إطارا لا يخرج فيه عن مقياسين هامين بعيدين تماما عن المنطق الأرسطي هما: عمود الشعر الذي اتخذ مقياسا للخطأ والصواب في الشعر، وذوقه العربي الخالص الذي قام عليه نقده، رغم أن المؤلف كان على دراية بالكثير من الثقافة المترجمة في عصره، من اليونانية وغيرها التي تظهر آثارها في مقدمته، التي بناها في شكل محاوراة بين صاحب البحري وصاحب أبي تمام، على غرار ما جاء عند أفلاطون في كتاباته على شكل حوارات، وكذا سقراط في حواراته مع تلميذه غلوكون و "...لكن هذه المعارف لم تؤثر في تكوين ذوقه الأدبي"(1) و لم تظهر في كتابه "الموازنة بين الطائيين"، وبقي نقده نقداً ذوقيا خالصاً لم يمتزج بالمنطق.

ويمكن أن نعتبر جهود الأمدي النقدية، تصحيحا للمسار النقدي الذي عرف مع قدامة توجها عقليا، لم يستطع أن ينسجم مع الثقافة العربية، وقد أحدث بخروجه عن المؤلف في التقاليد الشعرية ضجة بين النقاد، وتناوله الأدباء بالردود والشروح، فألف الأمدي صاحب الموازنة كتاباً سماه "تبيين غلط قدامة" تولى فيه الرد على بعض الأخطاء التي وقع فيها قدامة، فقال على مصطلح المطابق "... وهو مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد...لقبه أبو الفرج قدامة بن جعفر في كتابه المؤلف في نقد الشعر، المتكافئ وسمى ضربا من المتجانس المطابق... وما علمت أن أحدا فعل هذا غير أبي الفرج، فإنه وإن كان هذا اللقب لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محظورة، فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره... إذ قد سبقوه إلى التنقيب وكفوه

¹ - أبو حمدة محمد علي، أبو القاسم الأمدي وكتاب الموازنة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2008، ص5.

المؤونة"⁽¹⁾ وهذا يؤكد عودته إلى معايير النقد العربي الأصيل، القائم على الذوق الذي يحسّ الجمال دون أن يعرض مبررات لذلك، وجعله أساساً مهماً لإصدار الأحكام النقدية، مع كل ذلك تظهر بعض البصمات الأرسطية في بعض المصطلحات التي جاءت في كتابه، على رأسها مصطلح الشعر، مما يؤكد أن عملية الأخذ من الثقافات الأخرى لم يسلم منها نقاد القرن الرابع، ولكن كان ذلك على درجات ولم يكن بمستوى واحد عند كل النقاد.

5- المصطلح عند القاضي الجرجاني

عرفت الحركة النقدية في القرن الرابع ازدهاراً كبيراً، مع ظهور الخصومات التي دارت بين الشعراء كالمتنبي، مما نشط حركة التأليف فظهرت مؤلفات منها " الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره" للحاتمي (ت 388هـ)، و" الكشف عن مساوئ المتنبي" للصاحب بن عباد (ت 385 هـ)، ثم يأتي كتاب " الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني الذي حاول الرد على خصوم المتنبي الذين تحاملوا عليه، خاصة الصاحب بن عباد، وبين الجرجاني غايته من تأليف هذا الكتاب فقال في بدايته " وما زلت أرى أهل الأدب - منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم - في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حُكِيت بالتفخيم، ويُعجَب ويُعِيد ويُكرّر، ويميل على من عابه بالزّراية والتقصير، ويتناول من ينقصه

¹- أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1/ 288.

بالاستحقاق والتجهيل؛ فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام، التزم من نصره خطئه، وتحسين زلله، ما يُزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بواه إياها أدبه؛ فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معاييبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته. وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه".⁽¹⁾، لقد اعتمد القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه، على إجراءين، تمثل الإجراء الأول في إحصاء أخطاء المتنبي وقياسها بأخطاء الشعراء الفحول، "قد نجد الكثير من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه ونحن نستقرئ القصيدة من شعره... فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو بالبيتين... لا يحصل السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار، ومعان تستفاد،... ولو تأملت شعر أبي نواس حق التأمل ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره، لعظمت من قدر صاحبنا وما صغرت"⁽²⁾ وهنا تظهر عملية المقايسة التي تحدث بين طرفين، الطرف الأول هو المتنبي والطرف الثاني هم الشعراء الذين سبقوه، أما الإجراء الثاني فيتمثل في قياس حسنات الشاعر نفسه مع أخطائه، وإجراء عملية المقاصة فيقول: "عدنا بك إلى بقية شعره فحاججناك به وإلى ما فضل

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق: أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، ط1، 1992، ص19.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص57.

بعد المقاصة فحاكمناك إليه" (1) فإذا رجحت كفة الحسنات يكون شعره جيداً، وإن رجحت كفة المآخذ والزلات يكون شعره أقل جودة.

وجد القاضي الجرجاني نفسه مدافعاً عن المتنبي الذي اختلفت آراء خصومه حوله، فلجأ إلى التوسط بينه وبينهم، من خلال استعمال المقايسة التي كانت الأساس الذي قام عليه كتاب الوساطة، ويصل إلى أن المتنبي كان ملتزماً بعمود الشعر، باستثناء أبيات قليلة من شعره، وتوصل لإظهار ما للمتنبي من فضائل في الشعر، وما عليه من العيوب التي يتساوى فيها مع الشعراء القدماء، فيحكم للمتنبي بجواز ما أُجيز لهم من الغلط، لقد استعمل الجرجاني قياس الأشباه والنظائر في معالجة أخطاء المتنبي، في الغلو والتعقيد والسرقات الشعرية وعمود الشعر، أما الأخطاء النحوية فقد ردها إلى القياس النحوي. ويظهر القاضي الجرجاني أكثر انفتاحاً من الأمدي الذي كان ملتزماً بالشعر القديم رافضاً كل محدث.

خالف الجرجاني من سبقه من الأدباء حين اعتمد مبدأ المقايسة، إذ رفض أن يكون منذ البداية مع الخصوم أو الأنصار، ليبعد عن نفسه تهمة التعصب وليصل بنا إلى الحكم العادل بعد استيفاء كل الأدلة والتهم الموجهة إلى المتنبي، ولم يعتمد على الموازنة بين شعر الشاعرين كما فعل الأمدي، "ومثلما كانت الموازنة هي مهمة الناقد الكبرى عند الأمدي،

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 57.

كانت "المقايضة" هي المبدأ الكبير في نقد الجرجاني..."(1) التي تمت بين المتنبي وخصومه
وهم كثيرون. ولم يكتف الجرجاني بالمقايضة بل استعان بإجراء آخر يتمثل في المقاصة.

¹ - عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت لبنان، ط 4، 1983، ص317.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: المصطلحات عند الفلاسفة

المبحث الأول: المصطلحات عند الفلاسفة اليونانيين

1- جدول المصطلحات عند أفلاطون

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

2- جدول المصطلحات عند أرسطو

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

المبحث الثاني: المصطلحات عند الفلاسفة المسلمين

1 - جدول المصطلحات عند الفارابي

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

2- جدول المصطلحات عند ابن سينا

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

1- جدول المصطلحات عند أفلاطون

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
أ- المحاكاة	المشابهة والمماثلة في القول والعمل.	مصطلح استعمله أفلاطون لتفسير الأعمال الفنية والكشف عن طريقة إبداعها.	رفض أفلاطون رأي سقراط في كون المعرفة حسية، ويرى بأن العقل هو الذي يستخلصها لا الحواس، ويستعمل الشاعر حواسه من أجل محاكاة الواقع و نقل الحقائق، وهي تخطئ فيضللنا ويوقعنا في الوهم لذا يرفضه، ويرى ضرورة وصاية العقل عليه.	يعتبر محاكاة الشعراء للواقع تقليد للتقليد، فالعمل المُحاكى هو محاكاة للشكل الظاهر وليس لحقيقته، التي يعجز الشعراء الوصول إليها، فيصبح لهم تأثير ضار على الأخلاق، لذلك يرفضه من الناحية الأخلاقية كذلك.
ب- الشعر	تعبير إنساني وليد الشعور والاحساس في نغم ملائم.	فعل إبداعي تتراوح مرجعيته بين الإلهام والصناعة.	ينطلق في رفض الشعر من الخصومة الموجودة بين الشعر والفلسفة، واعتبر الشعراء أعداء لمشروع جمهوريته العقلانية،	يفرق بين نوعين من الشعر: - شعري: ويتمثل في الشعر التراجيدي العاجز عن تقديم حقيقة عقلية، والشعر الكوميدي وهو أحط لأنه

			لأنهم يشوشون أذهان الناس بقصصهم التي تتناول على الآلهة، ورفض الشعراء على اعتبار أنهم صناع للأكاذيب والأوهام، فالشعر يطمس الحقيقة ويشوش العقل، ويفسد الأخلاق.	يقوم على الضحك والسخرية، وكذا الشعر المسرحي لأنه تقليد خاطئ للأفعال. - شعر جيد: وهو الشعر الغنائي، والشعر الملحمي لأنهما يعبران عن الحقيقة بطريقة أصدق.
ج- الخيال	الوهم الذي ليس له حقيقة في الواقع.	طاقة إنتاجية تساعد الفنان على ابتكار عوالم تختلف عن الواقع، لكن لا تنفصل عنه. ويكمل الصورة الموجودة في الواقع و يحولها إلى فن.	رفض أفلاطون طبيعة الخيال الميتافيزيقية الجامحة، التي كان عليها عند سقراط والسوفسطائيين، ونزل به من هذا العالم وربطه بالعقل الذي يقدم الحقيقة كاملة.	يقلل أفلاطون من دور الخيال لأنه يتضاد مع العقل، و يتعارض مع مفهوم المحاكاة باعتبارها تصويرا مرأويا للواقع، لذلك لم تتحدد معالمه بشكل واضح عند أفلاطون.

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

- المحاكاة

يعتبر أفلاطون المحاكاة جوهر الفن عنده، وتُشكل أساس علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع، فالمحاكاة صناعة للصور وليست صناعة للواقع، والفن بهذا المعنى صناعة خلّاقة وليس مجرد ترديد للجمال الطبيعي الموجود في الواقع. "إن المقلد أو صانع الصور، لا يعلم عن الوجود الحق شيئاً، وإنما يعرف المظاهر وحدها" (1) والفنان المحاكي لا يمكنه أن يصل إلى عمق الأشياء، فهو يكتفي بظاهرها فقط، بينما دوره الحقيقي لا يقتصر على نقل صورة مكررة لما يحدث في الطبيعة، بل يسعى إلى تعديلها، فهو يستلهم الواقع من أجل خلق عالم يوازي العالم الخارجي، ولكن يتعالى عليه ولا يتطابق معه، إنه إيهام بالواقع، فلا يمكن أن يكون العمل الفني هذا الواقع نفسه، الذي كلما ابتعدنا درجة عنه ازداد بعدنا عن الحقيقة، هو ما جعل أفلاطون يهاجم الشعر والشعراء لأنهم يزيّفون الحقيقة، فلا بد من طردهم من تلك المدينة حتى لا يفسدوا أخلاق الناس، انطلاقاً من الفكرة التي كانت سائدة في عصره، والتي تؤكد أن الفنان مجرد مقلد وليس مبتكراً لصور جديدة، والعقل هو الوسيلة الوحيدة التي يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى المعرفة اليقينية، أما الحواس فهي تضللنا ولا توصلنا إليها، فلا يمكن أن تكون الحواس وحدها أساساً للمعرفة، فلا بد من تدخل العقل لإعطاء صورة حقيقية عن الأشياء، وهكذا يرى أفلاطون انطلاقاً من مرجعية فلسفية مثالية، أن وظيفة الفن عنده هي تقوية عواطف المتلقي لكي تعطينا إنساناً قوياً يبحث عن الحقيقة،

¹ - أفلاطون، الجمهورية، ترجمة حنا خباز، دار القلم، بيروت لبنان، (د.ت) ص368.

عكس الشاعر الذي يؤجج عواطف قرائه ويبعده بذلك عن العقل، والبحث عن الحقيقة يكون بالعقول لا بالعواطف.

استخدم أفلاطون مصطلح المحاكاة استخداماً فلسفياً مثالياً، وما دام هذا الفن يقلد الطبيعة ولن يصل إلى مستواها في الإجابة والإتيان، فالإنسان في غنى عنه لأنه تقليد للأصل الموجود في عالم المثل، لذا رتب أفلاطون الفنان في المرتبة الثالثة لأنه يقوم بمحاكاة المحاكاة أي تقليد التقليد، فالشعر الدرامي عنده محاكاة للحقيقة بالتخييلات الكاذبة، ويكون بذلك قد حدد للشعر وظيفة أخلاقية بحتة، حين حكم على المحاكاة انطلاقاً من هدفها الأخلاقي، وليس انطلاقاً من هدفها الجمالي، كما ذهب إلى ذلك أرسطو، فقد خالفه في نظريته هذه ورأى أن الطبيعة هي مصدر الإلهام وليس قوى خفية، وهذا يؤكد إيمانه بالتفسير العقلاني القائم على تعليل طبيعي مادي، بدلاً من التفسير السحري الذي يحيل الإبداع إلى عوامل فوق طبيعية، فقد كان فكر أرسطو أقرب إلى الواقع من أفلاطون بفلسفته العقلية الواقعية البعيدة عن المثالية.

-الشعر

كان الشعر هو النمط الأدبي الغالب على الثقافة الإغريقية قبل شيوع الفلسفة، هذا ما يطالعنا به تاريخ الفكر الإغريقي، الذي يجعل الأسبقية للشعر على الفلسفة بحيث كان الشعر أهم شكل للتعبير عندهم، فقد كانت الملاحم أول شكل من أشكال الأدب الإغريقي، إلى غاية المرحلة التي ظهر فيها سقراط وتلميذه أفلاطون، حيث احتدم الصراع بين الفلسفة والشعر، فتم التحول من الشعر إلى الفلسفة، خاصة أن مشروع أفلاطون في تأسيس مدينة فاضلة

يتطلب فكرا فلسفيا جدليا قائما على العقل، وهذا لا يوفره الشعر القائم على العواطف، لذلك أسند مهمة تدبير شؤون هذه المدينة إلى الفلاسفة وليس إلى الشعراء، فبدأ أفلاطون يفكك العلاقة بين الفلسفة والشعر، وعمل على تأسيس خطاب عقلاني أساسه الحوار الذي أصبح وسيلة أسلوب تفكير ومنهج للوصول إلى الحقيقة، لأن الحوار هو الضامن للحقيقة وغايته إقناع المخاطب ولا يشل حركة العقل، وهذا التصور مثالي يرتبط بالذات البشرية العارفة، ويقسم أفلاطون الشعر باعتبار المحاكاة، إلى شعر ابتعد عن الحقيقة، وهو الشعر الدرامي الذي يثير الانفعالات ولا يقدم حقيقة عقلية، فهو مجرد خطاب جمالي لا يحفل بالأخلاق في الغالب، وشعر نابع من صميم الحقيقة وليس مجرد محاكاة على عكس الشعر الدرامي، ويتمثل في الشعر الغنائي، والملحمي، والتعليمي، ينقل لنا الشاعر فيه الحقيقة فيكون صادقا في تعبيره.

وبعد أن أسس أفلاطون نظريته في المعرفة على ضوء الإدراكات العقلية، وينطلق من نفس الأساس من أجل بناء الأخلاق على المبدأ العقلي للفضيلة، من خلال مفهوم الوحدة ما بين الفضيلة والمعرفة، استنادا إلى نظريته في ثنائية النفس والبدن، حيث سبق وجود النفس في عالم المثل، قبل البدن في ذلك العالم، وبعدما عوقبت النفس حلت في الجسد، وإذا أراد الإنسان أن يعيش حياة فاضلة، عليه أن يتجاهل مطالب الجسد، ويلتفت إلى النفس ليظهرها ولا يتحقق للنفس ذلك إلا بالتزود بالمعرفة والفضيلة، وباقترانهما معا تتحقق في الإنسان الطبيعة الإنسانية والإلهية، لذلك يُعتبر نقد أفلاطون نقدا أخلاقيا، لأنه يقدم الحقيقة على الجمال، فالحق يرادف الجمال فلا جميلاً إلا ما كان حقاً، مما يستدعي الصدق في

تصوير للواقع، لذلك رفض الشعر الدرامي، فالشعراء التراجيديون لا يستحقون أن يدخلوا مدينته القائمة على الحق، لأنهم يخدعون الناس بصناعتهم للوهم ويكذبون عليهم، لأن الشعراء في رأيه تابعين لآلهة الشعر التي تلهمهم قول الشعر والشاعر " منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه" (1) فهم مقيدون بترديد ما تلهمهم به الآلهة.

إن محور فلسفة أفلاطون هي نظرية المثل، فلم يكن يهدف إلى نقد الأدب كما فعل أرسطو، رغم ذلك ساهم مساهمات فعالة في مجال تطور النقد الأدبي، عن طريق أفكاره المتناثرة في أعماله، والتي انتقلت إلى تلامذته من بعده خاصة أرسطو، الذي أفاد كثيرا منها في مجال الفنون، ولكنه خالفه أحيانا خاصة في مفهوم المحاكاة، فالفن من وجهة نظر أفلاطون محاكاة لجوهر الطبيعة، وهذا الجوهر ينتمي إلى عالم المثل، أما نظرة أرسطو للفن فهي واقعية لأنها محاكاة لجوهر الطبيعة الواقعي وليس لعالم مثالي.

-الخيال

التخيل عملية فكرية يستعين به الفنانون للخروج من مجال الواقع، بتركيبها تركيبا متخيلا ليس له ما يشابه في الواقع، وقد كان الخيال عند الفلاسفة القدماء قبل أفلاطون جارفا لا يخضع إلى قواعد محددة تكبح جماحه، وهو ما رفضه أفلاطون وتلاميذه، إذ حولوه من طابعه الميتافيزيقي إلى التفكير في الذات الإنسانية، وربطه أفلاطون بالحواس التي تضلل

¹ - أفلاطون، الجمهورية، ص1.

الحقيقة، وترسم في النفس صوراً مزيفة للأشياء المدركة، فهو خيال مثالي عند أفلاطون،
يتعارض مع عالم الحقائق الثابتة لذلك قلّ من أهميته وأهمله.

2- جدول المصطلحات عند أرسطو

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
أ-المحاكاة			أخذت المحاكاة عند أرسطو مفهوماً مختلفاً عن مفهومها عند أفلاطون، فهي ليست نقلاً للمظاهر الحسية للأشياء كما تبدو في واقعها، وليست تقليداً وإنما عملية خلق جديد، لأن مجرد محاكاة الواقع، كما هو ليست فناً بل تاريخ.	يتضح أن أرسطو ينيط المحاكاة بوظيفة نفسية خلال عملية التطهير، وهي عنده ليست نقلاً حرفياً لمشاهد الواقع المرئي، فلو كانت كذلك لجلبت الملل والسأم للمتلقي، إنها إبداع خلاق يراد منه تحريك مشاعر السامع المستقبل، ودفعه لاتخاذ مواقف من وراء العمل المحاكى، من هنا كانت المحاكاة خرقاً للمألوف وإتياناً بالجديد.

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
ب-الشعر			أصبح للشعر عند أرسطو وظيفة استشرافية يتطلع من خلالها الشاعر إلى ما يجب أن يكون، لا ما هو كائن في الواقع، فالشعر الجيد يلعب الخيال فيه دورا مهما، تعلو فيه منزلته على الواقع الفعلي.	الشعر لا يكون شعرا إلا بالحاكاة، والعروض وحده لا يكفي لصناعة الشعر، بل لابد من المحاكاة التي تجعل من الكلام شعرا وليس الموسيقى العروضية.
ج-الخيال			أعاد أرسطو الاعتبار لمخيلة الشاعر، بعد أن عرفت الإقصاء من طرف المحاكاة الأفلاطونية، ولكنه يرفض أن يتمرد الخيال على سلطان العقل حتى لا يتحوّل الشاعر إلى مُغْلَط، لذلك ربطها بالصدق، فكلما ابتعد الشاعر عن الكذب كان تأثيره في المتلقي أكبر.	قامت المحاكاة الأفلاطونية على الخيال، بينما قامت المحاكاة الأرسطية على التخيل، والفرق بين المحاكيتين كبير، فالخيال مرتبط بالفنان نفسه، بينما التخيل يرتبط بالمتلقي، الذي يجب أن يتقيّد بقيود العقل الذي رسم حدود التَّخِيل عند المبدع، ويكون اهتمام أرسطو بالتخيل من الإرهاصات الأولى لظهور مفهوم التلقي.

قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

- المحاكاة

اختلفت محاكاة أرسطو عن محاكاة أفلاطون فإذا "كانت المحاكاة عند أفلاطون نظرية فلسفية فإنها عند أرسطو نظرية فنية، فالشاعر ليس حامل مرآة ينظر إلى مظاهر الأشياء فيها، وإنما هو إنسان يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه وصقله، فهو يحاكي ما يمكن أن يكون ولا يحاكي ما هو كائن"⁽¹⁾

إن مصدر الشعر عند أرسطو هو غريزة المحاكاة التي فُطر عليها الإنسان، حيث يختلف عن باقي الكائنات في كونه أكثرها قدرة على المحاكاة، وأصبحت جوهر الشعر عنده، فالإيقاع وحده لا يصنع شعرا، وليس هذا إقصاء لعنصر الوزن، لأن الشاعر المقتدر هو "من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض والأوزان"⁽²⁾ فالشعر تصنعه محاكاة المعاني الكلية، فقد جرت عادة الناس أن يطلقوا اسم الشاعر "لا يرجعون في تسمية هؤلاء وأولئك الشعراء إلى المحاكاة بل إلى العروض، دون تمييز منهم بين محاك وغير محاك، حتى لقد جرت عادتهم أنه إذا وضعت مقالة طيبة أو طبيعية في كلام منظوم، سموها واضعها شاعرا...بحيث يحق لك أن تسمي الأول منهما شاعرا، أما الثاني فيصدق عليه اسم

¹ - قصبجي عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980.

² - أرسطوطاليس "في الشعر" (نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، عياد محمد شكري، ص 30.

"الطبيعي" أكثر من اسم "الشاعر" (1) فأساس تمييز الشعر عند أرسطو ليس الوزن فحسب لأن: " المؤرخ والشاعر لا يختلفان فيما يرويانه من منظوم أو منثور، فقد تُصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وُزنت أو لم تُوزن" (2) إن الشاعر عند أرسطو يجب أن يكون شاعراً محاكياً، أكثر من أن يكون شاعراً صانعاً للأوزان، فالمحاكاة هي الأصل والوزن شيء تابع لها.

تناول أرسطو المحاكاة أيضاً من خلال مصطلح التبديل، وجعله ضرباً من المجاز والصورة الفنية، التي تقوم على التوسع والخروج على المؤلف في اللغة، وهذا أهم ما يميز اللغة العادية عن اللغة الشعرية يقول: "لما كان الشاعر محاكياً شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاثة: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه أو كما يجب أن تكون. وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة والمجاز، وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء" (3) إذ يلعب المجاز دوراً هاماً في خلق الصور المتعددة الدلالات، حتى يستطيع الشاعر تصوير الواقع كما يجب أن يكون.

1 - أرسطوطاليس "في الشعر" (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، عياد محمد شكري، ص 30.

2 - أرسطوطاليس "في الشعر" (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، عياد محمد شكري، ص 74.

3 - أرسطوطاليس "فن الشعر" مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (دط) 1953، ص 71، 72.

- الشعر

يعتبر أرسطو الشعر صناعة إذ يقول "إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها"⁽¹⁾ يعتبر أفلاطون أول من استعمل مصطلح "الصناعة" في وصف الشعر، والشعر صناعة لا تقوم على الوزن، وإنما على المحاكاة في المقام الأول، والناس يربطون العلاقة بين الشعر والعروض، ولا يرجعون في تسمية الشعر إلى المحاكاة، فالمحاكاة في نظر أرسطو رؤية إبداعية، ويكون الفن الحقيقي تعبيراً مبدعاً عن الحقيقة، مما يجعل الفنان مستشرفاً للمستقبل، لما يصوغ الواقع وفق رؤيته الخاصة التي تبعده عن استنساخ الواقع. لقد باين أرسطو أستاذه أفلاطون لأن الشاعر باستشرافه يحاكي ما يمكن أن يكون، وليس ما هو كائن.

قسم أرسطو الشعر إلى تراجيديا وكوميديا، حيث أن التراجيديا تحاكي أشخاصاً أفضل، بينما تحاكي الكوميديا أشخاصاً أدنى، وقد كان مصطلح الكوميديا ومصطلح التراجيديا، من أكثر المصطلحات الأرسطية المعرّبة إثارة للجدل والاختلاف حول مفهوميهما، منذ أن ترجم متى بن يونس كتاب أرسطوطاليس "فن الشعر" الذي امتد تأثيره إلى الفلاسفة المسلمين، الذين واجهوا صعوبة كبيرة في ترجمتهما، باعتبارهما أهم مصطلحين ينسج الشعر في إطارهما، وقد تَمَّت ترجمة القوموديا أي الكوميديا باستعمال مصطلح المديح، مقابلاً للطراغوديا أو التراجيديا، وتعني المسرحية، التي تقوم على المأساة، وأطلق عليها مصطلح

¹ - أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، ص85.

الهجاء، وهي ترجمة أبعد ما تكون عن الصواب، لارتباط المصطلحين بمجال يختلف اختلافا كبيرا عن الشعر العربي، إذ يصف ابن سينا المديح الذي يقابل عنده الطراغوديا، فيقول: "فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوديا، له وزن لذيق ظريف، يتضمن ذكر الخير والأخبار والمناقب الإنسانية، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه، وكانت الملوك فيهم، يغنى بين أيديهم بهذا الوزن. وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية."⁽¹⁾ ورغم الفروق الجوهرية الموجودة بين مصطلح الطراغوديا عند اليونان والمديح عند العرب، إلا أنهما يشتركان في التغنى بالفضيلة، وهي جوهر الشعر عند الفلاسفة والنقاد المنفتحين على الموروث اليوناني، وظهر نوع أدبي آخر هو التراجيديا هو القوموديا، التي يحاكي فيها الشعراء أفعال دنيئة لأشخاص دنيئة، وهي "ضرب من الشعر يهجي به هجاء مخلوطا بطنر وسخرية، ويقصد به إنسان، وهو يخالف طراغوديا بسبب أن طراغوديا يحسن أن يجمع أسباب المحاكاة كلها فيه من اللحن والنظم، وقوموديا لا يحسن فيه التلحين، لأن الطنر لا يلائم اللحن"⁽²⁾ ويستعمل الفارابي المصطلحات نفسها في كتابه الشفاء عندما يقول: "وأما طراغوديا، فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يتلذذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها

¹ - ابن سينا، كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، ص 166.

² - ابن سينا، كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، ص 169.

مدبرو المدن. وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يدي الملوك" (1) فالقوموديا أو صناعة الهجاء كما يسميها الفارابي، تعتبر غرضاً شعرياً يصف فيه الشاعر الشخصيات المنحطة أخلاقياً ولكن بتقديم الجانب المضحك فيها.

- الخيال

اهتم أرسطو بالخيال على اعتبار أنه وسيلة مهمة من وسائل الإبداع، فهو يكمل الصورة الموجودة في الواقع ويحولها إلى فن، فالفنان عندما يحاكي الطبيعة فإنه يصنع ما هو أجمل منها مستعيناً في ذلك بالخيال الذي هو "... قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها... هو ملكة من ملكات العقل لا تنهياً لأي إنسان، بها يستطيع الأديب أن يخلق صوراً تنعم على النص صوراً جذابة..." (2) و مع ذلك كان أرسطو " يرى ضرورة وصاية العقل عليه " (3) حتى يبقى دوماً تحت سيطرته ولا يتحول إلى وهم، ويجعل أرسطو المحاكاة نوعاً من الإبداع، من خلال استخدامه للخيال، وليس تقليداً محضاً للأعمال كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، وهو عند أرسطو حركة يسببها الإحساس، فالتخيل لديه ناتج عن الإحساس الذي يخزن الصور الحسية

¹ - الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص15.

² - التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، 1/ 419.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2004، ص 156.

التي تلتقطها الحواس، من أجل استعادتها وقت الحاجة ويكون العقل وسيلته الوحيدة إلى ذلك، لقد خالف أرسطو أستاذه أفلاطون، محاولاً إعطاء شيء من الاعتبار للخيال، فنظر إليه على أنه حركة ذهنية ناشئة عن الحس، وجعله وسيطاً بين الإحساس والعقل وجعله أكثر واقعية من خيال أفلاطون، لأنه يقرب أكثر من الواقع، ولا يكون التخيل فناً إلا إذا كان قابلاً للتصديق، ويرفض أن يستعمل الشاعر المستحيل في شعره لا سيما إذا كان خارجاً على إطار العقل، وينبه إلى ضرورة ابتعاد الشاعر عنه إذ يقول: " إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطئ، ولكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت الغاية.. أعني إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة"⁽¹⁾ وإذا استعمل الشاعر المستحيل في شعره، عليه أن يلتزم حدود المعقول حتى لا تخرج الصورة الشعرية على حدود العقل الذي يفضل أرسطو أن يبقى مسيطراً على الشاعر.

إن الوصول إلى فهم حضارة الأمم الأخرى وترجمتها بأمانة أمر يصعب حصوله، إذ يستعصي على المترجمين إدراك الخصوصية الثقافية لفكر أجنبي، وهو ما واجه الفلاسفة المسلمون عند قراءة كتاب أرسطو وشرحه، ورغم صعوبة هذا العمل إلا أنهم استطاعوا أن يؤسسوا فكراً نقدياً خاصاً بهم.

¹ - أرسطوطاليس، فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة، شكري محمد عياد، ص142.

المبحث الثاني: المصطلحات عند الفلاسفة المسلمين

1- جدول المصطلحات عند الفارابي

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
أ- المحاكاة	انظر ص 83	انظر ص 83	إن هدف المحاكاة هو الدعوة إلى الفعل لا مجرد المحاكاة، فدور الشاعر توجيه فعل الإنسان، دون الالتزام بمطابقة الحقيقة. لقد استطاع الفارابي أن يُخرج المحاكاة الأرسطية من إطار التحسين والتقبيح، ليربطها بدورها النفسي تجاه المتلقي.	الأقاويل الشعرية لا تكون ملزمة بنقل ما في الواقع والإتيان بما يطابقه، فطبيعة المحاكاة عنده هي أنها خلق وتخيل وتشكيل للموضوع الشعري.
ب- الشعر	انظر ص 83	انظر ص 83	يفرق الفارابي بين الشعر الذي هو قول مخيل موزون، والأقاويل الشعرية على أساس أنها أقوال مخيلة غير موزونة وهي الخرافات الشعرية، وأشار إلى أنها كاذبة لعدم تطابقها مع الواقع.	تعتمد الأقاويل الشعرية على الكذب، تهدف إلى محاكاة الشيء على غير ما هو عليه في الواقع، فهي خلق وتخيل وإعادة تشكيل للواقع.

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
ج-التخييل	يعني تصوير خيال الشيء في نفس المتلقي.	من أبرز المصطلحات التي استعملها الفارابي للدلالة على ما يضيفه الفنان إلى الصور الحقيقية لتبدو مختلفة عن الواقع.	لا يستجيب مصطلح المحاكاة لمفهوم الشعر العربي، مما جعل الفارابي يسعى إلى البحث عن البديل، مع بمراعاة طبيعة الشعر العربي الغنائية، توصل إلى أن مصطلح التخييل الذي لا يعني التصديق، التأثير في المتلقي الذي أصبح طرفاً هاماً في العملية الإبداعية باعتبار أن الخطاب موجه إليه، فإذا كان الخيال وسيلة في يد المبدع، فإن التخييل وسيلة في يد المتلقي.	يرتبط مصطلح التخييل بالجانب النفسي للمتلقي، والكلام المخيّل هو الكلام الذي تخضع له النفس، فيدفعها إلى فعل أمور وترك أمور أخرى، دون أن تولي إلى صدقه أو كذبه أي أهمية.

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

-المحاكاة

يُعدّ الفارابي من الفلاسفة المسلمين الأوائل الذين اهتموا بترجمة مصطلح المحاكاة، وقد أطلق عليه معاصروه لقب "المعلم الثاني" لاهتمامه الكبير بمؤلفات أرسطو، ويعود إليه الفضل في تمهيد الطريق أمام الفلاسفة المسلمين الذين جاؤوا بعده "وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل، وكان يثري الدراسة النقدية عند العرب، ويعمق الوعي بطبيعة الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال أو التخيل بوجه خاص" (1) انطلق الفارابي في الحديث عن الشعر في كتابيه "كتاب الشعر" و"رسالة في قوانين صناعة الشعر" حيث أصبح الشعر عنده يسمى "أقاويل شعرية" هي "التي توقع في ذهن السامعين الشيء المحاكى" (2) كما أنها "هي التي من شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول" (3) والفارابي مؤمن بتأثير التشبيه الجيد في نفس المتلقي، لذا نجده يقارن بين الشاعر والرسام فيقول: "إن بين أهل هذه الصناعة (الشعر) وبين أهل صناعة التزييق (الرسم) مناسبة وكأنهما مختلفان في مادة

¹ - عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان، ط2، 1983، ص 26.

² - أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (دت) 1953، ص 151، 150.

³ - أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، ص 151.

الصناعة ومتفكان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها " (1) إذ يتفق الشعر وباقي الفنون من حيث المحاكاة، ولكنهما مختلفان من حيث الوسائل، لأن الشاعر يستعمل الأقاويل بينما الرسام يستعمل الألوان

المحاكاة عند الفارابي ليست استنساخ الواقع، فغرض المبدع كما يقول الفارابي هو: "أن يوقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء بدلا من الشيء نفسه" (2) ومعنى ذلك أن الأقاويل الشعرية ليست ملزمة بتصوير الواقع والإتيان بما يطابقه بل هي خلق وتخيل، وفي هذا تأكيد لموقف أرسطو من الشعر الذي لا ينحصر في حكاية ما حدث بالفعل، لأن مهمة الشاعر على الحقيقة ليست هي رواية الأمور كما وقعت فعلا، "بل رواية ما يمكن أن يقع .. إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة" (3) وأصبحت المحاكاة بهذا المعنى مثيرة للانفعال لدى المتلقي بما يدفعه إلى الاستجابة بالفعل أو عدم الفعل، فأصبحت غايتها التأثير في نفس المتلقي، بفضل الأقاويل المخيلة التي يوظفها في شعره.

يؤكد أبو نصر الفارابي في تلخيصه لكتاب " فن الشعر" على أن المحاكاة إعادة صياغة لمعطيات هذا الواقع وتشكيله، ليبدو في صورة أجمل أو أسوأ مما هو عليه، خلافا

1 - أبو نصر الفارابي، رسالة في صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه بدوي عبد الرحمن، ص 159.

2 - أبو نصر الفارابي، رسالة في صناعة الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه بدوي عبد الرحمن، ص 150 .

3 - أبو نصر الفارابي، رسالة في صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 26.

لعمل المصوّر فالمحاكاة عنده لا تعني أبدا تصوير ما في الواقع، فالصور والمعاني المخزنة في العقل، يعاد تركيبها بطريقة قد تشابه ما كانت عليه في الواقع أو تخالفه، فتصبح الأقاويل الشعرية إما مخالفة للواقع أو مشابهة له، ولكن ليست مطابقة له، فالأقاويل الشعرية تقابل الأقاويل البرهانية التي يُشترط فيها تطابقها مع الواقع، وهي على عكس الأقاويل الشعرية التي لا تقوم على هذا الشرط، وبهذا يكون عدم مطابقة الأقاويل الشعرية للواقع سببا لنعتها بالكذب، في حين تكون الأقاويل البرهانية صادقة وبالتالي مطابقة للواقع.

استخدم الفارابي المحاكاة بمعنى التشبيه، في إشارة إلى علاقة الفن بالواقع، فالمحاكاة أو التشبيه ليست إلا تجسيدا لصورة العالم في مخيلة الشاعر، وهي صورة تختلف في تشكيلها عن الواقع، رغم أنها مستمدة منه لكن هذا لا يعني أن تلك العلاقة قائمة على المطابقة التامة، فالفن عند الفارابي مواز للواقع ولا يطابقه تماما، يقول في ذلك: "الأقاويل الشعرية تعتمد على الكذب لأنها تهدف إلى محاكاة الشيء على غير ما هو عليه في الواقع، بل على ما يريد الشاعر" (1) من هنا جاء تركيزه على التشبيه بوصفه أهم طريقة للمحاكاة في الشعر والرسم معا.

-الشعر

نظر الفلاسفة إلى الشعر على أنه أحد مقاييس المنطق، واعتبروه صناعة عقلية تستعمل القياس، وأصبح الشعر من أقيسة المنطق الخمسة، وهي البرهانية والجدلية

¹ - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص 152.

والسوفسطائية والخطابية والشعرية، و معرفة بالقوانين كذلك، وأهمها عند الفارابي معرفة القياس الذي يعطينا شاعرا مُسلجسًا" فالشعراء إما أن يكونوا ذوي جِبَلَّة وطبيعة مُنْهَئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تَأَتٍ جيد للتشبيه والتمثيل...ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه وهؤلاء غير مُسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الرويَّة والتثبت في الصناعة، و من سماه مسلجسا شعريا فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء "(1)" ثم يحدد مواصفات الشعراء المسلجسين فيقول: "أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يَنَدَّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، يجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين"(2) يرى الفارابي من خلال هذا النص بأن الشعر صناعة لها قوانينها التي تحكمها، وينبغي على الشاعر أن يعرفها، وحتى يسمى مسلجسا لا بد عليه أن يجمع بين جودة الطبع وجودة الصنعة، ويرى أن الشعر يقوم على ركنين هما "الموسيقى واللغة الشعرية، وأن غايته هي التخيل..."(3) فليس الشعر عنده مجرد نظم للقوافي والأوزان، بل هو في جوهره قول "مسلجس". فالقول الشعري "يرجع إلى نوع من أنواع السؤلوجُسْمُوس أو ما يتبعه السؤلوجسموس. وأعني بقولي ما

1 - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص155.

2- أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: شرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 160.

3 - الجوزو مصطفى، نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الاسلامية)، ص 251.

يتبعه الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبههما ممّا قوته قوّة قياس⁽¹⁾. ويصنف الفارابي الشعراء إلى ثلاثة أصناف:

- شعراء مطبوعون: وهم الشعراء الذين لهم القدرة على قول الشعر دون تكلف.
- شعراء مقلدون ليست لهم "طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة"⁽²⁾.
- شعراء مسلجسون وهم المستحقون لهذا الاسم لأنهم "يجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين"⁽³⁾. فالمطلوب من الشاعر "المسلجس" الاستعانة بالتخييل للوصول بصناعته إلى مرتبة عالية من التجويد، يصل من خلالها إلى التأثير في المتلقي أكثر من غيره.

اطلع الفارابي على الشعر الإغريقي وترجم أنواع الشعر اليوناني مستعملاً المصطلح المعرّب، نقلاً عن شرح أبي بشر متى بن يونس القنائي لكتاب أرسطوطاليس "في الشعر" فقال: " ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدّه الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر...إن أشعار اليونانيين كانت مقصورة على هذه الأنواع التي أعدها وهي : طرّاغوديا، وديثرمبي، وقوموديا، وإيامبو، وودراماطا، وإيني، وديقرامي، وساطوري، وفيوموتا،

¹ - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: شرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 151.

² - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: شرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 155، 156.

³ - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقّق نصوصه: شرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص 156.

وإِيفِيقي، وريطوري، ووإِيفِجَانَسَاوُس، وإِثُوسْتِقي. أما طراغوديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتدّ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمر المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها مدبرو المدن، وكان الموسيقاريون يغنون بها بين يديّ الملوك... وأما ديثرَمُبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوديا "يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة، والفضائل الإنسانية، لا يقصد به مدح ملك معلوم، ولا إنسان معلوم لكن تُذكر فيه الخيرات الكلية. أما قوموديا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة التي يشترك فيها الناس..."⁽¹⁾ لقد كان هذا إحصاء الفارابي لأصناف الشعر اليوناني وأنواعه، ويبيّن أن لكل نوع من هذه الأنواع وزنه الذي يناسبه. ويقرر الفارابي أن الشعر العربي لا يعتبر اللحن جزءا منه، إنما يقوم فقط على (المحاكاة) أو التخيل، إن قيمة الشعر عند فلاسفة اليونان وفلاسفة الإسلام، ترجع إلى ما فيه من محاكاة لا إلى وزنه، والمحاكاة في الشعر هي تخيل يدفع المتلقي إلى فعلٍ معين، فغاية المحاكاة هي الحض على الفعل لا مجرد المحاكاة، وبذلك يتفق الفارابي مع أرسطو في مسألة التطهير التي تخلص المتلقي من الخوف، وهكذا تجمعهما الوظيفة الأخلاقية للشعر القادر على توجيه فعل الإنسان بما له من تأثير في نفسه.

جاء وصف الفارابي للأقاويل الشعرية بالكاذبة " لأن منها ما يوقع في ذهن السامعين، الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكاة للشعر. وهذه هي الأقاويل

¹- أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب " فن الشعر " لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص149.

الشعرية" (1) ويعد الفارابي المحاكاة جوهر الشعر، والقول إذا لم يكن موزونا لا يعد شعرا، المحاكاة في الشعر عند الفارابي أهم من الوزن، وعندما تأتي الأقوال بدون وزن، وتتصف بالمحاكاة تسمى قولاً شعرياً، لذلك لم يعتبر المنظومات التاريخية والطبيعية أشعار بل هي من الأقوال الشعرية لأنها تقوم على الوزن وليس على المحاكاة.

لقد استعمل الفارابي مصطلح طَرَاغُودِيَا بدل مصطلح هجاء، الذي استعمله متى بن يونس الفنائي في ترجمته لكتاب أرسطو، كما استعمل مصطلح قُومُودِيَا الذي قابله متى بالمدح، هو بذلك يعتمد على مقولات أرسطو في حديثه عن الشعر، وهما مصطلحان وقعا تحت تأثير سوء الترجمة، لذلك لم يحققا الانسجام المطلوب داخل المنظومة النقدية العربية من حيث الصيغة اللفظية أولاً، ومن حيث المفهوم، حيث أن الطَرَاغُودِيَا تحاكي أشخاصاً أفضل وتعني المسرحية، بينما تحاكي القوموديا أشخاصاً أدنى وسميت بالكوميديا أو الملهاة، وهو نوع من المسرح الشعري، وهي ترجمة بعيدة عن الصواب، إذ يصف الفارابي المديح الذي يقابل عنده الطراغوديا فيقول "وكذلك كان يعمل بطراغوديا وهو المديح الذي يقصد به إنسان حي أو ميت... وكانوا يبتدئون فيذكرون فيه الفضائل والمحاسن وينسبونها إلى واحد، فإن كان ميتاً زادوا في طول البيت أو في لحنه نغمات تدل على إنها مرثية ونياحة" (2)

¹ - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، ص 150.

² - أبو نصر الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 169.

فالقوموديا أو صناعة المديح كما يسميها الفارابي، تعتبر غرضاً شعرياً يصف فيه الشاعر الشخصيات المنحطة أخلاقياً، ولكن بتقديم الجانب المضحك فيها. ونجد أن هذه المفاهيم قد انتقلت إلى قدامة بن جعفر الذي يتحدث عن المدح بالفضائل النفسية وكذا الهجاء بسلب هذه الفضائل.

- التخيل

اكتسبت المحاكاة مع الفلاسفة المسلمين خاصة الفارابي وابن سينا، بعداً جديداً اختلفت به عن محاكاة أرسطو، التي تقوم على التقليد من الدرجة الثانية إذ ارتبطت بالتشبيه عند الفارابي، وستبقى بذلك محصورة في ذهن القارئ وتتقبله في إطار الصور الحسية التي يغلب عليها التشبيه، ولكي يصل الشاعر إلى نفس المتلقي عليه أن يجيد التشبيه.

اجتهد الفارابي في نقل المحاكاة من مجالها الأول عند أرسطو والمتعلق بالشعر الدرامي، إلى مجال الشعر الغنائي المرتبط بالتخيل، فأصبح مصطلح التخيل يوازي مصطلح المحاكاة، استعمله الفارابي ومن جاء بعده بدل مصطلح المحاكاة اليوناني. ولفهم الفرق بين المصطلحين المحاكاة والتخيل، والعبور من المحاكاة في الشعر الإغريقي، إلى التخيل في الشعر العربي الغنائي، من الضروري أن نفرق أولاً بين الشعر العربي والشعر اليوناني من حيث عنصر التخيل.

إن أهم ما يمتاز به الشعر العربي هو جانبه الموسيقي، الذي يظهر في نظم الكلام، وتعد الكلمة أهم وسيلة يؤثر بها الشاعر على المتلقي، ولكن الشعر اليوناني الملحمي

والمسرحي، لا يكتفي فقط باللغة بل يستعين ببعض المؤثرات الخارجية، التي لا تدخل في تكوين الشعر كالحركة والموسيقى، في تصويره لأفعال الناس في قالب شعري قصصي، وهذه المؤثرات الخارجية المساعدة للشعر اليوناني هي أهم ما يميزه عن الشعر العربي، وانطلاقاً من هذا الفرق بين طبيعة الشعرين العربي واليوناني، جعل الفارابي للتخييل دوراً مكملًا لإتمام عملية إدراك المتلقي قول الشاعر، المعتمدة على التخييل في التواصل بينهما، وهو ما تقوم به المؤثرات السمعية والبصرية في الشعر اليوناني، يقول الفارابي في ذلك: "يعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا نُخيل لنا في ذلك أنه مما نعاف، فتتفر أنفسنا منه فنتجنبه وإن تيقننا له ليس في الحقيقة كما خُيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيراً ما تتبّع أفكاره تخيلاته" (1) فالاستماع في الشعر العربي دون مشاهدة الحركة والإشارة، يحل محل المنظر في الشعر الملحمي أو في الشعر المسرحي، والتخييل الواقع عند سماع الشعر العربي، يشبه من يرى منظرًا أمامه، فعملية التخييل هنا قائمة على الاستماع الذي يرسم في الذهن صورة شبيهة بالصورة المرئية، إن ميل الفارابي لاستعمال مصطلح التخييل ينطلق من اكتفاء الشعر العربي بعنصر اللغة وحده، لرسم صورة في ذهن المستمع، خلافاً للشاعر الملحمي الذي يعتمد على الإشارة أو الرقص أو الغناء في شعره المسرحي، مما جعل الفارابي يفضل مصطلح التخييل بدلاً من المحاكاة. وتتحدد مهمة

¹ - أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، عن عيد صلاح، التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، (دت) (دط) ص 32.

التخييل في نقل الحقائق البرهانية من حقل المجرد إلى حقل المحسوس، وحمل المتلقي على التصديق بتلك الحقائق، عن طريق ما يماثلها من صور دون الاهتمام بصدقها أو كذبها.

2- جدول المصطلحات عند ابن سينا

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتغير	ملاحظات
أ-المحاكاة	انظر ص83	انظر ص83	تحديد ابن سينا لمفهوم المحاكاة، يجعلها تتعلق بعملية التخيل، أي بالقدرة على تشكيل شيء ما، أو واقع ما، تشكيلا فنيا فيه إبداع، وطور ابن سينا المحاكاة، وجعلها تكون إما عن طريق التشبيه، الاستعارة، أو التركيب.	الغرض منها هو جلب الالتذاذ والتعجيب للمتلقي، بما تتضمنه من وسائل التشكيل (اللغة والوزن بالنسبة للشعر، والنور والظلال بالنسبة للرسم، والإيقاع بالنسبة للرقص) من قدرة على إحداث التأثير في المتلقي الذي يناسبه مصطلح التخيل وليس الخيال.
ب-الشعر	انظر ص83	انظر ص83	الشعر عند ابن سينا كلام مخيل، وهو يجعل التخيل السمة التي تميز الشعر عن النثر، أولا والوزن ثانيا قوام الشعر، أما القافية فهي خاصية الشعر العربي.	تتمتع القوة المتخيلة قد عند ابن سينا بمكانة خاصة، فالعبرة في الشعر بالانفعال النفسي، وليس الانفعال الفكري وهو أمر يعود إلى المتلقي، فقد كان اهتمامه منصبا عليه بوصفه المقصود بعملية التخيل.

ج-التخييل	انظر ص100	انظر 100	قرن ابن سينا بين المجاز، والتشبيه والاستعارة بعملية التخييل، واعتبرها وسائل تُحقق فعل التخييل، لذلك اجتنب الشعراء اللغة العادية المحددة الدلالة، وحرصوا على استعمال الاستعارة، التي عبّر عنها باستعمال مصطلح التبديل، التغيير، العدول لما فيها من إدهاش وخروج عن المؤلف.	ركز ابن سينا على الوظيفة النفسية للتخييل و الاهتمام بالأثر الذي يتركه الشعر في نفس المتلقي، فهدف الشاعر هو التأثير في النفس ووسيلته في ذلك هو التخييل.

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

- المحاكاة

يرى ابن سينا أن المحاكاة تكون بثلاثة أشياء تُحقق للشعر تخيله هي: "الّلحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس... وبذلك تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل... وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن" (1) وهذا يعني أن التخيل هو شرط ضروري في الخطاب الشعري، والتخيل هو "الأثر الانفعالي الذي يحدث بفعل العمل الشعري، بحيث يكون معادلاً تماماً للأثر الذي يحدث للمبدع بفعل مشاهدته للطبيعة، مما يدفعه إلى محاكاتها بالقول في حالة الشعر..." (2) أما الوزن فيلجأ إليه الشاعر ليؤثر في النفوس، فلا بد أن يجتمع في الشعر التخيل والوزن الذي يحقق الجانب الإيقاعي فيه، والألحان الموسيقية تؤثر في النفس، الشيء الذي يحدث تأثيراً سلوكياً يوجه الأفعال الإنسانية، فلقد أفاد ابن سينا من ثقافته الفلسفية المستمدة من أرسطو، إذ يرى أن التخيل هو السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، ولا يصبح القول شعراً بمجرد أن يكون موزوناً، يقول في هذا: "قد تكون أقاويل منثورة مخيلة وقد تكون أوزاناً غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 168.

² - الشريف محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 61.

والوزن"(1) والتخييل عند ابن سينا مرادف للمحاكاة التي بدورها ترادف التشبيه، كما أنه يعد الشعر محاكاة للأشياء وتتجلى في التشبيه الذي غايته التخييل لا التصديق، وبذلك ينحصر أثره في إيقاع انفعال نفسي تجاه الشيء المحاكى، ويستعمل المحاكاة والتخييل مترادفين فيقول: " والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى " (2) إذ يربط المحاكاة بعملية التخييل، أي بالقدرة على تشكيل شيء ما، أو واقع ما تشكيلا فنيا، ولا شأن لها بالنقل الحرفي لمعطيات الواقع.

لقد حرص ابن سينا كما حرص الفارابي قبله، على تقديم تعريف للمحاكاة رغم أن أرسطو لم يُقدم على ذلك في كتابه "فن الشعر"، حيث حاول بعض الدارسين تحديد مفهومها و لكنهم " يفضلون استبعاد المحاكاة بمعنى التقليد، والتركيز عليها بمعنى التصوير أو التمثيل"(3) ويعرّف ابن سينا المحاكاة بأنها "إيراد مثل الشيء وليس هو هو"(4) وبهذا يؤكد أن المحاكاة تنقل صورة شبيهة عن الشيء لا تطابق الواقع، ولا يعتبرها تقليدا حرفيا للواقع رغم اقتصارها على تصوير مظاهر الشيء. يقول ابن سينا: " وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب - من الناحية المنطقية - ولكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكره وهرب منها. وللمحاكاة شيء من

1 - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 168.

2- ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 168.

3 - ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص73.

4 - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص168.

التعجب ليس للصدق، ... والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه من التخييل " (1) وبما أن الشعر يقوم على التخييل والمحاكاة، فلا يمكن أن نطلب من الشاعر أن يقدم لنا الحقيقة المطابقة لما هو موجود في الواقع أو ينقل الحقائق بصدق، فليست وظيفة الشاعر التصديق ولكن التخييل. ويظهر الاختلاف بين الفارابي وابن سينا في هذه القضية، فبينما ربط الفارابي القول الشعري بالكذب، سعى ابن سينا في المقابل إلى نفي هذا الرأي، ويؤكد إمكانية اجتماع التصديق والتخييل، والمهم ما يحدثه ذلك في المتلقي من استجابة" والقول الصادق إذا حُرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا " (2) ويضيف ابن سينا بحديثه هذا طرفا ثالثا في العملية الشعرية بعد الشعر والشاعر هو المتلقي، الذي يستقبل النص الشعري ولا تكون استجابته بناء على صدق القول أو كذبه، وإنما تكون بناء على عنصر التخييل فيه حيث " لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك، إلا في كونه كلاما مخيلا" (3) ولا شيء يمنع من أن يكون القول الشعري مخيلا وصادقا في نفس الوقت" فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق بل ذلك أوجب". (4)

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162.

² - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162 .

³ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161 .

⁴ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر " لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162 .

فهي تكتسب قيمتها الفنية مما تستعمله من وسائل منها، والوزن بالنسبة للشعر، الألوان بالنسبة للرسم، والموسيقى بالنسبة للرقص، وما تلعبه من دور في التأثير في المتلقي عن طريق التخيل.

- الشعر

بدأ ابن سينا حديثه بتعريف الشعر فقال هو: " كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها إيقاع، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ... ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا، ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا "(1) لم يقتصر ابن سينا في تعريفه للشعر على أنه قول موزون ومقفى، كما هو شائع عند النقاد العرب، بل ذهب إلى أنه كلام مخيل. وقد أسند لكل عنصر من هذه العناصر من يهتم به، فالوزن ينظر فيه صاحب علم العروض، والقافية ينظر فيها صاحب علم القوافي، وأسند اختصاص النظر في الشعر إلى المناطقة، باعتبار أن الشعر كلام مخيل "وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مُخَيَّل" (2) فليس شرطا أن تكون هذه المقدمات الشعرية أو المُخيلة صادقة ولا كاذبة، لذا وصفه ابن سينا بأنه "انفعال نفساني غير فكري؛ سواء أكان

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161.

² - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161.

القول مصدقا به أو غير مصدق، وربما كان المتيقن كذبه"⁽¹⁾. لأن النفوس تنفعل " طاعة للتخييل لا للتصديق"⁽²⁾ وهو بهذا التعريف جعل قوام الشعر التخييل أولا، ثم الوزن ثانيا ويظهر هذا في قوله: " إنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن " ⁽³⁾ والتخييل عند ابن سينا هو المعيار الفاصل بين الشعر والخطابة، فـ "... الخطابة تستعمل التصديق والشعر يستعمل التخييل. "⁽⁴⁾ فالخطابة تستعمل التصديق للإقناع بالبرهان، أما الوسيلة التي يستعين بها الشعر فهي التخييل، أي أن الشعر خلق وإبداع وهو لا يحاكي الموضوعات المحصورة، وعدم الأمانة في النقل لا يعني الكذب، فيصبح الإبداع الشعري عبارة عن كذب فني، لا يؤثر في المتلقي إلا إذا حُلّق مع الخيال، وكلما أوغل في المبالغة كلما كان أجود، فالنفس تنفعل للكلام المخيل سواء كان صادقا أو كاذبا ولكنها "... أطوع للتخييل منه للتصديق، وكثير من الناس إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها...والقول الصادق إذا حُرف عن العادة وألحق به تستأنس به النفس ... "⁽⁵⁾ ولكي يصبح الشعر كلاما مخيلا فإنه يستعين

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161.

² - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162.

³ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161.

⁴ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162، 163.

⁵ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 162.

بالمجاز، وهذا يبيّن بداية ارتباط التخييل بالمجاز، ويحصرها ابن سينا في قوله "وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، ووتركيب"⁽¹⁾ يشكل المجاز حداً فاصلاً بين لغة الشعر و لغة النثر التي تستعمل التعبير المباشر البعيد عن العدول عن الأصل والمألوف ويعني هذا الخروج على المألوف في التعبير اللغوي عن الأشياء، وهذا الاتساع والتجاوز للمألوف هو المبالغة بمفهومها الفني، تلك المبالغة التي ارتبطت بالكذب من حيث دلالاته الفنية لا الأخلاقية. يستعمل ابن سينا المجاز بمفهومه الضيق الذي يقتصر فيه على الاستعارة والتشبيه، ويبرز دورهما في لغة الشعر الإبداعية التي تتميز فيها عن اللغة العادية حيث تأخذ التراكيب دلالات محددة يقول ابن سينا: "أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة قرص الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة، فإما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإما على سبيل أخذ الشيء الاستعارة أو المجاز، وإما على سبيل التركيب منهما"⁽²⁾ يضيف ابن سينا في النص الموالي عناصر أخرى للمجاز بمفهومه الواسع، وتشكل هذه الألوان ضروب المجاز يقول: "واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز، والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن، وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألد وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصاً الألفاظ المنقولة. فلذلك يتضحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل أو أتوا بنقل أو

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص171.

² - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 168، 167.

استعارة يريدون الإيضاح. ولا يستعمل شيء منها للإيضاح⁽²⁰⁾ لقد توصل الفلاسفة المسلمون إلى تمييز اللغة المعيارية عن لغة الشعر الفنية، من خلال المجاز القائم على استعمال الصور، منها التشبيه والاستعارة باعتبارهما أهم استعمالين مجازيين، وقد أطلق ابن سينا مصطلح التغيير على المجاز انطلاقاً من انتقال اللفظ من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، بالانحراف والخروج على المؤلف في اللغة، فتظهر صور بلاغية جديدة تتغير باستمرار، و"تَغَيَّر الشيء عن حاله: تَحَوَّل، وَغَيَّرَهُ: حَوَّلَهُ وَبَدَّلَهُ"⁽¹⁾ أما اصطلاحاً " فيسمى المجاز تغييراً، أي تغيير الكلام وتحويله عن العادة المألوفة فيه إلى الاستعارة والتشبيه"⁽²⁾ وقد ربط ابن سينا المجاز بالتغيير، وهو يعني الانحراف عن المؤلف في اللغة، بحيث يخلق الشاعر دلالات جديدة، ويهتم ابن سينا بالمجاز باعتباره وسيلة من وسائل بناء الصورة الشعرية، واعتبر التغيير جوهر الإبداع، والفاصل بين لغة الشعر الإبداعية ولغة الخطابة المباشرة، كما يستعمل ابن سينا أيضاً مصطلح "العدول" وقد أرجع غاية العدول إلى التزيين، يقول: " فإن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة التي فيها أجزاء هي نكت نادرة، هو في الأكثر بسبب التزيين، لا بسبب التبيين"⁽³⁾

1- ابن منظور، لسان العرب: (غير).

2 - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي - عربي، ص 197.

3- ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 174.

يظهر أن ابن سينا قد استطاع أن يبين أفكار أرسطو والفارابي فيما يتعلق بالمحاكاة والشعر، واستطاع أن يكون نظرة مستقلة تنطلق من احترام خصوصية الشعر العربي، ولم يحاول إسقاطها قسراً عليه كما فعل الفارابي، فقد تنبه إلى أن محاكاة أرسطو تناسب الشعر اليوناني أكثر من الشعر العربي، فيقول: "والشعر اليوناني إنما كان يُقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل وانفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء للتعجب بحسن التشبيه، وأما الإغريق فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفعال والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال" (1) وهذا الاختلاف الجوهرى بين الشعر العربى الغنائى والشعر اليونانى التمثيلى، هو الذى حال دون تطبيق الكثير من الأفكار عند النقاد العرب لانعدام التوافق بينهما.

- التخيل

اهتم ابن سينا بتوضيح أهمية التخيل في الشعر، فجاء تعريفه للشعر انطلاقاً من عنصر التخيل فقال: "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة" (2) ومن ثم يصير التخيل

¹ - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر"، لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 169، 170.

² - ابن عبد الله ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطوطاليس ترجمه عن اليونانية، وشرحه وحقق نصوصه: بدوي عبد الرحمن، ص 161 .

هو السمة المميزة له، إذ لا يكفي أن يكون كلاما موزونا حتى نقول إنه شعر. وإن كان الوزن يُعد من مستلزمات الشعر الأساسية بل من أخص خصائصه، ولكن لا يمكننا اعتباره المقوم الوحيد له، ولكنه يعتمد كذلك على أساليب التصوير والإدهاش الناجم عن الاستخدام الخاص للغة، وإثارة الإحساس بالجمال من خلال التعبير بوساطة الصور، فلم يعد للوزن المكانة التي كان يحتلها من قبل.

لقد كانت مساهمات الفلاسفة ومنهم ابن سينا، بإدخال عنصر التخيل في تعريف الشعر مساهمة فعالة، أخرجت الشعر من دائرة الاهتمام بالشكل، وتجاوز اعتباره مجرد بناء لغوي في قالب إيقاعي خاص، وجاءت رؤية ابن سينا المختلفة تقف عنده باعتباره تشكيلا فنيا يرتكز على التخيل، فالخيال إذا هو وسيلة هامة لنقل الصور، وهو وسيلة هامة للربط بين المبدع والمتلقي الذي يتفاعل مع القصيدة، لأنه ليس إعادة نقل صور ما هو موجود فحسب، واعتبار الشعر نتاجا متخيلا علامة على تطور ونضج النظرة إلى الشعر، الذي كان حدّه يقوم أساسا على الوزن والقافية.

2 - جدول المصطلحات المشتركة بين الفلاسفة وتطورها

المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا
1- المحاكاة	المحاكاة	المحاكاة/ فانتاسيا	المحاكاة/ التخيل	التخيل/ المحاكاة/ التشبيه
التعريف	"العالم الواقعي الذي نعيشه خالٍ من المثل العليا .. وكل ما نجده فيه ما هو إلا تقليد ومحاكاة لما هو كائن في عالم المثل"	"مبدأ غريزي في الإنسان، يرتبط به تهيؤ الإنسان لتقبل المعارف الأولية، كما يرتبط به الشعور باللذة الناجمة عن حصول المعرفة والتعلم لدى الإنسان"	" أقوال تخيل الحقيقة ولكنها ليست الحقيقة"	التخيل: "الكلام المخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر" المحاكاة: "المحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو" التشبيه: جاء مصطلح المحاكاة بمعنى التشبيه، الذي غايته التخيل لا التصديق والمحاكيات عنده: تشبيه واستعارة وتركيب.

المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا
المحاكاة من حيث العلاقة بالواقع	نقل حرفي للواقع	ليست استنساخا للواقع بل إعادة خلق له	ليست استنساخا للواقع بل موازاة له.	ليست مطابقة الواقع بل إعادة صياغته ليبدو أجمل أو أسوأ.
المحاكاة من حيث الموضوع	محاكاة الأشياء المحسوسة	محاكاة الناس في الأفعال و الحركات	محاكاة الناس في الأقول ومخاطبة الذوات.	لا تقتصر على الذوات بل تتناول الأفعال الإنسانية إذا كانت فاضلة فيكون موضوع المحاكاة مدحا، أو بالكف عنها، إذا كانت وضیعة فيكون موضوعها هجاء، وقد تقتصر على وصف أحوال الناس وأفعالهم كما هي
المحاكاة من حيث طبيعة الإبداع الشعري	إلهام يتعارض مع العقل ولا بد أن يخضع له	خلق وإبداع لا يتعدى نطاق الممكن	خلق وتخيل	تصوير باستعمال التشبيه، الاستعارة (التغيير)
المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا

المحاكاة من حيث الأنواع	محاكاة ما هو كائن	محاكاة ما هو كائن، محاكاة ما يمكن أن يكون، محاكاة ما يجب أن يكون.	محاكاة ما يمكن أن يكون وليس ما ينبغي أن يكون.	محاكاة ما ينبغي أن يكون.
المحاكاة من حيث الصدق والكذب	لا بد من الصدق في تصويرها للواقع	لا يهم صدقها أو كذبها.	التخيل لا يعني التصديق، فغاية الكلام التخيل لا التصديق	النفس تنفعل للتخيل لا التصديق، لكن قد يكون الشعر مخيلاً وصادقاً في نفس الوقت
3- الشعر	الشعر	الشعر	الأقاويل الشعرية	الشعر
التعريف	الشعر تقليد يشوه الأخلاق والحقيقة برواية الأساطير للعبث بأهواء الناس.	الشعر تعبير أدواته التصوير و الموسيقى لأنهما يعبران عن الإحساس.	هي التي توقع في ذهن السامعين الشيء المحاكى	كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة
الشعر من حيث مكوناته	لكل نوع من الشعر وزنه.	الشعر ليس وزناً فقط بل محاكاة.	الشعر وزن وتخيل.	التخيل أولاً والوزن ثانياً، هما قوام الشعر أما القافية فهي خاصية في الشعر العربي.

المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا
الشعر من حيث طبيعته	تزوير للواقع وكذب مفسد للأخلاق	صناعة عقلية يلعب الخيال فيها دوره و ليست مجرد نسخ وتقليد	نوع من السجلوموس ومعرفة بالقواعد وليس طبعا	قوة نفسية متخيلة ومصدر للشعر
الشعر من حيث الأنواع	محاكاة الأفعال -الشعر الدرامي:يقوم على المحاكاة ولا يقدم حقيقة عقلية هو محاكاة للحقيقة بالتخييلات الكاذبة -الشعر الملحمي:شعر صادق في نقل الحقيقة لا مجرد محاكاة	محاكاة الأفعال الشعر المأساوي الملحمي الهزلي الديثِرامبي (الغنائي) كلها تقوم على المحاكاة.	محاكاة الذوات التي في أشعار العرب	محاكاة الأفعال، فإذا كانت الأفعال فاضلة أنتجت مديحا وإذا كانت أفعالا دنيئة أنتجت هجاء

المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا
الشعر من حيث التأثير على المتلقي	يشوش أفكاره ويؤثر سلبيا على نفسه .	يدفع المتلقي إلى فعل الشيء أو الامتناع عنه.	تخييل يدفع المتلقي إلى القيام بفعل معين.	دفع المتلقي إلى فعل ما خُيل له.
2-الخيال	الخيال	الخيال	التخييل	التخييل
التعريف	"كل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن لأنه يوحى إليهم ."	"العملية التي تتمثل عبرها الصور الذهنية"	"يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعا"	"المخيّل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تتفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"

المصطلح	أفلاطون	أرسطو	الفارابي	ابن سينا
الخيال من حيث الوظيفة	لا دور له في الفن عموماً والشعر خصوصاً، فالخيال عند أفلاطون تولده ربة الشعر في نفس الشاعر، لذلك ينكر أي دور له.	يكمل الصورة الموجودة في الواقع و يحولها إلى فن	التأثير في المتلقي فلم يحدد معنى التخيل وطبيعته، ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي.	تُمكن الأديب من إبداع صور من أجل التأثير في المتلقي
الخيال من حيث الأهمية	التقليل من دور الخيال لأنه يتضاد مع العقل	عنصر هام في الشعر لكن بشرط تقييده بالعقل	قوة نفسية متخيلة لدى الإنسان مهمتها إنتاج الصور	التخيل والاهتمام بسلوكيات المتلقي

قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

-المحاكاة

إن نظرة أفلاطون المثالية إلى الفن جعلته يقتصر على استعمال مصطلح "المحاكاة" فقط في تفسيره للأعمال الفنية والكشف على طريقة إبداعها، فالفن عنده نقل حرفي للواقع لا مكان فيه للخيال. وينظر أرسطو نظرة واقعية للفن، فهي محاكاة لجوهر الطبيعة الواقعي، وليس لعالم مثالي، ويعتبر أرسطو الخيال عنصراً هاماً وقوة ضرورية في تكوين الشعر، و وسيلة مهمة من وسائل الإبداع لأنه يكمل الصورة الموجودة في الواقع و يحولها إلى فن، وقد احتفظ بمصطلح "المحاكاة" في كتابه "فن الشعر"، فالفن ليس مجرد مرآة تعكس الواقع بصورة آلية، بل فيه لمسة من الخيال الذي تناوله كذلك في كتابه " النفس " ويطلق عليه مصطلح "فانتاسيا" "phantasia"، بمعنى الخيال وأصبحت جوهر الشعر عنده، فالإيقاع وحده لا يصنع شعراً، مع ذلك يجب أن يبقى تحت وصاية العقل حتى لا يتحول إلى وهم. كما تناول أرسطو المحاكاة من خلال مصطلح التبديل، وجعله ضرباً من المجاز والصورة الفنية، التي تقوم على التوسع والخروج على المؤلف في اللغة، مادام الشاعر محاكياً شأنه شأن الرسام.

يستعمل الفارابي مصطلح "المحاكاة" ولكنها لا تحمل مفهوم استنساخ الواقع، فالأقوال الشعرية ليست خلق وتخيل، لذلك نراه يميل لاستعمال مصطلح التخيل أكثر، بعد أن نقل المحاكاة من الشعر الدرامي، إلى الشعر الغنائي المرتبط بالتخيل، مما جعل مصطلح التخيل يوازي مصطلح المحاكاة اليوناني. أما ابن سينا فو يفضل استعمال مصطلح "التخيل" كمرادف للمحاكاة التي بدورها ترادف التشبيه الذي غايته التخيل لا التصديق، إذ يربط المحاكاة

بعملية التخيل، أي بالقدرة على تشكيل شيء ما، أو واقع ما تشكيلا فنيا، ولا شأن لها بالنقل الحرفي لمعطيات الواقع. وبينما ربط الفارابي القول الشعري بالكذب، تجاوز ابن سينا ذلك ونظر إلى ما يحدثه القول الشعري في المتلقي، الذي لا تكون استجابته بناء على صدق القول أو كذبه، وإنما تكون بناء على عنصر التخيل فيه، الذي ربطه بمصطلح آخر هو "التغيير".

المحاكاة من المصطلحات التي عرف تطورها خطأ تصاعديا، من حيث الصورة اللفظية (محاكاة، خيال، تخيل)، أو من حيث المفهوم الذي انتقل من مستوى الحرفي للواقع، إلى الخيال المقيّد بشروط العقل عند الفلاسفة اليونانيين، إلى عالم أرحب يشترك في بنائه المبدع بخياله، والمتلقي بتخيله عند فلاسفة الإسلام، أما من حيث المصطلحات فقد انبثق عنها (التشبيه، الفانطاسيا، التبديل، التغيير) ومنذ أن تسربت هذه المصطلحات بمفاهيمها إلى العرب تغيرت نظرتهم إلى الشعر، وبدأ مصطلح التخيل يأخذ مكانه كعنصر من عناصر الشعر، التي لا تقل أهمية عن باقي عناصره الأخرى.

-الشعر

استمر مصطلح "الشعر" في صورته اللفظية بحيث استخدم المصطلح نفسه عند الفلاسفة، ماعدا الفارابي الذي أطلق عليه مصطلحا آخر هو "الأقوال الشعرية" باعتبار جانبه التخيلي، وأشار إلى مطابقتها للواقع الخارجي سواء بالصدق أم بالكذب لأنها تهدف إلى محاكاة الشيء على غير ما هو عليه في الواقع. ولكنه باين أفكار أرسطو عندما فرق بين معنى المحاكاة عند العرب، ومعناها عند اليونانيين، فهي عند العرب قد تكون بفعل وقد تكون بمخاطبة الذوات، لأن الشعر العربي غنائي مرتبط بالقول والتعبير عن الذات، أما

الشعر عند اليونانيين فهو تمثيلي مرتبط بفعل التمثيل، لذلك تكون المحاكاة فيه بالفعل والحركة.

أما من حيث مفهومه، فقد عرف الشعر تطوراً بانتقاله من حده القائم على الوزن فقط عند أفلاطون، حيث كان لكل نوع من الشعر وزناً يناسبه، أما أرسطو فأصبح الشعر عنده محاكاة وليس الوزن فقط، و يطلق الفارابي على الشعر الأقاويل الشعرية، ليصبح الشعر عنده أقاويل مخيلة وصناعة مسلجسة وليس الوزن فقط، وهو بذلك لم يخرج على آراء أرسطو، ويرفض ابن سينا الاستغناء عن الوزن، فالتخييل أولاً والوزن ثانياً هما قوام الشعر الذي يعتبره قوة نفسية متخيلة ومصدراً للشعر، وقد أطلق ابن سينا مصطلح التغيير على أهم أدوات يستخدمها التخييل وهي الاستعارة والتشبيه، وقد تولدت مصطلحات جديدة من جراء اعتبار الشعر كلاماً مخيلاً هي: (الأقوال الشعرية، التمثيل، القول المسلجس، التغيير)

- الخيال/ التخييل

هاجم أفلاطون الشعر التمثيلي، والتراجيدي، والكوميدي، لأنه عاجز على تقديم حقيقة عقلية، تزوير للواقع و مفسد للأخلاق، واستثنى الشعر الغنائي والشعر الملحمي لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، فلم يرفض أفلاطون الفن جملة بل أراد فناً حقيقياً يتماشى مع نظريته الأخلاقية، أما أرسطو فيرى أن الشعر صناعة يلعب الخيال فيها دوراً هاماً و ليست مجرد تقليد، وأساس التمييز عنده بين الشعر والنثر ليس الوزن فحسب، وإنما هو المحاكاة أولاً، وأن الشاعر يجب أن يكون محاكياً أكثر من أن يكون صانعاً للأوزان، فالمحاكاة هي الأصل والوزن شيء تابع لها، ويجعل المحاكاة نوعاً من الإبداع، من خلال استخدامه للخيال، وهي

الخاصية التي اعتمد عليها الفارابي في تسمية الشعر "أقاويل شعرية" وأصبحت المحاكاة بهذا المعنى تخييلا يدفع المتلقي إلى القيام بفعل معين، وهي مرادفة للتشبيه الذي أصبح أهم وسيلة عنده للمحاكاة، ويطلق عليه لفظ التمثيل، فالأقوال الشعرية لا ترسم الواقع بل هي خلق وتخيل ودعوة إلى الفعل لا مجرد المحاكاة، و هنا يظهر تأثير الفارابي بأرسطو في مسألة التطهير التي هي في الحقيقة حث على الفعل، فدور الشاعر توجيه فعل الإنسان، دون الالتزام بمطابقة الحقيقة. ولكنه خالف أرسطو عندما أخرج المحاكاة الأرسطية من إطار التحسين والتقبيح، ليربطها بالتأثير في المتلقي، وأصبح معرفة بالقوانين كذلك وأهمها القياس الذي يعطينا شاعرا مسلجسا فليس الشعر عنده مجرد نظم للقوافي والأوزان، بل هو في جوهره قول "مسلجس". وجاء تعريف ابن سينا للشعر باعتباره كلاما مخيلا موزونا، إذ لا يكفي أن يكون الشعر كلاما موزونا، بل لا بد أن يكون نتاجا متخيلا يجتمع فيه القول المخيّل والوزن ويعتبر ابن سينا أول من وصف الشعر بأنه كلام مُخيّل، فهو لم يقف في تعريفه للشعر على أنه قول موزون ومقفى فقط ، بل ذهب إلى أبعد من هذا؛ فالشعر عنده لا يكون شعرا إلا بما فيه من تخيل ووزن. لقد ساهم ابن سينا، بإدخال عنصر التخيل في تعريف الشعر مساهمة فعالة أخرجت الشعر من دائرة الاهتمام بالشكل، فالخيال إذا هو وسيلة هامة لنقل الصور الموجودة في الواقع، وهو وسيلة هامة للربط بين المبدع والمتلقي الذي يتفاعل مع القصيدة، ولكي يصبح الشعر كلاما مخيلا فإنه يستعين بالمجاز القائم على استعمال الصور، من خلال التشبيه والاستعارة باعتبارهما أهم استعمالين مجازيين، وقد أطلق ابن سينا مصطلح التغيير الذي ينتقل فيه اللفظ من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، فتظهر صور بلاغية جديدة تتغير

باستمرار، وبهذه الدلالة يقترب مصطلح "التغيير" الذي استعمله ابن سينا من مصطلح "التبديل" الذي استعمله أرسطو مما يكشف مرة أخرى على تأثره بأرسطو.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: المصطلح عند النقاد العرب

المبحث الأول: المصطلحات في "عيار الشعر"

1- جدول المصطلحات في "عيار الشعر"

2- قراءة تحليلية لمحتوبات الجدول

المبحث الثاني: المصطلحات في "نقد الشعر"

1- جدول المصطلحات في "نقد الشعر"

2- قراءة تحليلية لمحتوبات الجدول

المبحث الثالث: المصطلحات في "الموازنة"

1- جدول المصطلحات في "الموازنة"

2- قراءة تحليلية لمحتوبات الجدول

المبحث الرابع: المصطلحات في "الوساطة"

1- جدول المصطلحات في "الوساطة"

2- قراءة تحليلية لمحتوبات الجدول

المبحث الأول: المصطلحات في " عيار الشعر "

1- جدول المصطلحات في " عيار الشعر "

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
أ- الشعر	"الدراية والعقل والفتنة، والعلم بدقائق الأمور" ⁽¹⁾ .	"الشعر هو منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية" ⁽²⁾	خص ابن طباطبا الشعر بوظيفة تربوية أخلاقية، وأن كل ما خرج على هذه الصفة لا يُعد من الشعر.	ما يمكن تسجيله هنا أن ابن طباطبا ضيق مفهوم الشعر وحصره في وظيفة أداء فائدة فقط.
ب- الإبداع	إنشاء على غير مثال يُحتذى.	الخروج بعمل على غير قياس سابق أو نظير.	يؤمن ابن طباطبا أن إبداع القصيدة عملية واعية بالكامل، تقوم على المنطق المتسلسل، منذ أن تكون فكرة نثرية في الذهن إلى أن تصبح فكرة حيّة.	الإبداع عنده يقوم على خط واحد واعتماد العقل والمنطق في كل بناء فني.

¹ - ابن منظور، لسان العرب: (شعر).

² - ابن منظور، لسان العرب: (شعر).

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
ج-الصناعة	الحرفة التي تعتمد على العمل اليدوي، يمارسه الإنسان حتى يمهر فيه ويصبح حرفة له.	الخلق والإبداع الفني، والمهارة والحدق من أجل إتقان العمل الفني.	ينفي ابن طباطبا فكرة البعد الإلهامي في الشعر التي كان يعتنقها القدماء، ويؤكد أن الشعر صناعة، والصناعة تقوم على الوعي التام بها، والشعر صناعة من الصناعات التي تقوم على مواد أولية، منها المعنى والألفاظ والقوافي والأوزان، وتشمل هذه الصناعة كل مراحل بناء القصيدة.	تعكس مراحل بناء القصيدة طبيعة التجربة الإبداعية عند ابن طباطبا، حيث لا يتعدى مفهوم الشاعر عنده أكثر من أن يكون نسّاجاً حاذقاً، أو نقاشاً رقيقاً، أو ناظم جواهر، وينبغي للشاعر أن يتقن صناعته كما يتقنها هؤلاء بأن يحسن تأليف شعره، وتنسيق أبياته، حتى تنتظم فيها المعاني، ويتصل كلامه فيها.

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
د- اللفظ /المعنى	عنصران لتأليف أي نوع من الكلام في الكتابة النثرية والشعرية والمشافهة. وهو " ما يُقصد بشيء: أي مَقْصِدُه "(1)	يُقصد بها الشكل والمحتوى في القصيدة وعملهما في جودة القصيدة أو رداءتها. والمعنى اصطلاحاً هو " المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة"(2)	كما فعل معاصروه من النقاد الجاحظ وابن قتيبة...كان يفصل بين اللفظ والمعنى ويرى أن المعنى الجيد يتطلب معنى جيداً ومادام المعنى يسبق اللفظ فالواجب الانتقاء والاختيار.	قضية الفصل بين الشكل والمحتوى أثارها نقاد القرن الثالث بشدة ثم توسع فيها البلاغيون بعد ذلك.
هـ- الصدق /الكذب	الكذب هو "الإخبار عن الشيء على خلاف الواقع،	الصدق "فنياً فمعناه أن يكون الشاعر قادراً على إقناع المتلقي بأن ما يقوله	حمل المصطلح الدلالة اللغوية المباشرة فكان المعنى نقل الكلام كما	ربط ابن طباطبا المصطلحين بمفهوم أخلاقي ديني، وبذلك ضيق

¹ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 415.

² - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 540.

مفهوما في فن الشعر الذي يتطلب الخروج عن الواقع بما يصنعه الخيال من صور وتوسع في الدلالة.	هو في الواقع، وإذا زاد على ذلك بعض الزيادة دخل في الاعتدال وعدم المبالغة، لأن الكذب يعني حمل الكلام على غير ما في الواقع بالزيادة والمبالغة والإغراق.	صادق، بغض النظر عن موافقته للحق ومطابقته للواقع " (2) وهو نقل التجربة الفنية بمصادقية، بشروطها الفنية الكاملة.	سواء بالقول، بالإشارة، بالسكوت ¹ ومعناه مطابقة أحكامه للواقع، أما الكذب فهو عدم مطابقة أحكامه للواقع.	
ظل التشبيه يؤدي دوره في تحديد ملامح الصورة في الشعر بوضوح كامل حتى غلب المحدثون من الشعراء الاستعارة فتداخلت	منذ عرف الشعر كان التشبيه عنصرا أساسا في بناء الصورة وبقي يحمل هذه الصفة في الثبات إلى قرون متأخرة.	" الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء الواحد نفسه" (4) أي العلاقة بين شيئين يتفقان في أمور	"الاتفاق بين شيئين في صفة واحدة أو أكثر، وأشبه الشيء الشيء ماثله، والتشبيه التمثيل" (3) أي	و - التشبيه

¹ - الجرجاني علي بن محمد بن علي ، التعريفات تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1992، 235/1.

² - الشريف محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ص 88، 89.

³ - ابن منظور، لسان العرب: (شبه)

⁴ - أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: (شبه).

	التقريب بين الأشياء بالمشابهة.	ويختلفان في أمور.		الصفات في الصورة الواحدة فحدث عن ذلك غموض في فهمها.
ز- عيار الشعر	العيار هنا تعنى الميزان (ميزان الشعر)	قياس تقاس به جودة الأشعار من رديئها جعلها ابن طباطبا مقياسا مبنيا على النسبية والاعتدال في تقدير الجمال	مصطلح خاص بابن طباطبا فهو استعمال جعل للتفريق بين الأشعار الجيدة والأخرى الرديئة وهو عيار يتصل بالعقل الذي سماه الفهم الثاقب.	كعادة أهل المنطق ينظر ابن طباطبا إلى الشعر من خلال عيار العقل الثاقب الذي له القدرة على التمييز بين الجيد والرديء في الشعر والجمال والقبح مرهونان بالنسبية والاعتدال.

2- قراءة تحليلية لمحتوبات الجدول

- الشعر

الشعر لغة "الدراية والعقل والفطنة، وهو العلم بدقائق الأمور"⁽¹⁾ و"قائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره: أي يعلم، ويسمى شاعرا لفطنته.. ثم ظهر له معنى أخلاقي سلبي فالشاعر هو الكاذب لأنه أتى بشعر منظوم مقفى"⁽²⁾ ثم ضاق مفهومه الاصطلاحي ليقتصر على الكلام الموزون المقفى فالشعر هو "الكلام الموزون المقفى الذي قُصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولياً، والمتكلم بهذا الكلام سُمي شاعرا، فمن لا يقصد المعنى فيصدر عنه كلام موزون مقفى لا يكون شاعرا."⁽³⁾

تعود الجهود الأولى لتأصيل الفن الشعري إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون، الذي حاول إيجاد تعريف لفن الشعر بالبحث عن مصادره الغيبية، وارتكزت نظريته إلى الشعر على مبدأ المحاكاة، فالشاعر حينما يقلد الطبيعة ويحاكيها فهو يحاكي ظل الأشياء مما يبعده عن الحقيقة، ويعتبر أرسطو أن الشعر ضرب من التقليد ولكنه تقليد خلاق مبدع للواقع، لا يقلد الطبيعة بل يقلد ما يتصوره الخيال.

كما تصدت الفلسفة الإسلامية لمفهوم الشعر وطبيعته مستعينة بمفهوم التخيل كما جاء عند الفارابي وابن سينا، المستمد من مصطلح المحاكاة، ويعتبر الفارابي أن الفنون كلها تلتقي

¹- ابن منظور، لسان العرب، ص473، 474.

²- الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: (شعر).

³- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 1030.

حول مبدأ المحاكاة وتختلف بعد ذلك في وسائل وأدوات هذه المحاكاة، فالاختلاف يكون في مادة الصناعة بينما يكون الاتفاق في صورتها، والثاني بالصباغة. فالشعر والرسم كلاهما محاكاة، لكن الأول يحاكي بالقول، والثاني يحاكي بالألوان.

أما ابن سينا فيرى أن التخيل هو السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر، ولا يصبح القول شعرا بمجرد أن يكون موزونا، بل يقوم الشعر بدوره التخيلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الأفعال الجميلة، والنفور من الأفعال القبيحة، ويرتبط هذا الدور التخيلي بالتحسين والتقبيح اللذين حددهما ابن سينا غايتين أخلاقيتين للمحاكاة في الشعر. أما من جانب الفكر النقدي العربي فقد بُذلت محاولات كثيرة لتعريف الشعر وفهم طبيعته، من طرف اللغويين والنقاد، إذ نجد أن مفهوم الشعر قد أخذ بعدا أكثر تطوراً وعمقاً عند نقاد القرن الرابع، من خلال تحليل مختلف جوانبه الداخلية، وبنية القصيدة ومكوناتها، متجاوزين جانب الوزن والبنية الإيقاعية، باعتبارها عناصر جوهرية تدخل في تكوين الشعر، وأن العمل الشعري لا يبدعه الشاعر بهذه القيود الشكلية فقط، بل تتداخل في تكوينه عدة عوامل أخرى، تؤثر في العملية الإبداعية والشعرية وتحدد مفهوم الشعر عند ابن طباطبا بأنه "كلام منظوم، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدل به عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق." (1) والنظم هو تأليف وترتيب الألفاظ على نسق معين، كما يعني الوزن الموسيقي، لكن ابن طباطبا لم يعن بالنظم الوزن والعروض فقط، بل قصد به ما يربط بين أجزاء القصيدة ومكوناتها، ويدل النظم عند ابن طباطبا على تآلف اللفظ والمعنى،

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 5.

بما يحقق السلاسة في النسج حتى تصبح القصيدة كالبناء المتماسك، فالنظم عنده يتعلق بالنسج والتأليف وليس بالوزن والعروض، يضاف إليه صحة الطبع كشرط من شروط الإبداع، والطبع يعني الموهبة أو الاستعداد الفطري لقول الشعر، فقد عدّ ابن طباطبا الطبع الأساس الذي يصدر عنه الشاعر، ومن دونه لا يتأتى له الشعر، يُضاف إليه صحة الذوق وهو ملكة لا غنى لأي شاعر عنها، لأنها تمكنه من الوقوف على مواطن الجمال والقبح في الشعر.

إن التمييز بين الشعر والنثر من خلال الوزن، هي أول خاصية ذكرها ابن طباطبا في حده الشعر، إذ يتحدد مفهومه للشعر انطلاقاً من مقارنته بالنثر، واستعمل لذلك مصطلح النظم، ولكنه لم يكن مطمئناً إليه وحده للتفريق بين الشعر والنثر، فأضاف صحة الطبع وسلامة الذوق فالشعر "...ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب

عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض" (1) يتحدد مفهوم الشعر عند ابن طباطبا من خلال صحة الطبع وسلامة الذوق، فمعرفة العروض عنده ليست شرطاً إلاّ لمن لم يصحّ ذوقه وطبعه، فالشاعر المطبوع متمكن من الإبداع دون حاجته إلى تعلم العروض، أما من فسد طبعه واضطرب، فتصبح معرفة العروض ضرورة لا بد منها، تعوض ما لحقه من اضطراب.

يقوم النظم على ملاءمة التأليف بين الكلمات في البيت، وملاءمة التأليف بين الأبيات مما يحقق استواء بناء النص الذي يجب أن يُحكمه الشاعر، ويكون ابن طباطبا قد تجاوز في

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 5، 6.

مصطلح النظم المفهوم التقليدي المتعلق بالعروض إلى مفهوم حسن الصياغة والنسج، فإذا كان الكلام عدلاً وصواباً وخالياً من التعقيد والغموض أحدث تأثيراً كتأثير السحر في المتلقي. إن تركيز ابن طباطبا على النظم جعله يؤكد على ضرورة التأليف بين الألفاظ والمعاني، والنظم لا يتعلق بالألفاظ دون المعاني وإنما يشملهما معاً مما يجعل الشعر صناعة، فقد نظر ابن طباطبا إلى الشعر على أنه صناعة، فقد شبه الشاعر بالنساج والنقاش والصائغ، والسبّاك، والبنّاء، وهي كلها مصطلحات تتعلق بمجال الصناعة اليدوية، وقد أشار إلى الصناعة للدلالة على الصياغة والنسج والنظم فقال: " فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صناعة الشعر وإحكامه " (1) ويقصد بالصناعة "...نسج الشعر وجودته وإحكام رصفه وإتقان معناه" (2) فتأتي القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وجمالاً.

لم تقتصر نظرة ابن طباطبا إلى الشعر على جانبه الشكلي، بل نظر إليه من جانب وظيفته الأخلاقية، لذلك جاء الشعر عنده متصفاً بالصدق لا يخالف العرب فيما ذهبوا إليه من التركيز على الجانب الأخلاقي، فالجيد من الشعر لا بد أن يصور القيم الأخلاقية أهمها الصدق كأهم خاصية تميز بها الشعر القديم، فحصر الإبداع بذلك في أداء وظيفة تربوية أخلاقية فقط، وقد قادت هذه النظرة إلى تضيق مجال الشعر، لأن ما خرج عن هذه الوظيفة لا يدخل في

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص137.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص136.

باب الشعر، ويكون ابن طباطبا بذلك قد ضيَّق مفهوم الشعر، وأهدر القيم الفنية والجمالية الموجودة في النص.

- الإبداع

الإبداع لغة هو الإتيان بشيء لا نظير له، فيه جودة وإتقان، ويكون هذا الإبداع عند ابن طباطبا في بناء القصيدة الذي يقوم على المنطق، والوضوح والوعي والتسلسل المنطقي في عملية إبداع القصيدة، فتكون قواعد للبناء يتَّركب عليها، فتتحقق للقصيدة وحدتها المنطقية التي تتجلى في مظهرين:

- وحدة المبنى: فإذا كانت القصيدة محكمة البناء، متقنة الألفاظ، بديعة التأليف، بحيث إذا نُقِضت وجُعِلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها.

- وحدة المعنى التي تتجلى في تنسيق الأبيات بحسن تجاورها فيلائم بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ومعياره في ذلك أن يكون المعنى صحيحاً، فإذا ما نثرت أبيات القصيدة لم تفقد معناها، فلا فرق عنده بين القصيدة والرسالة النثرية في البناء والتدرج واتصال الأفكار.

يعطي ابن طباطبا للعقل دوراً هاماً في تحقيق وحدة القصيدة، وهو عنده الوحيد القادر على أن يهب للقوائد الاعتدال في البناء، مما يجعل من الإبداع الشعري عملية واعية ترتبط ارتباطاً واعياً بالشعور، سواء في مرحلة التحضير أو في مرحلة التنفيذ، وهو ما استقر عند النقاد العرب من أن الشعر صناعة، خلافاً لما شاع عند العرب في العصر الجاهلي، حيث كان يُعتقد أن الشعراء يتلقون شعرهم في صورة إلهام من "شياطين الشعر" يلهمونهم ما يقولون،

وقد اعتبر العرب قديماً أن كل شاعر وراءه شيطان يوحى له بالشعر ويلهمه إنشاده، ومثل هذا الاعتقاد وُجد عند اليونانيين، حيث ربطوا مصادر إبداع الشعر بربات الشعر، إذ يتلقى المبدع الشعر من قوى غيبية تلهمه قول الشعر.

إن احتكام ابن طباطبا إلى العقل جعله يهمل التجربة الشعرية، مما جعل القصيدة صناعة خالصة تشمل مراحل القصيدة كلها، منذ أن تكون فكرة في ذهن الشاعر إلى أن تخرج إلى الواقع، إن الإبداع بمفهوم ابن طباطبا، أو بمفهومه الواسع المتعلق بالإتيان بالجديد من المعاني التي لم تُسبق، وهو عند النقاد باب مفتوح رداً على من قال "لم يترك الأول للآخر شيئاً" الفكرة التي جعلت مجال الشعر يضيق عند الشعراء المحدثين الذين وقعوا في محنة حقيقية.

لقد شكل تكرار المعاني محنة واجهها الشعراء المحدثون على أساس محدودية المعاني، إذ لم يترك القدماء معنى في الشعر إلا طرقوه فضاقت المواضيع على المحدثين ونضبت المعاني "فالخطاب الشعري في الثقافة العربية الإسلامية قديماً لا يعدو من منظور أصول المعاني أن يكون مكروراً"⁽¹⁾ ومن هنا كان على الشاعر أن يأتي بالمعنى الجديد غير المسبوق، على أن يتفوق به على معاني الآخرين "والمحنة في شعراء زماننا في أشعارهم، أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح،... فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يُتَلَقَّ بالقبول"⁽²⁾ وما على الشاعر المحدث إذا

¹ - جمعي الأخضر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 41.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 13.

أراد أن يخرج من هذا المأزق، إلا أن يأتي بأفضل ما كان يأتي به الشاعر القديم، فقد طرق القدماء في أشعارهم كل المعاني، فوقع الشعراء المولدون في محنة استنفاد الأوائل للمعاني، إذ سبقوا إلى كل معنى بديع و لفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وعلى ذلك لا يخرجوا عما جاء به الأولون، فيكون كلامهم معادا لا تجديد فيه ولا ابتكار، ونتيجة لذلك ضاق مجال الشعر، وأصبح إبداع الشاعر المحدث في محنة. وكانت هذه الفكرة سببا كافيا عند الشعراء المولدين للسرقة، ويعتبر ابن طباطبا أخذ معاني القدماء سرقة، على الشاعر محاولة الخروج من هذه المحنة، يقترح حلا لذلك يتمثل في استخدام الشاعر المعاني القديمة، ولكن بشيء من التجديد في طريقة الصياغة، فيخرج من دائرة الاتهام بالسرقة. لقد استطاع ابن طباطبا أن يوسع في دائرة الإبداع، ويفتح المجال واسعا أمام الشعراء حتى يبدعوا ويخرجوا من دائرة تقليد واتباع السابقين، وبهذا يكون ابن طباطبا قد أنهى حديثه عن قضية السرقات وإن لم يستعمل مصطلح "سرقة"، بل عالج القضية في إطار ما يتعرض له الشعراء المولدون من أزمة استنفاد القدماء للمعاني "المسبوق إليها" كما يسميها ابن طباطبا وهي عنده لا تعد مسروقة؛ إذا أخذها الشاعر المحدث وأحسن كسوتها ودباجتها، فله فضل ذلك.

- الصناعة

حدد ابن طباطبا مراحل متسلسلة ومتراصة لبناء القصيدة، بشكل لا يتيح تقديم أو تأخير أي مرحلة على أخرى، تبدأ هذه العملية بتحضير المواد المتعلقة بالصناعة كمرحلة أولى، ثم إثبات كل بيت دون ترتيب، ثم تنسيق الأبيات بحسب المعاني والأغراض، ويلاحظ أنها خطوات موضوعية لا علاقة لها بتكوين الشاعر الداخلي وإحساسه الشعري، فيصبح

الشعر بذلك صناعة خالصة، وليس تجربة ذاتية يعيشها الشاعر في داخله، فهو يطلب من الشاعر أن يعد الأدوات قبل خوض غمار الشعر "...وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها " (1) وهذا الإعداد لكل هذه الأدوات دليل على أنها هي الأساس في عملية قول الشعر، وتظهر منطقية تفكير ابن طباطبا في أنه جعل الأدوات التي يجب أن تتوفر لدى الشاعر، هي الأساس في إنتاج النص الشعري، مع ذلك لم يغفل الموهبة والذوق فيقول: "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقديمه بمعرفة العروض والحقق به" (2) ولن يكون قول الشعر بالموهبة وحدها بل لا بد من التثقيف والإطلاع، وتشير النصوص السابقة إلى وصول النقاد العرب إلى فهم أفضل للشعر، الذي لا يكون الطبع مصدره الوحيد وإن كان وجوده ضروريا للإبداع الشعري، لكنه لا بد أن يتوسل الشاعر بأدوات (*) تعينه على ذلك منها ما ذكره ابن طباطبا في عياره للشعر. كما حدد مواصفات هذه الصنعة التي يجب أن تكون " صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه،... أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجة على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحاً ويبرزه مسخاً، بل يسوي أعضائه وزناً، ويعدل أجزائه تأليفاً، ويحسن صورته إصابتاً، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرم

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 7.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 6.

* - منها: التوسع في علم اللغة، معرفة علم العروض، ومعرفة علم القوافي، ومعرفة عادات العرب.

عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمره لبّه، وصورة علمه..."⁽¹⁾ ويتخذ من الاعتدال في النظم وسيلة لتجويد الشعر، فجمال الشعر لا يحصل عنده إلا بالاعتدال و الانتظام، وهو أساس التمييز في الشعر.

لقد جاء تعامل ابن طباطبا مع مصطلح الشعر من خلال مكونين:

-مكون شكلي يرتبط بالشعر في حد ذاته، ويتمثل في بعض المعايير التي تساعد الناقد في إطلاق حكمه على الشعر وتمييز جيده من رديئه، تتمثل في اعتدال الوزن، صحة المعنى، وحسن اللفظ، فأحسن الشعر ما انتظم فيه القول انتظاماً، وهو ما يعرف حديثاً بالوحدة العضوية التي تظهر في قوله: " يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وفصاحة وجزالة ودقة معان وصواب تأليف...حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها"⁽²⁾ ولكن ليست هذه الأدوات كل شيء في عملية الإبداع، فقد كان الشعر عنده صناعة قولية لها أدواتها وهي أدوات تبقيه وثيق الصلة بالعقل وتبعده عن الخيال، ولكن الشعر ليس تركيباً عقلياً بين كل هذه الأدوات بالدرجة الأولى، بل هو تركيب فني يقوم على التفاعل بين اللغة والانفعال والصورة

- مكون موضوعي يتعلق بالمتلقي، ويتمثل بملاءمة هذا الشعر للحالة التي يقال فيها، فإذا جاء الشعر موافقاً لحالة المستمع كان له تأثير كبير، وهو ما يعرف بالوحدة الموضوعية،

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص203-204.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص127.

التي تتحقق بمراعاة مقتضى الحال، ويكون ابن طباطبا قد طرح فكرة التخيل، وإن لم تأت الفكرة واضحة عنده، ولكنها تظهر من خلال طرحه لقضية التأثير النفسي الذي يمارسه الشعر على المتلقي، لأن العملية الإبداعية لا يمكن أن تتم بمعزل عن قارئ متخيل، بيد أن النظر النقدي منذ زمن اليونان ركز على المبدع وعلى الإبداع، من غير أن يولي اهتماماً للمتلقي في تلقي رسالة الشاعر، لأن الكلام المُخَيَّل كما جاء عند الفلاسفة خاصة ابن سينا، هو الذي ينفعل به المتلقي انفعالا نفسيا باعتباره نشاطا عقليا لا يكفي بمحاكاة الواقع، وهو ما يزيد الشعر فنية، والشاعر تميّزا عن غيره. فإذا اجتمعت هذه الشروط في الشعر كان جيدا، وإذا غابت ضعف واضطرب، لقد أخذ ابن طباطبا موقفا من الصراع الذي قام بين النقاد المحافظين، الذين تمسكوا بالشكل الفني القديم للقصيدة العربية الذي ورثته عن القصيدة الجاهلية، والنقاد المحدثين الذين سعوا لإيجاد نوع من التجديد سواء بناء القصيدة، والاهتمام بعنصر الخيال في الشعر، وهو موقف خرج فيه ابن طباطبا قليلا عما كان سائدا قبله، رغم أن الشعر القديم كان مسيطرا على ذوقه، ويبقى مرتبطا بالموروث في تحديده لمفهوم الشعر، فعندما يصف ابن طباطبا عملية إبداع الشعر، فإنه يعتبرها صناعة ومهارة، وليست طبعا وارتجالا، وعملية واعية وليست تلقائية، فاللفظ متخير، والوزن والقافية خاضعين لمزاج الشاعر. ورغم ملامح التجديد التي تبدو في مواقفه النقدية حيال مفهوم الشعر، لكن ذكره للخيال جاء عارضا وليس مقصودا.

- اللفظ/ المعنى

يعتبر اللفظ عنصراً أساسياً من عناصر النص الشعري، ويعني لغة " ما يقصد بشيء أي مقصده "(1) وقد أولاه ابن طباطبا أهمية في حديثه على صناعة الشعر، وضرورة أن تتناسق الألفاظ فيما بينها، فانسجام الألفاظ متوقف على مدى تكيفها مع بعضها، فقد تحسُن في سياق معين، وتقبح في سياق آخر " وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه. وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه... ولو جليت في غير لباسها ذلك لكثير المشيرون إليها ".(2) فلا توصف اللفظة منفصلة بالحسن أو القبح، بل استخدامها في سياق معين هو الذي يعطيها قوتها التعبيرية.

فعندما يريد الشاعر نظم قصيدة، فإنه يضع المعنى نثراً في ذهنه، ثم يبدأ في صياغته بألفاظ مطابقة لتلائمه، وإن كان يرى في صناعة الشعر أن المعنى هو السابق إلى فكر الشاعر، لكنه لا يكتمل إلا بالبحث عن اللفظ المناسب الذي يحسن به، إنه يؤكد على الصياغة وطريقة النظم، وما ينبغي أن يتوفر للفظ ومعانيه من ملاءمة، وهكذا استبعد قدامة الحديث عن اللفظ بعيداً عن المعنى، إلى الحديث على الصياغة التي تُظهر قدرة الشاعر، ويعكس هذا اهتمامه بالصياغة في الشعر واحتفاؤه بالأسلوب في بناء النص الشعري الجيد. يؤدي التأليف بين

¹ - كناية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي، ص415.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

الألفاظ والمعاني إلى تماسك البناء الشعري وانسجامه، وهذا لن يتحقق إلا لصاحب العقل الراجح الذي ينفر من القبح ويتلذذ بالجمال.

لقد تأثر ابن طباطبا بالفلسفة الأرسطية في تحديد مفهوم اللفظ ومفهوم المعنى، خاصة مع تطور النظرة إلى الألفاظ والمعاني، وما وصلت إليه من عمق في ضوء المفهوم الفلسفي عن العلاقة بين المادة والصورة، وهما أساس فلسفة أرسطو المثالية، إذ يرى أرسطو أن لكل الموجودات عنصر الهيولي وعنصر الصورة، والهيولي لفظ يوناني بمعنى الأصل والمادة، فلا صورة من غير هيولي ولا هيولي من غير صورة، فهما متلازمان ولا ينفصلان، ويظهر قبول ابن طباطبا لمبدأ أرسطو القائم على تقديم الصورة على الهيولي أو الشكل على المادة، ولا يعد مبدأ التقديم هذا "إخلالاً بالهيولي أو المادة، وما دام المقام مقام شعر، فالإخراج الصوري للمعنى فيه إنما هو سبك لهذه المادة الملقاة أو المعروفة في بناء جديد فتولد كياناً جديداً... "(1) وهنا يتبين الأثر الأرسطي عنده، فقد اعتنق فكرة أرسطو مع تحويرها، فجعل الاثنين شيئاً واحداً إذ يقول "والكلام الذي لا معنى له، كالجسد الذي لا روح فيه كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح؛ فجسده النطق؛ وروحه معناه!" (2) وبذلك يخرج ابن طباطبا من فكرة التلازم بين الهيولي والمادة الأرسطية، فالفضل عنده لا يرجع إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده، بل إلى الصياغة الشعرية، وتأتي الصياغة هنا بمعنى الصناعة، فعندما يريد الشاعر نظم قصيدة، فإنه يضع المعنى نثراً في ذهنه، ثم يبدأ في صياغته بألفاظ مطابقة لتلائمه.

¹ - جمعي الأخضر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 50.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 16، 17.

كما تحدث قدامة عن براعة الشاعر التي تظهر في اقتداره على الصياغة بمُشاكلة الألفاظ للمعاني، وتُعد مُشاكلة اللفظ للمعنى من أبواب عمود الشعر وتعني لغة "الشبه والمثل والموافقة" (1) والمُشاكلة بين اللفظ والمعنى هي أن يكون "كل معنى لفظ يدل عليه في صورة من الصور التي يريد الشاعر أن يُعبّر عنها" (2) ويمكن اعتبار مبدأ الملاءمة بين اللفظ والمعنى، منطلق فكرة عبد القاهر الجرجاني الذي تجاوز الحديث فيها على أفضلية اللفظ أو المعنى، إلى الحديث عن النظم الذي "يجلو بمفاتيح متطورة إشكال اللفظ والمعنى والبنية العامة، باعتمادها في تعليل الظاهرة على قاعدة تفاعل معاني النحو مع معاني الكلم،" (3) وهكذا تجاوز قدامة الحديث عن اللفظ بعيدا عن المعنى، إلى الحديث على الصياغة التي تُظهر قدرة الشاعر، ويعكس هذا اهتمامه بالصياغة في الشعر واحتفاؤه بالأسلوب، وهو يتفق مع الجاحظ في الاعتماد على التصوير والصياغة، لبيان الجودة أو الرداءة في الشعر.

- الصدق/ الكذب

لم يخرج ابن طباطبا عن موقف القدماء في الصدق الأخلاقي ودعا إلى الصدق في الشعر فعلى الشاعر "واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظن والمعاني المستبردة، التشبيهات الكاذبة" (4) إذ يجب أن يُنسق الكلام عند ابن طباطبا صدقا لا كذب فيه،

¹ - مطلوب أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي، ص 273.

² - مطلوب أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي، ص 275.

³ - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 216.

⁴ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 6، 7.

حتى ترتاح إليه النفس ويقبله الفهم، لأن الصدق هو الذي يهيئ الفهم الثاقب لقبول المحتوى والتجربة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر، ففهم ابن طباطبا لوظيفة الشعر يقوم على أساس أخلاقي، وهو بذلك يسعى إلى ترسيخ ذوق القدماء: "إن من كان قبلنا من الجاهلية الجهلاء في صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء، واقتخارا ووصفا...إلا ما قد احتُمِلَ الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف، والإفراط في التشبيه"⁽¹⁾ إذ رفض ما ذهب إليه الفلاسفة من أن الشعر هو الكلام المخيّل، ويؤكد على أن أجمل الشعر أصدقوه وهو يمثل صدق الواقع، فالكلام يجب أن يكون صدقا لا كذب فيه، لأن العقل يطمئن إلى الصدق و يستوحش من الكلام الجائر الباطل، وإذا تضمن الشعر ذلك ارتاحت عند سماعه النفس، يقول ابن طباطبا: "...فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبياً من الرُّقي، وأشد إطرابا من الغناء، فسَلَّ السخائم، وحلَّ العقد، وسخَّى الشحيح، وشجع الجبان..."⁽²⁾ إن سلَّ السخائم الذي يحدثه سماع الشعر الذي يفوق تأثيره في نفس المتلقي تأثير السحر، يشبه مفهوم التطهير الذي يخلص النفس من الانفعالات والأحاسيس الضارة عند أرسطو.

ويقبل ابن طباطبا الكذب المحتمل في الشعر، والمتمثل في الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه، فهو يطلب الصدق المعنوي ويقبل الكذب الذي يعني المبالغة. لقد ربط

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 13.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، 23.

الشعر بالصدق الفني، فلا بد أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيراً صادقاً، وإلا كانت الإثارة باردة لا تحرك النفس مهما بذل الشاعر في تحسين الصورة، وقد كان لموقفه العقلاني تأثير كبير في جعل الصدق أساس الشعر وأصبح الجمال مرادفاً للصدق، وهذا تحديد لمجال الشعر في دائرة الأخلاق.

لقد رفع ابن طباطبا شعار "أعذب الشعر أصدقه" إذ يجب أن يكون الكلام صدقاً لا كذب فيه، فقد جعل عنصر الصدق أهم عناصر الشعر فأصبح الجمال والصدق عنده مترادفين، وفي ذلك حصر لمجال الشعر في دائرة الأخلاق، فلم يخرج ابن طباطبا عن موقف القدماء في طلب الصدق الأخلاقي، وهو مذهب القائلين بوجوب التزام الشاعر جانب الحق فيما يقول والصدق المقصود هنا هو الإصالة في الوصف، والمطابقة في التشبيه، لذلك دعا ابن طباطبا إلى الصدق في الشعر، حيث ربط الشعر بالصدق من جوانب متعددة، فأصبح عنده الصدق في التشبيه، والصدق في المشاعر، والصدق في القصيدة.

- التشبيه

التشبيه من أكثر الصور الفنية التي أولاهما النقاد اهتمامهم، خاصة أنه كثر في الشعر الجاهلي، حتى أن الشاعر لا ينال هذا اللقب، إلا إذا كان قادراً على الوصف والتشبيه، وهو من أبرز أدوات التعبير الفني عند الشاعر، ودليل اقتداره على قول الشعر، وهو لغة "الاتفاق بين شيئين في صفة واحدة أو أكثر"، وأشبه الشيء الشيء ماثله، والتشبيه التمثيل⁽¹⁾ أما اصطلاحاً فهو من فنون البلاغة وقد اهتم به البلاغيون والنقاد وهو "الدلالة على اشتراك

¹ - ابن منظور، لسان العرب: (شبه)

شيئين في وصف من أوصاف الشيء الواحد نفسه"¹) فالتشبيه علاقة تجمع بين طرفين دون إلغاء الحدود بينهما فيقع الائتلاف بينهما دون أن يتوحدا، فلا بد أن يحتفظ الطرفان بالاختلاف والتمايز بينهما. ويعتبر التشبيه أولى عتبات الخيال، الذي لم يُعطه العرب أهمية قبل القرن الرابع، رغم أن الشعراء في الجاهلية يعزّون إبداعهم إلى مصادر غيبية تلهمهم الشعر، فردّوا الإلهام إلى الشياطين و الجنّ، ولم يتعاملوا مع الخيال من جانبه الفني كوسيلة إلى بناء الصورة الشعرية، بل تعاملوا معه انطلاقاً من طبيعته النفسية لذا رأوه بعيداً عن الشعر، ولكن موقفهم هذا تغير بفعل التأثير بفكر أرسطو الذي عبّر عنه بمصطلح المحاكاة واعتبره جوهر الشعر، ولكنه قيّد جموحه ورفض تحريره من لجام العقل حتى لا يفلت من رقابته، فإذا استعان به الشاعر وحلّق في عوالم غريبة بعيدة عن الواقع، فإنه يتحول من محاكٍ إلى مُغلّط ومُوهِم مُتجاوز لحدود العقل وأطره، لذلك فالشاعر مطالب بأن يعيد رسم الصور التي يراها في الواقع، ثم يعيد بناءها مستعيناً في ذلك بالتشبيه، والمعاني المجازية التي تحملها الصورة الشعرية هي التي تربطها بالخيال، عمادها خيال الشاعر الذي يكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء، ويصوغها في تركيب لغوي مستعيناً في ذلك بالخيال، الذي أصبح من العناصر الأساسية في صناعة صور جديدة مبتكرة وطريفة.

لم يخرج ابن طباطبا عن النقاد السابقين في اهتمامهم بالمجاز وكان التشبيه عندهم مدخله الأساس، أما الاستعارة فلا جدوى منها لأنها لا تحقق التوسع اللغوي، ويعتبرون التشبيه أهم وسيلة لتشكيل الصور الشعرية، فأغلب الشعر العربي القديم كان يقوم على التصوير

¹ - الكفوي، الكليات: (شبه).

الحسي القريب، ويبتعد عن الخيال، فقد كانت العرب تتناول " من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحوفهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منهما وفيهما"⁽¹⁾ فقد كانت البيئة التي يعيش فيها الشاعر العربي هي أول مصدر يستقي منه تشبيهاته، ولم يكن يغادر هذا المجال كثيرا، وحتى إذا تناول الشاعر معان بعيدة لا بد أن يقربها للأذهان في صورة محسوسة، مما جعل النقد العربي يحصر الصورة في إطار المجاز تشبيها أو استعارة، وهو ما يعرف بالخيال الجزئي أو الصورة الجزئية.

جاء حديث ابن طباطبا عن المجاز الذي يُبنى عنده بالاعتماد على التشبيه، وهو ما اهتم به ابن طباطبا أكثر من الاستعارة، واعتبر التشبيه دليل اقتدار الشاعر على قول الشعر، فلقد ضمّنت العرب تشبيهاتها ما أدركته حواسها مما هو محيط بها من مظاهر الطبيعة، فالحسّية في التشبيه كانت مما يميّز تشبيهات القدماء، إذ كانت العرب تنطلق مما هو مرئي في أوصافها، احتراماً لتقاليد الشعر الجاهلي الذي كانت تشبيهاته حسية عبّرت عن ظواهر قريبة، والشاعر مطالب بأن يعيد رسم الصور التي يراها في الواقع، ثم يعيد بناءها مستعينا في ذلك بالتشبيه، فلا يُسمح للشاعر بتجاوز الدلالة إلى درجة تجعلها غامضة بعيدة عن الإدراك، بل عليه أن يحترم ما وُضعت له الكلمات، وقد قادهم موقفهم من حسية الصورة التشبيهية، إلى إهمال خاصية أساسية من خصائص الشعر، تتمثل في الخيال الذي يسمو بالشعر إلى مجال أرحب يجعله عندهم نوعا من الوهم والكذب، لذلك طلبوا من الشاعر أن يكون أمينا في

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص15.

تصوير الواقع، صادقاً في التعبير عن تجربته الفنية، مبتعداً متجنباً الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، واستعمال ما يقترب من الحقيقة والواقع، لقد نفر ابن طباطبا من الشعر الذي يعتمد على خيال الشاعر الخلاق، وهو كأغلب نقاد عصره غير متحمس للخيال ودوره في الشعر.

وقد قام التشبيه عند النقاد و البلاغيين على مبدأ المقاربة التي تعني التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، مع التزام الصدق في هذه المقاربة التي تربط طرفيه، لقد كان اهتمام ابن طباطبا بالتشبيه على حساب الاستعارة كونها لا ترضخ لمنطق العقل وتنفي مبدأ المقاربة بين طرفيهما. وقد جَنَّت عليه دعوته للالتزام الصدق في الشعر إلى إهمال جانب التخييل فيه، وأصبح الصدق صنو للتناسب الجمالي في القصيدة، والعقل لا يطمئن إلا إلى الصدق الذي ينبغي أن يحتذيه الشعراء.

- عيار الشعر

خصص ابن طباطبا كتابه للحديث عن أصول الصناعة الشعرية التي سعى إلى تطويرها في ضوء ما شاع من معارف فلسفية في عصره، والكتاب محاولة لوضع مجموعة من المعايير، من أجل الحفاظ على الشعر الذي بدأت تظهر فيه علامات التَغَيُّر، على مستوى ألفاظه ومعانيه، مما دفع ابن طباطبا لوضع عيار لقياسه، وأهم عيار وضعه هو الفهم الثاقب، لأنَّ عيار الشعر كما يرى ابن طباطبا " أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مَجَّه ونفاه فهو ناقص" (1) فمن أراد من الشعراء قول قصيدة عليه أن يعد

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 19 .

مجموعة من الأدوات، منها كمال العقل وهو الجامع بين كل هذه الأدوات، به تتميز الأضداد، ويلتزم العدل، ويجتنب القبيح، وتوضع الأشياء في مواضعها، لقد اعتمد ابن طباطبا على الذوق المذهب بطول مدارس الشعر، والعقل الثاقب، والفهم المدرك المستجيب لما في الشعر من المعاني فما اصطفاه وقبله منها فهو جميل، وما نفاه ومجّه فهو قبيح، وكلها معايير نقدية يقيس بها ابن طباطبا الشعر الذي يرد على الذوق المثقف، ثم على العقل الثاقب، ثم على الفهم المدرك، فيحكم بجودته أو رداءته.

إن عيار الحكم على جودة الشعر يستند إلى الفهم لأنه الذي يُعرض عليه الشعر، فما قبله واختاره فهو كامل مقبول، وما رفضه فهو ناقص، وعيار قبول الفهم للشعر هو الحسن أي أن قبول المتلقي للشعر متوقف على جودته، ويتحقق الحسن في الشعر بما يتوفر فيه من الاعتدال المتعلق بالتناسب بين أجزاء القصيدة ومكوناتها، وإذا انتفى شرط الاعتدال انتفى معه الفهم بقدر ذلك النقص، والعقل هو محور ذلك الفهم إذ أنه لا يقبل الخطأ والمحال، فيصبح العقل هو صاحب الحكم الأساس، لأنه المخول للحكم بالاعتدال أو الاضطراب، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه فإذا ورد عليها ما يخالفها نفرت منه، ومن هنا يظهر أن مفهوم ابن طباطبا للشعر يرتبط بالجمال الذي يحققه لزوم العدل من خلال إثارة الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء مواضعها، ويعتبر بناء القصيدة وفق منهجية ابن طباطبا المتسلسلة والمتراصة، وأهم مظهر يتجسّد فيه هذا الاعتدال الذي يقوم على تجانس عناصرها بطريقة منطقية، وقد أطلق عليه ابن طباطبا مصطلح الإبداع.

المبحث الثاني: المصطلحات في "نقد الشعر"

1- جدول المصطلحات في "نقد الشعر"

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
أ- الشعر			إن حد الشعر بأركانه الأربعة أمر متفق عليه عند العرب، لم يأت فيه قدامة بجديد، ولكنه أراد أن يجعل من الشعر علماً، شأنه شأن أي علم أو صناعة أخرى، وهو بذلك يسعى إلى التأسيس لعلم يميز بين جيد الشعر من رديئه.	الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، يدخل في نطاق الصناعات، يلزمه التعلم والتجويد والممارسة والحنق، كباقي الصناعات حتى يستقل كعلم قائم بذاته.
ب- الصناعة			إذا كانت الصناعة عند ابن طباطبا ترتبط ببناء القصيدة بناء واعياً متكاملًا منسجماً، فإنها عند قدامة تسعى إلى الوصول بالشعر إلى أعلى	الشعر صناعة بعيدة تماماً عن الأحاسيس لأنها وليدة العقل والمنطق، فهي إدراك عقلي منطقي، وليس وليد الطبع وحده.

			مراتب الجودة، الأمر متعلق بقدرة الشاعر وذكائه وليس بطبعه فقط.	
ج-اللفظ/ المعنى			المعاني الشعرية معروضة للشاعر، فهي مادته الأولية، التي لا تحمل قيمة في ذاتها، ولكن في صياغتها صياغة تسعى إلى غاية الجودة.	تدخل الألفاظ والمعاني في علاقة تأليف وتآلف بينها، فالمعاني معروضة للناس، وإنما الفضل لمن يمنحها الصورة التي تصير بها شعرا يكون في غاية الجودة.
د-التشبيه			التشبيه علاقة تجمع بين طرفين دون إلغاء الحدود بينهما فيقع الائتلاف بينهما دون أن يتوحدا، فلابد أن يحتفظ الطرفان بالاختلاف والتمايز بينهما.	تناول قدامة التشبيه من ناحية تأثيره في المتلقي، فأحسن التشبيه عنده ما يقع بين شيئين بينهما اتفاق في بعض الصفات، و اختلاف في بعضها و إلا اتحدا و صار الاثنان واحدا، ويفقد بذلك التشبيه طرافته وتأثيره على المتلقي.

هـ- الاستعارة	"استعرت منه عارية فأعارنيها... تعاورنا إذا أعار بعضكم بعضا" ⁽¹⁾ و تُطلق على الشيء إذا ركب بعضه بعضا وتداخلت	"الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه." ⁽²⁾ وهي تداخل الكلام بعضه في بعض، والإخفاق في التعبير عن الفكرة بوضوح، فتأتي الصورة الشعرية مركبة تتداخل فيها الحدود بين عناصرها.	ومن عيوب اللفظ المعازلة وتأخذ المعازلة مفهوما الاصطلاحي من معناها اللغوي الذي يعني التداخل في الكلام بعضه ببعض، وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبتها لها في شعره، وقد أطلق عليها قدامة بسبب هذا التداخل النافي للوضوح مصطلح "الاستعارة الفاحشة"	كانت نظرة قدامة المنطقية سببا في رفضه للاستعارة، بسبب طبيعتها الجامحة، فهو يُؤثر الوضوح على الغموض، والتمايز على التداخل، وحصرها قدامة في اللفظ واعتبرها من عيوبه، ولم يخصص لها بابا مستقلا.
---------------	--	--	---	--

¹ - ابن منظور، لسان العرب (عور)

² - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت، ط 4، ج 1، ص 152.

	عناصره.			
و- الكذب		لا يطلب من الشاعر أن يكون صادقاً في شعره، بل هو مطالب بأن يجود المعاني فيبلغ شعره قمة، وقد كان موقفه هذا سبباً في اعتناقه مبدأ: أحسن الشعر أكذبه.	الكذب الفني عند قدامة من مقومات الجودة، على اعتبار أن الكذب الفني أساس الإبداع الشعري، كونه عاملاً أساساً في عملية التخيل والمحاكاة، وهو ضرب من ضروب الخيال وعند تجاوزه المستوى المعقول يتحوّل إلى إغراق وغلو.	
ز- الغلو	شدة المبالغة والتطرف في الأمر.	رفع الدلالة إلى أبعد ما يمكن من المعنى	ظهر مفهوم جديد للجودة التي لا تتحقق للشعر إلا إذا بلغ فيها حداً من الغلو والمبالغة، ويذهب قدامة إلى تفضيل الغلو، ولكن بشرط عدم الخروج إلى المُحَال، إذ يجب على الشاعر محاكاة الأمور المُمكنة وليس المُختَرعة المستحيلة، فلا يجعل	أخذ قدامة بمذهب الغلو وهو عنده أجود من مذهب التوسط، الذي كانت تأخذ به العرب، وهو موقف فلاسفة اليونان ⁽¹⁾

¹ - انظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

	قدامة الغلو من الكذب، بل يتعامل معه من وجهة نظر فنية جمالية، وليست دينية خلقية.			
--	--	--	--	--

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

- الشعر

إن أول مصطلح وضع له قدامة حدا هو الشعر، فالشعر قول موزون مقفى يدل على معنى، فالشعر عنده أربعة أسباب مفردات يحيط بها حدّه هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ولا يكتفي قدامة في تعريف الشعر بتحديد عناصره الجوهرية هذه، بل اعتبره صناعة يلزمها التعلم والتجويد والممارسة والحدق، إذ ربط الشعر بالصناعة، أي المهارة التي قد تصل بالشيء إلى أقصى مراتب الجودة، أو قد تنزل به إلى أدنى مراتب الرداءة، فالشعر في منظور قدامة يدخل في نطاق الصناعات، ولذلك قد يكون جيداً أو رديئاً وهذا متوقف على مهارة الصانع وذوقه، فللشاعر أن يتكلم فيما شاء من المعاني، دون أن يحظر عليه أي معنى، ويكون قدامة بذلك قد دعا إلى توجيه النقد إلى الشعر دون الشاعر، بعيداً عن ربطه بالأخلاق، فالشاعر إذا أخذ في معنى من المعاني - أيّاً كان ذلك المعنى - أن يجيد صناعته بالتعبير في قوالب من المعاني والألفاظ تصل حد الجودة.

لقد سعى قامة لإرساء قواعد تجعل الشعر علماً قائماً بذاته، فقد تم التأليف في العلوم المتعلقة بالشعر، ولم يوضع كتاب في نقد الشعر، وتخليص جيده من رديئه، وهو أقرب الأقسام إلى جوهر العلم بالشعر؛ لأن دراسة الغريب والنحو وأغراض المعاني هي قواعد للكلام عامة، وأصول تنطبق على الشعر وعلى النثر كذلك، ويسميه " علم جيد الشعر ورديئه " في مرحلة كان الناس يخطبون فيه خبط عشواء، فحدد نعوت الأربع المفردات وهي (اللفظ

والمعنى، الوزن والقافية)، وحدد نعوت الأربع المركبات وعيوبها، فقد التزم قدامة بوضع ضوابط تحد هذا التأسيس وتضبطه.

- الصناعة

الشعر في منظور قدامة يدخل في نطاق الصناعات، ولذلك قد يكون جيداً أو رديئاً أو وسطاً بينهما، وهذا متوقف على مهارة الصانع وذوقه، فهو يرى "أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصباغة" (1) حيث يشبه صناعة الشعر بغيره من سائر الصناعات كالنجارة للخشب، والصياغة للفضة، إذ تعتمد كلها على مادة وشكل، وغاية هذه الصناعة الوصول بها إلى أجود الصور الممكنة، وكما يعترى هذه الصناعة التجويد يعترىها القبح، ويبقى الأمر رهنا بقدرة الصانع وذكائه، ويمكن حصر الجودة إذا في مقدار ما يستطيع الصانع تحقيقه في صناعته، ومنها يتحقق للشاعر صفة الشاعرية والحدق والمهارة، ومع ضعف الصناعة تتدنى حرية الشاعر التي يجيز لها قدامة تناول كل الموضوعات بلا حدود تمنع عليه ذلك، وللشعر الجيد عند قدامة صفات إذا اجتمعت فيه كان في منتهى الجودة، وهو ما يسعى أي شاعر إلى الوصول إليه باعتباره صانعاً يسعى بصناعته لتحقيقها غاية الجودة، ولكن في مقابل هذه الحالة، هناك حالة معاكسة تتمثل في منتهى الرداءة، و حدد صفات تجعل الشعر في غاية

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

الرداءة و" وكان العاجز عن هذه الغاية (بلوغ غاية الجودة) من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته...الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعرا في غاية الجودة، والشعر الذي بضد هذه الحال يسمى شعرا في غاية الرداءة" (1) ويوجد شعر بينهما سماه الوسائط وهو "ما يجتمع فيه من الحاليين أسباب ينزل له اسما بحسب قربه من الجيد، أو من الرديء أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه: صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء..." (2) فمن كان له من القوة في الصناعة يسمى حاذقا إذ يسمح له أن يناقض نفسه، كأن يمدح شخصا مدحا حسنا، ثم ذمه ذما حسنا، ففعله هذا غير معيب إذا بلغ الجودة في المدح والذم، بل هذا عند قدامة يعد دليلا على قوة الشاعر في صناعته.

- اللفظ/ المعنى

الشعر لون من الصياغة التي تنطلق حين يبدأ الشاعر في صياغة هذه المعاني صياغة شعرية، عندها تتحول هذه المعاني إلى شعر، وقد أطلق قدامة على عملية الصياغة هذه مصطلح "التأليف" وترتبط هذه المعاني بالصناعة الشعرية، وبدرجة الإجابة فيها، فقد جعل قدامة للشعر مادة وهي المعاني، وصورة وهي الصناعة اللفظية، وقد وقف قدامة عليها منفردة، فرأى أن اللفظ الذي ينبغي اعتماده عند المبدع شاعرا كان أم ناثرا، فإنما هو السهولة في الاستعمال وفي مخارج الأصوات مع حسن تأليفها، وبالتجويد في التأليف بينهما يبلغ الشعر

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65.

أعلى مراتب الجودة، يقول: "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى – كان- من الرفعة أو الضعة.... وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة" (1) فالمعاني معروضة للناس، والفضل يكون لمن يمنح هذه المعاني الصورة التي تصير بها شعرا، وبهذا أصبحت الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، وسيلة للتفاضل بين الشعراء في قدرتهم على إيجاد التلاؤم بين اللفظ والمعنى، وأصبحت جودة الشعر تتحدد بمدى الإئتلاف بين اللفظ والمعنى، الذي أصبح من القواعد المهمة في تنقيح الشعر وتهذيبه، من أجل الوصول بالصناعة الشعرية إلى مرتبة الجودة.

وحصر قدامة المعاني الدال عليها الشعر في أعلام الأغراض، إذ كان من الصعوبة حصر المعاني جميعها، فجعلها في ستة أغراض يحوم حولها الشعراء، وهي: المديح، الهجاء، النسيب، المراثي، الوصف، التشبيه، وما تبقى من الأغراض هي فروع تابعة لهذه الأصول. لقد ضيق قدامة أكثر فحصر المعاني التي يجب أن يتناولها الشاعر في عمله، إنها منظومة من القيم الأخلاقية والسلوكية سماها فضائل النفس الأربع، لا يكون المدح عند قدامة إلا بها وهي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة، فأساس الشعر وجوهره المدح القائم على الفضائل النفسية الأربع، ولتحديد هذه الأمور الجوهرية التي يقوم عليها موضوع المدح وكذا موضوع الهجاء، يلجأ قدامة إلى ثقافته الفلسفية التي استمدتها من أفلاطون الذي جعل الفضائل الكبرى أربعاً؛ هي: العقل، الشجاعة، العفة والعدل، ولا يختلف عنه أرسطو بأن جعل الفضائل

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65، 66.

الأربع هي الحكمة والشجاعة والعفة والعدل، فالحكمة عند أرسطو تناظر العقل عند أفلاطون، وتركز هذه الفضائل على الخير والقيم الأخلاقية، ويحث قدامة الشاعر على استعمالها في مدحه وهجائه " فمن أتى في مدحه بهذه الأربع كان مصيباً، ومن مدح بغيرها كان مخطئاً " (1)، وهي فضائل تميز الإنسان من سائر الحيوان " إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب، من الاتفاق في ذلك، إنما هي: العقل والشجاعة – والعدل- والعفة؛ كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمدح بغيرها مخطئاً، ثم قد يجوز مع ذلك أن يقصد الشاعر للمدح منها بالبعض، والإغراق فيه دون البعض، مثل أن يصف الشاعر إنساناً بالجود الذي هو أحد أقسام العدل وحده، فيغرق فيه، ويتفنن في معانيه " (2)، فوجب أن يكون مدح الرجال بهذه لا بغيرها، و بهذا يكون قدامة قد تحدث عن النموذج في المدح والهجاء، بالتركيز على الصفات الجوهرية في الممدوح، وفي ضوء هذا الفهم تصبح هذه الصفات هي الفضائل الحقيقية التي ينبغي أن يمدح بها الشاعر ممدوحه، أمّا الصفات الجسمانية فهي عرضية زائلة، ولهذا عاب عبد الملك بن مروان شعر ابن قيس الرقيات عندما مدحه بقوله :

يَأْتِلِقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ

وأثنى على شعره الذي قاله في مدح مصعب بن الزبير :

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنْ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 96.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 96.

لأنه في البيت الأول مدحه بالجاه، والسلطان، والعظمة، وهي صفات عرضية زائلة، ولكنه في البيت الثاني مدح ابن الزبير بالتقوى، وهي فضيلة إسلامية جوهرية، وليست عرضية زائلة.

وحصر قدامة معاني المدح بهذه الفضائل عن طريق الاشتقاق والتركيب فيقول: "وما أقل من يشعر بأن ذلك داخل في الأربع خلال على الانفراد أو بالتركيب إلا أهل الفهم" (1) فقد اشتق " من أقسام العقل ثقافة المعرفة والحياء، والبيان، والكفاية، والصدع بالحجة... ومن أقسام العفة القناعة، وقلة الشره، وطهارة الإزار... ومن أقسام الشجاعة الحماية، والدفاع، والأخذ بالتأثر، والنكاية في العدو والمهابة، وقتل الأقران، والسير في المهام الموحشة... ومن أقسام العدل السماحة... والتبرع بالنائل، وإجابة السائل وقرى الضيف... " (2) ويتولد عن طريق تركيب بعضها مع البعض "... تركيب العقل مع الشجاعة فالصبر على الملمات ونوازل الخطوب، والوفاء بالإيعاد. وعن تركيب العقل مع السخاء فإتمام الوعد... وعن تركيب العقل والعفة فالرغبة عن مسألة، والاقتصار على أدنى معيشة... وعن تركيب الشجاعة مع السخاء الإتلاف، والإخلاف... وعن تركيب الشجاعة مع العفة: إنكار الفواحش، والغيرة على الحرم. وعن السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت، والإيثار على النفس... (3) وتعكس هذه التقسيمات تأثره بالفكر الأرسطي الذي يرى أن المعاني الشعرية تقوم على

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 97، 98 .

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 98.

3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 98.

المأساة والملهاة، التي عجز المترجمون العرب في ترجمتهم "فن الشعر" لأرسطو إلى العربية أن يتصوروا ما المقصود بهما، لأنهم لم يعرفوا التمثيل أو المسرح فوضعوا المديح مقابلاً للمأساة، واعتبروا الملهاة هجاء، ولحديث قدامة عن الفضائل النفسية التي هي وسط بين فضيلتين، ارتباط وثيق بأرسطو الذي يرى بأن الفضيلة وسط بين رذيلتين، وهو ما اعتمده قدامة في تقسيماته، فالشجاعة وسطاً بين التهور والجبن، والكرم وسط بين الإسراف ورذيلة التقدير، ويكون المدح بذكر هذه الفضائل فمن أتى في مدحه بهذه الأربع كان مصيباً، ومن مدح بغيرها كان مخطئاً، وينبغي أن يركز المدح والهجاء، على الجانب الجوهري في الإنسان، وليس على الأمور العرضية فيه، ولهذا أعجب الخليفة عمر بن الخطاب بمدح زهير "لأنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال"(1)، ويبدو أن قدامة قد "أجهد نفسه في حصر معاني المدح أولاً بالفضائل الأربع... وقد أجهدا أكثر بفكرة الاشتقاق أو الأقسام والتراكيب..."(2). ووضع المدح في دائرة ضيقة لا تخرج عن الفضائل النفسية.

فقد ركز قدامة على الصفات الجوهرية في الممدوح وأهمل الصفات الجسمية، مما جعل ناقدًا كابن رشيق القيرواني يعلق على انحياز قدامة إلى الصفات النفسية بقوله: "وأكثر ما يُعَوَّل على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة، فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة كان ذلك جيِّداً. إلا أن قدامة قد أبى منه وأنكره جملة وليس ذلك صواباً، وإثما الواجب عليه أن يقول: إنَّ المدح بالفضائل

²- الصفار ابتسام مرهون، حلاوي ناصر، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص 301.

النفسية أشرف وأصح، فأما إنكار ما سواها كرّةً واحدةً فما أظن أحداً يساعده فيه ويوافقه عليه" (1) ويذهب قدامة إلى أن الفرق بين المدح والهجاء، فرق شكلي لا يتجاوز بعض الأدوات اللغوية التي تصنع الفارق بين الغرضين إذ " ليس بين المراثية والمدح فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل كان، وتولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك. وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه. لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته، وقد يفعل في التأبين شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كأن وما جرى مجراها، وهو أن يكون الحي مثلاً يوصف بالجود فلا يقال كان جواداً، ولكن يقال ذهب الجود أو فمن للجود بعده، أو ليس أجود مستعملاً مذ تولى... ومن الشعراء من يرثي بذكر بكاء الأشياء التي كان الميت يزاولها " (2) والثناء القوي هو الذي يثني على الميت بالفضائل النفسية كما هو الحال مع المدح.

- التشبيه

التشبيه من أبرز أدوات التعبير الفني عند الشاعر، ودليل اقتداره على قول الشعر، وتَفَوُّق الشاعر مرهون بمقدرته على الإتيان به، ويعتبر التشبيه من أكثر الأنواع البلاغية أهمية عند قدامة نظراً لقدرته على التصوير والابتكار.

تحدث قدامة عن التشبيه بطريقة منطقية، فأساس التشبيه عنده أن يقع بين شيئين بينهما اشتراك، إذ يشتركان في أشياء ويختلفان في أخرى، وأحسن التشبيه عنده هو ما وقع بين

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين، مطبعة مجازي، (دط) 1934، 2 / 129.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 118.

شيئين بينهما صفات مشتركة، أكثر من انفراد كل بصفاته، لأن التشابه من كل الوجوه يؤدي إلى اتحادهما، لذلك يرى البلاغيون أن التشبيه إذا قام على عناصر متقاربة، فقد طرافته وأصبح تشبيها عاديا، فكلما كان التشبيه صورة مركبة، وكلما كانت عناصر هذه الصورة غريبة بعيدة عن المؤلف، كان التأليف بين هذه العناصر المتنافرة أكثر دهشة وإمتاعا عند المتلقي، ويقرر قدامة بأن " الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، وصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعممهما، ويوصفان به وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتهما، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يُدني بهما إلى حال الاتحاد"(1) ويعتبر قدامة التشبيه أحسن الصور البيانية لأنه يعزز مبدأ الإبانة والوضوح، ويحد من إغراق الشاعر في تصوير ما لا يدركه المتلقي، وهو بهذا أكثر تأثيرا في النفوس من الأساليب المباشرة، باستعمال المتكلم صورا يصورها الخيال، ثم يشبه بها الفكر وقيس عليها و إن الصورة في التشبيه تجري في النثر كما تجري في الشعر، ولكنها بالشعر ألصق فهي لا تستغني مطلقا عن التشبيه، ويمتاز عن الاستعارة بأنه أكثر دورانا في النثر العلمي وفي الموضوعات التي تخاطب العقول، لأنه يراد منها أن تكون واضحة دقيقة محدودة سهلة الإدراك بعيدة عن الخيال.

-الاستعارة-

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

لم يضع قدامة بابا خاصا للاستعارة، بل أشار إليها في باب عيوب اللفظ، وأطلق عليها مصطلح المعاظلة التي تحدث عندما يتداخل الكلام مع بعضه فيُحدث إبهاما وغموضا، أطلق عليها قدامة فاحش الاستعارة،: "ومن عيوب اللفظ المعاظلة وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته لها في شعره، فقال: وكان لا يُعاضل بين الكلام. قال: وسألت أحمد بن يحيى عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء في الشيء." ويقال تعاضلت الجرادتان وعاضل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر، وإذا كان الأمر كذلك، فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من وجه، أو في ما كان من جنسه، ... وما أعرف ذلك إلا من فاحش الاستعارة"⁽¹⁾ وقد كان هذا مبررا كافيا لإهماله لها لأنها تنفلت من رقابة العقل وتحلق في الخيال، وهذا ما يرفضه قدامة الذي يُؤثر الوضوح وبيان الحدود بين الأشياء الذي نجده في التشبيه، على الاستعارة، رغم أن الاستعارة أبلغ من التشبيه من حيث ابتكار الصور وروعة الخيال، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها فهي مجال فسيح للإبداع، لقد كانت نظرة قدامة المنطقية سببا في رفضه استعمال الشعراء للاستعارة، لما تمتاز به الاستعارة عادة من جموح، تفلت لصرامة نظرة قدامة المنطقية التي ترفض زوال الحدود الفاصلة يبين الأشياء، فقد حصرها في اللفظ واعتبرها من عيوبه، خلافا لمن جاء بعده كعبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر هذا النوع من

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174.

الاستعارة غير مفيدة، فيقول: "إن الاستعارة ليست من جانب اللفظ، ولكنها من جهة المعنى الذي يفيد فائدة خاصة"⁽¹⁾

حظي التشبيه والاستعارة بعناية الفلاسفة، ثم اتخذ منهما البلاغيون والنقاد العرب مقياساً للمفاضلة بين الشعر والنثر. ولكن استعمل الفلاسفة مصطلح التغيير كمصطلح جامع للتشبيه وللاستعارة باعتبارهما من أهم وسائل التعبير عند الشعراء، ويعتبرون الشعر أحد فروع المنطق، ويعتبرون التشبيه والاستعارة من قبيل الأقيسة الاستدلالية المتعلقة بالشعر وحده. وقد اعتبر بعض البلاغيين على غرار ما ذهب إليه ابن سينا وابن رشد، بأنه لا يوجد فرق بين التشبيه والتمثيل الذي ينتمي إلى "...رباعية التقليد الشعري إلى جانب مصطلحات المحاكاة، التشبيه، التخيل. وفيه يتخذ التمثيل معنى التجسيد للطبيعة ومحاكاتها كما لو أنها تشاهد للعيان..."⁽²⁾ لقد ارتبط استخدامه في الدراسات القرآنية بوصفه صورة بلاغية، لذلك ذهب الفارابي وابن سينا إلى حصره في دائرة الشعر فقط دون النثر، لأنه يقوم على التصوير والتخيل الذي يخص الشعر دون النثر، وبهذا ارتبط التمثيل بالمجاز، وأصبح قسماً من أقسامه مثل الاستعارة القائمة على التشخيص، وقد أطلق القدماء على الاستعارة التي كانت تعتمد على التخيل مصطلح التمثيل، مع ذلك يبقى التشبيه عاماً والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً، وإذا كان التمثيل سمة مميزة للكلام الشعري، فإنه على النقيض من ذلك في الخطابة، من هنا دعا أرسطو إلى ضرورة التقليل من استعماله. ويبقى التشبيه عند

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1978، ص 34.

² - الشريف محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ص 142.

القدماء أحسن الصور البيانية لأنه يعزز مبدأ الإبانة والوضوح التي تعتبر هدف الإبداع، فإذا تربعت الاستعارة على عرش الصور البيانية حديثاً، فإن التشبيه هو المتربع على عرشها عند القدماء.

-الكذب/ الصدق

الكذب مصطلح له صبغة أخلاقية، إذ لا يبتعد مفهومه اللغوي عن مفهومه الاصطلاحي كثيراً عند النقاد العرب الأوائل، فالصدق ما وافق الحقيقة في الواقع، ولكن الحقيقة عند الشاعر تختلف عن الواقع عند الناس والكذب ما خالف الحقيقة وهو ما توصف به الأقوال عموماً "وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم" (1) وقد اختلف النقاد في فهم هذه المقولة بين المعنى الخُلقي والمعنى الفني، وهي من الأفكار التي تأثر فيها قدامة بأرسطو والتي تجعل من الكذب الفني أساس الإبداع، وقد ربط قدامة الكذب بالغلو ويذهب إلى تفضيله، ولكن بشرط عدم الخروج إلى المُحال، فالشاعر "ليس يوصف بأن يكون صادقاً. بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر" (2). إذ يجب على الشاعر أن يُحاكي الأمور المُمكنة وليس المُخترعة المستحيلة، والشاعر ليس مطالباً بأن يلتزم حالة واحدة لا تتغير في كل إنتاجه الفني، ولا يُعد هذا تناقضاً ولا يوصف بالكذب، وإطلاق مصطلح الكذب على هذا النوع من الشعر ليس إنقاصاً من

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 94.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 68.

قيمته، بل هو وسيلة يستخدمها الشاعر للتخييل في شعره، وقد استعمل قدامة مصطلح الكذب ويقصد به التخييل، متأثراً في ذلك بأرسطو الذي اعتبر الكذب عملية منطقية تقوم على التخييل والمحاكاة، واستعان قدامة بمفهوم أرسطو من أجل تحديد مفهوم الكذب عنده، واستخدم قدامة مصطلحات أخرى تؤكد توجهه إلى الأخذ بمبدأ الكذب منها: المبالغة الإغراق، الإفراط، الغلو الذي جعله أفضل من الالتزام بالتوسط، وكلها مصطلحات تفيد أن قدامة ممن يفضلون الكذب الفني في القول، ويقرر قدامة أن فحاشة المعنى في نفسه لا تزيل جودة الشعر، وإن الشاعر غير مطالب بأن يكون صادقاً في قوله، والصدق المطلوب ليس الصدق الواقعي، بل الصدق الفني، فلا يجب أن تقف الأخلاق عائقاً أمام حرية الشاعر، في تناول المعاني والتعبير عنها.

– الغلو

الشعر عند قدامة صناعة غايتها للوصول إلى منتهى الجودة، و تعريف الشعر عند قدامة لا يتوقف عند تحديد حده بأربعة عناصر فقط، بل يعتبره صناعة عقلية لا ترجع إلى الذوق وحده، بل تتصل عنده بالغلو، وقد جاء بذلك بمفهوم جديد للجودة التي لا تتحقق للشعر إلا إذا بلغ الشاعر فيه حداً من الغلو والمبالغة، لقد ربط قدامة الغلو بالكذب الذي أصبح من معايير الجودة عنده خلافاً لابن طباطبا، ولكن بشرط ألا يتجاوز الكذب الفني في الغلو والمبالغة حدود المعقول حتى لا تفقد الصورة الشعرية قيمتها، ويقس قدامة معاني الشعر العامة بمقاييس منطقية تتعلق بالصناعة الشعرية، فما جاء موافقاً لها بالغا أقصى مراتب الجودة كان جيداً حتى ولو طرق مواضيع منافية للأخلاق، فالشعر صناعة عقلية تتصل بالغلو "إن

الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً⁽¹⁾ وقد جاء بذلك بمفهوم جديد للجودة التي لا تتحقق للشعر إلا إذا بلغ فيها حداً من المبالغة التي يجيزها للشاعر ويرفض الاقتصار على الحد الأوسط، فالمبالغة "...أحسن من الاقتصار على الأمر الوسط"⁽²⁾ ويرى قدامة أن الشعر شأنه شأن أي صناعة أخرى يعتورها طرفان، الطرف الأقصى هو الجودة والطرف الأدنى هو الرداءة، وبين هذين الطرفين تأتي حال التوسط بين الجودة والرداءة، فمن الطبيعي أن يتجه الشعر إلى المبالغة، وتضخيم الصفات، وإبراز قوة المعاني في قوله، لأن الشاعر لا ينقل الواقع بشكلٍ حرفي، بل يسعى إلى محاولة إتمام النقص الموجود فيه بالمبالغة والغلو. و يرى بأن الغلو جائز، وقد اعترض على من أنكره، بشرط أن يكون قصد المبالغة، وليس بقصد الخروج عن الموجود والدخول في المعدوم أي المحال. وإذا كان المجال مفتوحاً أمام الشاعر لينتقي المعنى الذي يريد، فإنه لا يعني الخروج عن حدود المعنى اللائق وإزالة كل ضابط، بل ينبغي ألا يكون الوصف مخالفاً لمقتضى الغرض فليس فحاشة المعنى في نفسه، مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة التجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته، مادام قصد الشاعر تجويد الصناعة.

لقد تأثر قدامة بأرسطو في فكرة الغلو، وأخذ عنه فكرة المستحيل المقنع أو المحتمل وسماه غلواً، جعل المبالغة من نعوت المعاني ورآها أفضل من الاقتصار على الحد الوسط، ويصرح قدامة بأن هذا الذي ذهب إليه هو رأي فلاسفة اليونان. لقد استثمر قدامة نظرية

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص94.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص100.

أرسطو في الغلو والمبالغة، وقد ترتب على اتباعه لذلك تبني قضية أحسن الشعر أكذبه، أي أقدره تخييلاً، وكذا الفصل بين الشعر والأخلاق، وإمكانية مناقضة الشاعر نفسه.

إن النظرة العقلية الصارمة التي اتسم بها فكر قدامة النقدي جعله ينفر من المجاز، وجاء حديثه عن الخيال من خلال التشبيه، ويطلب قدامة من الشاعر أن يعيد رسم الصور الموجودة في الواقع، مستعينا في ذلك بالتشبيه لأنه يربطه بالخيال الذي يجب أن يُقَيَّد بلجام العقل حتى لا يتحوّل الشاعر إلى مُعَلِّط وكاذب، وهذا يبرر موقفه الراض للاستعارة بسبب طبيعتها الجامحة التي لا تخضع للعقل.

هكذا تبدو نظرية قدامة منطقية فلسفية، لأنها لم تولد من رحم الشعر، وقد انعكس ذلك في تحديد مفاهيم العديد من المصطلحات الواردة في كتابه، واعتبر عمله على خصوصيته وتباينه عن مسار التأليف في تلك الفترة، نقطة تحول في النقد العربي، بفضل ما وضع من قواعد وحشد من مصطلحات، فقد آمن بأن النقد يجب أن يقوم على نظرية تؤطر كل مفاهيمه.

المبحث الثالث: المصطلحات في "الموازنة"

1-جدول المصطلحات في "الموازنة"

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
أ-الشعر	انظر ص137	نظر ص137	لم يكتف الأمدى في حده الشعر بعناصره الجوهرية الأربعة، بل بنى مفهومه للشعر انطلاقاً من مجموعة من المواصفات، شكّلت عمود الشعر، إذا التزم بها الشاعر يُحَكِّمُ على شعره بالجودة. بالإضافة إلى مواصفات أخرى تتعلق بمضمونه، كأن يشتمل على المواعظ والأدب والحكم والأمثال، وأن يكون كثير الماء والرونق.	تحدد مفهوم الشعر عند الأمدى باعتباره علماً من علوم العرب يخضع إلى مجموعة من المعايير التي استنبطت ما أشعار القدماء حتى لا يخرج على سمتهم، ويصل إلى تحقيق شرط الجودة، وصف الأمدى الكلام الذي يقال إنه شعر بحسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام.

المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات	ملاحظات
ب-عمود الشعر	"العين والميم والبدال أصل كبير، فروعه كثيرة ترجع إلى معنى، وهو الاستقامة" ⁽¹⁾ يستمد دلالاته من عمود الخيمة الذي يبقيا قائمة.	"قواعد الشعر الذي يُحْكَم للشاعر أو عليه بمقتضاها، "فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المُفْلِقُ المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان، وهذا إجماع	تحدث الأمدى عن عمود الشعر باعتباره مجموعة من الخصائص التي تميّز بها الشعر، واقتصر على خصائص الشعر القديم، و لم يكن يهتم بالمعاني المولدة، فقد رفضها في الشعر. ثم ضيّق مجال عمود الشعر، بجعله مقياسا يقتصر على شعر البحتري.	يعتبر الأمدى أول من أطلق مصطلح عمود الشعر وبنى نقده للطائيين وفقه، ولم يكتف بالتنظير والتعديد كسابقه، فيكون بذلك قد فتح باب "النقد التطبيقي" في النقد العربي، معتمدا على مجموعة من المعايير شكلت عناصر عمود الشعر، من أجل تمييز ما هو جيد مما هو رديء.

¹ - أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة: (عمد).

		مأخوذ به متبع نهجُه حتى الآن.⁽¹⁾ وقد وردت له بعض التسميات تتفق كلها حول معنى واحد هو مذهب العرب في نظمهم للشعر.		
ج-الموازنة	تقدير الشيء، ومعرفة مقداره وقيّمته.	هي المفاضلة بين شاعرين من أجل الوصول إلى إصدار الحكم على أفضل شاعر.	منهج في الحكم بين الشعراء وهي منهج يدل على بداية مرحلة جديدة في النقد، أطلق عليها الدارسون مرحلة النقد التطبيقي.	يعتبر كتاب الأمدي الموازنة فاتحة مرحلة جديدة في النقد العربي، فقد ابتعد فيه عن مؤلفه عن جانب التنظير الذي ساد كتب النقد قبله، واتبع فيه منهجا علميا من حيث توثيق النصوص وتحليلها، فقد اتخذ من تحليل الشواهد وسيلته من أجل الوصول إلى

¹ - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1، 11/1.

				استنتاج الأحكام النقدية المبررة والموضوعية، مما جعل منهجه أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية، وهو يضاهي بذلك ما توصلت إليه المناهج النصية الحديثة التي ترتبط بالنص أكثر من ارتباطها بمؤلف النص.
د-الطبع	"الطبع قوة في الإنسان بها يختار الفصيح من طرق التراكيب من غير تكلف وتتبع قاعدة موضوعة لذلك. 1"	مجموع الاستعدادات التي فطر عليها كل شاعر مجيد، تمكنه من قول الشعر..."...يمد صاحبه الكلام العذب السهل البعيد	جعل الأمدى الطبع معيارا للموازنة بين الطائيين، ويستخدمه في مقابل الصنعة التي أصبحت عنده تعني التكلف.	خلط الأمدى بين التكلف وتنقيح الشعر، علما أن النقاد يتفقون على أن الشاعر مهما كان عبقرى يعود إلى شعره فينقحه ويثقفه، ولا يرون تعارضا بين الطبع والتنقيح، انطلاقا مما شاع عن الصنعة الشعرية في التراث أنها التكلف والتصنع، والإكثار من استخدام المحسنات البديعية، غير أن الصنعة الشعرية لا تعني

¹ - محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص558.

	سك الدراهم بالضرب عليها بآلة، فترسخ الكتابة ولا تزول.	عن التكلف " ¹	ذلك ولم يقل بها الأقدمون.
المصطلح	المعنى اللغوي	المعنى الاصطلاحي	المصطلح بين الحركية والثبات
ه-التشبيه	انظر ص139	انظر ص139	يرتبط الأمدي بطريقة العرب في التشبيه ولا يستسيغ الخروج عليها، لذلك يقيده بالمقاربة بين طرفيه. فأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه.
و-	انظر ص163	انظر ص163	يُحْكَم الأمدي ذوقه العربي المستمد من طريقة رفض الأمدي ما في الاستعارة من غموض، لذلك

¹ - الشريف محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، ص 98.

الاستعارة			اشترط أن قريبة غير بعيدة عن إدراك المتلقي، بفضل ما يتحقق من تقارب و تناسب بين المستعار و المستعار منه والمستعار له، فالأمدي لا يتذوق الاستعارات المبتكرة المبهمة عند أبي تمام.	الشعراء الأعراب الأوائل في الاستعارات، و يرفض خروجها عن المألوف عند العرب، فالشرط فيها هو المقاربة بين طرفيها، لأن العرب تستعير المعنى لما هو ليس له، إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه ؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه على نحو يقبله العقل والفهم.
-----------	--	--	---	---

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

3 الشعر

ابتعد الأمدي عن المنطق الأرسطي وتحديدات قدامة الصارمة، مع ذلك نلمس تأثيره بأرسطو في بعض الأفكار، ويتحدد مفهوم الشعر عنده باعتباره علما يخضع إلى مجموعة من المعايير التي استنبطت من أشعار القدماء، ثمكّن الشاعر من تحقيق شرط الجودة، وقد جاء حديث الأمدي عن الشعر في الفصل الخاص بالحديث عن فضل البحري، ويورد صفات الشعر الذي يشتمل على عناصر عمود الشعر فيقول: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه... " (1) وهذا ليس تعريفا للشعر، ولكن بقراءة نص الأمدي عند حديثه عن المتناولين على النقد، ممن ليسوا من أهله حين يقول: "فكيف لم يفعل (الناقد) ذلك في الشعر لما راقه حسن وزنه وقوافيه، ودقيق معانيه، وما يشتمل عليه من مواضع وأدب وحكم وأمثال، فلم يتوقف عن الحكم له على ما سواه حتى يرجع إلى من هو أعلم منه بألفاظه، واستواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلم منه في مواضعه، وكثرة مائه ورونقه؛ إذ كان الشعر لا يُحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه" (2) يحدد الأمدي من خلال هذا النص المكونات الجوهرية للشعر وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وإن كان حديثه عنها بطريقة غير

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1 / 423.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1 / 413.

مباشرة، ولكن يمكن استنتاجها مع مواصفاتها التي حددها لكل عنصر منها: فالحسن للوزن والقافية، والدقة للمعاني، وللألفاظ صحة السبك واستواء النظم، بالإضافة إلى مواصفات أخرى تتعلق بمضمونه، كأن يشتمل على المواعظ والأدب والحكم والأمثال، وأن يكون كثير الماء والرونق، ومن خلال وصف الآمدي أشعار الطائيين يظهر أن عمود الشعر عنده يعني العناية باللفظ، وجودة السبك، وصحة العبارة، والابتعاد عن الغموض والفلسفة، فالشعر إذا اجتمعت فيه كل هذه الخلال يُحكّم له بالجودة.

بني الآمدي مفهومه للشعر على عمود الشعر، ولكنه يلجأ أحياناً إلى ثقافة فلسفية في الحديث عن صناعة الشعر، قال: " وأنا أجمع لك معاني هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر: زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها. وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات " (1) ثم يذكر أن "كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علة هيولانية وعلة صورية وعلة فاعلة وعلة تمامية" (2) فإذا طبقنا هذا على الشعر كانت العلة الهيولانية هي الآلة أو المادة (أي الألفاظ) ثم تكون إصابة الغرض هي العلة الصورية، ثم تكون صحة التأليف مقابلة للعلة الفاعلة، فإذا انتهى الصانع إلى تمام صحته من غير نقص منها ولا زيادة عليها فتلك علة تمامية، وقد استمد الآمدي هذا

¹ - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 426 / 1.

² - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 426 / 1.

التشبيه من الفلسفة، فالعلتان الأولى والثانية (الهيولانية والصورية) تقابلان في الشعر ما أطلق عليه النقاد العرب (اللفظ والمعنى) أما العلة الفاعلة فهي " قوة الخلق " التي تجعل من الاتصال بين الهيولي والصورة تفرداً يميز بين قوام وقوام، وأما العلة التمامية، فهي تساوي العلة الغائية.

إن نقد الأمدي لشعر الطائيين أسلوب جديد في النقد، فهو تحكيم للنهج العربي في أسلوب الشعارين وألفاظهما ومعانيهما، امتزج بنقد عقلي وهو الاتجاه الذي جعله لا يرى بلاغة الشعر إلا في نظمه وأسلوبه وصحة طبعه، ذاكرًا أن الذين قدموا البحتري. إنما قدموه لأن له من ذلك ما ليس لسواه، وإن كانوا لا ينكرون على أبي تمام أجادته في المعاني، وكثرة استنباطه لها وإغرابه فيها.

-عمود الشعر

مما يُنظر إليه في تقويم الشعر، وتحديد جودته، التزام الشاعر عمود الشعر، وهذا المعيار ظهر متأخراً عند الأمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام؛ إذ جعل البحتري ملتزماً عمود الشعر، وأبا تمام خارجاً عنه. أما الخارج عن عمود الشعر، فهو الذي يعتمد التعقيد، ومستكره الألفاظ، والمعاني البعيدة، والاستعارات الغامضة، والتكلف الذي لا يليق بالشاعر، بل يليق بالعالم أو الفيلسوف. والملتزم عمود الشعر هو من سار على سنة الأوائل، أما من كان شعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، واشتمل على الاستعارات البعيدة، والمعاني

المولدة، فهو خارج عن هذا العمود، وهو لغة "... الاستقامة"⁽¹⁾ ويطلق على "الخشبة القائمة في وسط الخباء، وعمود الأمر: قوامه"⁽²⁾ أما اصطلاحاً فهو "طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون المتأخرون".⁽³⁾ ويقول الأمدي على طريقة العرب "من لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به متبع نهجُه حتى الآن."⁽⁴⁾

بدأت الإرهاصات الأولى لمفهوم عمود الشعر عند النقاد العرب قبل القرن الرابع، كالأصمعي وابن سلام وابن قتيبة، وقد دار مفهوم عمود الشعر في هذه المرحلة حول المعاني الآتية:

- التزام الشعراء بقواعد القول الشعري العربي الأصيل، و التمسك بشكل القصيدة

العربية.

- الالتزام بمذهب الشعراء والنقاد الأوائل الذين عملوا على إرساء بعض التقاليد

الشعرية، من خلال الاهتمام بهيكل القصيدة العربية والدعوة إلى عدم الخروج عنه.

¹ - أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة: (عمد).

² - ابن منظور، لسان العرب: (عمد).

³ - مطلوب أحمد، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، 133/2.

⁴ - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1، (دت) 11/1.

- وظهرت لاحقا الدعوة إلى الاهتمام ببعض الخصائص المتعلقة باللفظ والمعنى، كتوخي المعنى الشريف، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والجزالة في اللفظ، ومشكلة اللفظ للمعنى واقتضائهما للقافية، وهي عناصر عمود الشعر التي استقرت في القرن الرابع، مع الأمدي والقاضي الجرجاني حيث ظهر مصطلح عمود الشعر

وُثِّبَ بعض المصادر النقدية، أن مصطلح عمود الشعر من المصطلحات التي خضعت لتراكم مفاهيمي استمر فترة طويلة، تجسّد بامتياز حركيته، وأن تسميته لم تُطلق إلا في فترة متأخرة على ظهور مفهومه، وقد وردت له بعض التسميات تتفق كلها حول معنى واحد هو مذهب العرب في نظم الشعر، ويسميه ابن قتيبة مذهب المتقدمين في قوله "...وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين..."⁽¹⁾ ويسميه الأمدي "مذهب الأوائل" وكذا "الطريقة" عندما يقول: "لأن البحري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل..."⁽²⁾. وقد وردت عند بعض النقاد القدامى مجموعة من العناصر التي شكلت عمودا للشعر، استنبطوها من خلال أشعار بعض الشعراء كزهير، وامرئ القيس، الذي يعتبره ابن سلام الجمحي رائدا في ابتداع أشياء لم يُسبق إليها واتبعته فيها الشعراء، منها: استباق الصحب، والتبكاء في الديار، ورقة النسب، وقرب المأخذ، وتشبيه النساء بالضباء والبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد وأجاد في التشبيه وفصل بين النسب وبين المعنى، لقد أرسى امرؤ القيس بشعره منهج القصيدة العربية وهيكلها، وهذا يحقق طريقة العرب أو عمود

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 9.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، ص 1/4.

الشعر، ويدعو ابن قتيبة الشعراء إلى التقيد بهذه القواعد فليس " لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين..."⁽¹⁾ لقد كانت هذه البدايات الأولى لظهور مفهوم عمود الشعر قبل ظهور صيغته اللفظية، ليظهر بعدها هذا المصطلح عند الآمدي، وهو أول من أطلق تسمية "عمود الشعر" على طريقة العرب الأوائل في قول الشعر، إذ يرجع له الفضل في تأصيل هذا المصطلح بمفهوم مذهب الأوائل وطريقتهم في نظم الشعر، في كتابه "الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري"، ولم ينظر الآمدي لعمود الشعر، بل اكتفى بالحديث عنه في ثانيا كلامه على:

- مذهب البديع الذي يتزعمه أبو تمام.

- عمود الشعر الذي يمثله البحتري والذي انفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني: حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وقد تضمن كتابه "الموازنة" كثيراً من عناصر هذا العمود، يذكرها وهو بصدد الحديث عن الشعر عند أهل العلم به، من خلال تحديد بعض عناصره التي يمكن إجمالها في: حسن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، وهي الأسس والمعايير التي اعتمد عليها النقاد في إصدار الأحكام بالجودة أو الرداءة على الشعر، وإذا خالف الشاعر هذه الطريقة، وكانت عباراته مُقَصِّرَة عنها، ولسانه غير مُدْرِك لها حتى يعتمد

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 76، 77.

دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند، أو أدب الفرس حينها سيكون حكيماً أو فيلسوفاً، ولكن ليس شاعراً ولا بليغاً، لأنها ليست طريقة العرب.

وقد ذكر الأمدي عمود الشعر بلفظه أكثر من مرة، عندما صرّح بأن البحري قد التزم به، ولم يخرج عليه، ويعتمد عمود الشعر عند الأمدي على الذوق العربي في قول الشعر، لذلك ينحاز إلى البحري، فكان عنده الاتباع أفضل من الابتداع والخروج على تقاليد العربية في قول الشعر، في حين لم يلتزم به أبو تمام، وقد بني الأمدي نقده على عمود الشعر، وهو تحكيم للنهج العربي في أسلوب الشاعرين وألفاظهما ومعانيهما، امتزج بنقد عقلي وهو الاتجاه الذي جعله لا يرى بلاغة الشعر إلا في نظمه وأسلوبه وصحة طبعه، وأن الذين قدموا البحري إنما قدموه لأن له من ذلك ما ليس لسواه، وإن كانوا لا ينكرون على أبي تمام إجادته في المعاني، وكثرة استنباطه لها وإغرابه فيها. ولكنه يلجأ أحياناً إلى ثقافة فلسفية في الحديث عن صناعة الشعر التي لا تختلف عن غيرها من سائر الصناعات التي لا تجود ولا تستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة، وعلى هذا فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه.

-الموازنة

كانت الموازنة وسيلة هامة في نقده، وقد اتخذ منها الأمدي أهم آلية إجرائية في الحكم على الشاعرين، وهي منهج يدل على بداية مرحلة جديدة في النقد، أطلق عليها الدارسون مرحلة النقد التطبيقي، التي بدأت مع المعركة الأدبية والنقدية في العصر العباسي، حول شاعرين كبيرين هما أبو تمام والبحري، حيث انقسم الناس حولهما بين مدافع عن البحري

ومعدد لسيئات خصمه أبي تمام، ومنتصر لأبي تمام مغلبا إياه على البحتري، فألف الأمدى كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ووازن بين شعريهما وما اتفق منه في الوزن والقافية، ثم وزن بين معنى ومعنى، وقد فاضل بينهما "لغزارة شعريهما وكثرة جديهما وبدائعهما".⁽¹⁾ وقد عرفت الموازنة تطورا في آلياتها فقد بدأت في شكل تحكيم بين الشعراء في العصر الجاهلي، وأصبحت مفاضلة تقوم على الذوق الشخصي ثم أصبحت موازنة قائمة على مجموعة من العناصر المحددة مسبقا.

أما المفاضلة كإجراء تطبيقي للموازنة فهي نفسها الموازنة، ووسيلتها في ذلك المقارنة التي تقوم بدورها على تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين شاعرين، وكل هذه العملية هي ما يعرف بالموازنة، وقد تطور مفهومها خاصة في القرن الرابع الهجري حيث أصبح منهاجا نقديا طبقه النقاد القدامى وعلى رأسهم الأمدى حيث حاول إثبات التزام البحتري بمقومات الشعرية العربية، وخروج شعر أبي تمام عليها، ومع أن تلك الأحكام كانت أميل إلى النقد الانطباعي منه إلى الموضوعية، إلا أنها شكلت خطوة هامة في تأسيس نقد تطبيقي يقوم على أسلوب المقارنة، ولا يفرق الأمدى بين المفاضلة والمقارنة ويعتبرهما شيئا واحدا إذ يقول:

¹ - أبو القاسم الأمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 4/1.

" فأما أنا فلست أفصح بتفضيل احدهما على الآخر، ولكني أوازن " (1) والموازنة هي إظهار ما عند طرفين أو أكثر من حسنات أو سيئات، وقد ابتعد الأمدي على الأحكام الذاتية أو الاستناد عليها في استنباط أحكامه النقدية، وأعلن منذ البداية أنه سيكون موضوعا باتخاذ موقف محايد، لا يميل إلى أحد الشاعرين بل يترك الحكم للمتلقي الذي يشترط فيه أن يكون محيطا بأصول النقد، وبابتعاده عن المعيارية في الحكم، تكون موازنة الأمدي قد حققت خصوصية ميزتها عن باقي الموازنات، التي كانت تقوم عند غيره على ثلاثة أطراف: الغالب والمغلوب وموضوع الموازنة، الذي يتقاسمه عند الأمدي ناقدان: الأول يحلل ويعرض القضية النقدية بكل معطياتها، ثم يقدمها لشخص رابع أكثر قدرة على الحكم، وهو الناقد الخبير وليس غيره، فأصبحت الموازنة عنده رباعية الأطراف بعد إضافة الناقد الخبير المختص بعلم جيد الشعر من رديئه، ثم يبين السبب الكامن وراء رفضه للنطق بالحكم على الشاعرين فيقول: " لست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم واختلاف مذاهبهم في الشعر... لأن الناس لم تتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس، والنابغة، وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان... " (2) إلا أنه في الأخير يميل لتفضيل البحتري وهو بحكمه هذا لا يخرج عن الذوق العام لعصره الذي يميل إلى الانتصار لعمود الشعر فيقول " إن البحتري أشعر من أبي

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 6/1.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص5/1.

تمام، وعن أبي تمام أخذ، وعلى حذوه احتذى، ومن معانيه استقى" (1) لقد توصل الآمدى إلى الموازنة بهذه الطرق وحكم على الشعراء من خلال المنهج الذي وضعه في مطلع كتابه.

-الطبع

يميل الآمدى إلى الطبع على حساب الصنعة المتكلفة، فهو ينكر أن يضم الكلام الغريب الوحشي، خاصة إذا صدر من المحدثين "فإذا كان هذا يُستهجن من الأعرابي القح الذي لا يتعمّل له ولا يتطلبه"(2)، ويعتبر الطبع مذهب الأوائل وطريقة للعرب في قولها الشعر، وأصبح صفة تلحق الشاعر عندما يقول الشعر العذب بسهولة بعيدا عن التكلف والصنعة، فيصبح بذلك شاعرا مطبوعا، والطبع هو "قوة في الإنسان بها يختار الفصيح من طرق التراكيب من غير تكلف وتتبع قاعدة موضوعة لذلك." (3) وقد اتخذ الآمدى معيارا للموازنة بين أبي تمام والبحتري، ويعتبر الآمدى الطبع مذهب الأوائل وطريقة للعرب، وقد وصف به البحتري واعتبره شاعرا مطبوعا وعلى مذهب العرب، الأمر الذي جعله يسم البحتري، بالأصالة ويفضله على أبي تمام فقال "المطبوعون وأهل البلاغة، لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني أو الإغراق في الوصف، وإنما يكون الفصل عندهم في الإمام

¹ - أبو القاسم الآمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص 6/1.

² - أبو القاسم الآمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1/ 304.

³ - محمد علي التهانوي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 558.

بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأثى والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب" (1) فأصبح أساس المفاضلة عنده بين شاعريه أبي تمام والبحتري هي الصنعة وهذا ما اختلف فيه عن سابقيه الذين اعتبروا الصنعة عيباً من العيوب التي يؤاخذ عليها الشاعر، ويرى أن الصنعة في الشعر إذا كانت في حدود المعقول كانت مقبولة أما إذا أفرط الشاعر في ذلك فقد خرج على حدود الطبع "فإن الشعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن تلك مجاهدة للطبع، ومغالبة للقريحة، مُخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التَّعَمُّل" (2) ويوضح هذا النص أن الأمدى يستعمل الطبع عكس الصنعة التي تعني التكلف، إذ استخدم الصنعة نفس استخدام التكلف، عكس استخدام الطبع الذي هو مذهب الأوائل الذين يدخل البحتري في دائرتهم، وأول خصائص الشعر المطبوع هي السهولة في قول الشعر النابع من سيطرة الشاعر على قوافيه، فلا يتعثر في قوله مع حسن اختياره للألفاظ و التراكيب التي لا يشوبها تعقيد ولا غرابة ولا خشونة بل تجري مؤتلفة في تسلسلها موافقة للمعنى، فكلما صدر الشعر عن طبع سليم، وابتعد عن التكلف كان أكثر تأثيراً في النفوس.

-الصناعة

² - أبو القاسم الأمدى، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 1 / 260.

اتخذ الأمدي من الجودة معياراً للمفاضلة بين شعر أبي تمام والبحتري، وحدد مجموعة من العناصر لا وجود الشعر إلا بها، حاله حال باقي الصناعات "...لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء هي: جودة الآلة، إصابة الغرض المقصود، صحة التأليف، والانتهاه إلى تمام الصناعة، من غير نقص فيها ولا زيادة"⁽¹⁾، ثم ربط هذه الأربعة بأربعة أشياء أخرى يحتاجها كل مصنوع هي:

- آلة تستجدها ويتخيرها من خشب مثل خشب النجار وفضة الصائغ، وأجر البناء، وألفاظ الشاعر والخطيب وهذه هي العلة الهيولانية⁽²⁾
- إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعه وهي العلة الصورية.
- صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب وهي العلة الفاعلة.
- الانتهاه إلى تمام الصناعة من غير زيادة ولا نقصان، كما ينتهي الصانع إلى تمام صنعه وهي العلة التمامية⁽³⁾ وعلى هذا " فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه (بعد صحة المعنى)، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"⁽⁴⁾

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 426 / 1.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 426-427 / 1.

³ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، 427/1.

⁴ - عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4 ، 1983 ، 171/1.

وهذه معايير داخلية كلها تساهم في تحديد الشعر الجيد من الشعر الرديء، إضافة إلى معايير أخرى لا يكون الشعر شعراً إلا بالتزامها، وهي ما يشكل عمود الشعر الذي رجع إليه الأمدي في موازنته بين الطائيين، وكان ميله إلى الشعر المطبوع واضحاً، فقد كان يعيب على الشعراء الإغراق في غموض المعاني ووحشي الألفاظ، وعلى هذا الأساس سار في كتابه ورجع إلى أساليب العرب في نقد الشاعرين ورأى أن تمكن الشاعر من صناعته التي أطلق عليها صحة التأليف، هي الدعامة الأساس بعد صحة المعنى، ويؤكد بذلك نظريته النقدية المؤسسة على التأليف الجميل "فحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري". كما أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده، وهذا مذهب أبي تمام، فهو لا يرى الشعر إلا صحة تأليف وعذوبة لفظ وجمال نظم وحسن صياغة وسلاسة في القول تنم عن طبع سليم لدى الشاعر.

-التشبيه

ولا يختلف الأمدي في نظريته هذه إلى الشعر عن ابن طباطبا وقدامة، في رؤيتهما لعنصر الوزن وهو المقدم عندهما، ولكن دون إغفال ما يمكن أن يؤديه عنصر الخيال الذي تجسّد في الصورة التشبيهية والصورة المجازية بالدرجة الأولى، والتي كانت أهم ما وُجّه من نقد لأبي تمام في اعتماده الشديد على الاستعارة في التصوير، مما أثار أنصار القديم من اللغويين عليه، خاصة أولئك الذين تعلّقوا بالتشبيه طلباً للوضوح والدلالة المألوفة، لذلك يركز الأمدي على المقاربة في التشبيه وهي قوة الشبه وشدة وضوح العلاقة التي تربط بين طرفيه، المشبه

والمشبه به هي وجه الشبه، بإظهار الصفات الأقرب في المشبه به، حتى يفهم القارئ وجه الشبه دون عناء " فليس شيء يشبه بشيء يقع التشبيه فيه من جميع الجهات حتى لا يغادر منها شيئاً قد يكون، إنما شبه به ببعض ما فيه لا ب كله" (1). وقد أشاد الأمدي بالتشبيه القريب الذي يجعل الصورة الشعرية واضحة غير متداخلة العناصر.

- الاستعارة

تناول الأمدي الصورة الاستعارية من خلال حديثه على عمود الشعر، الذي لم يكن يعبأ بالمعاني المولدة الجديدة، فقد رفض هذه المعاني التي أبدعها أبو تمام، ويرى فيها خروجاً على تقاليد العرب وعلى عمود الشعر، فكثيراً ما انتقد أبو تمام في توظيفه المستمر للاستعارات، لذلك جاء شعر أبي تمام: "لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة..." (2) وهي صور لم يستسغها النقاد واعتبروها من الاستعارات البعيدة التي أخذوه عليها، لأنه استخدمها استخداماً سيئاً، إذ ربطوها بالصنعة اللفظية، رغم أنه تفرد في رسم صور تجاوز بها عتبة السائد في ثقافة عصره، لكن النقد لم يستسغها ولم يتساهل مع الشعراء في استخدامها.

لا يُعد الأمدي ممن يتذوق الاستعارات المبتكرة، التي يُطلق عليها وصف "البعيدة" في قوله " وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة،

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 1 / 381.

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 1 / 4، 5.

والمعاني المولدة..." (1) ولا يؤمن بالخيال الخلاق الذي يصنع صوراً جديدة، وميله إلى مدرسة الطبع جعله لا يهتم بالخيال في المعاني المستعارة عند أبي تمام، ويعتبر الأمدي من أشهر من تصدى لنقد شعر أبي تمام، وعاب عليه استخدام الاستعارات البعيدة، وخصّص في كتابه باباً سماه: "ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات" وحصر الأمدي بعض استعارات أبي تمام ثم قال معلقاً عليها: "فجعل كما ترى - مع غثاثة هذه الألفاظ - للدهر(*) أخذعاً، ويدا تَقْطَع من الزند، وكأنه يُصرع، وجعله يشرق بالكرام. [ويفكر] ويبتسم وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز، وجعل المعروف مسلماً تارة ومرتداً أخرى، والحات وغداً... وظن أن الغيث كان دهرًا حائكاً وجعل للأيام ظهراً يُركب، والليالي كأنها عَوَارِك والزمان كأنه صب عليه ماء، والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق، وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب" (2). وهي استعارات أبعد ما يكون من الصواب، أسرف فيها أبو تمام وخرج على عمود الشعر، فلا بد أن يكون المستعار مناسباً للمستعار منه، فعلى الشاعر استخدام الاستعارات الواضحة، و ينبغي أن تكون مناسبة أي أن يكون فيها تقارباً بين المستعار منه والمستعار له، بوجود قرينة بينهما، تجعل المعنى لا يخرج عن المألوف فتصير قبيحة، بما فيها من تشخيص، لذلك نعت الأمدي بعض أقوال أبي تمام التي فيها إغماض بالفلسفة، لقد حكّم الأمدي في رد استعارات

¹ - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 1/ 4، 5.

*- جاء هذا في قول أبي تمام: يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامُ مِنْ خُرْفِكَ

² - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 1/ 265.

أبي تمام، مبدأ المقاربة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، كما يرى بأن التمييز بين الاستعارة الجيدة والاستعارة القبيحة، أمر يرجع إلى الذوق المكتسب بالمران والنظر في أقوال الشعراء المجيدين، أكثر مما يرجع إلى القواعد التي وضعها علماء البيان، لذلك رأى أنه من الأسلم الاحتكام إلى الذوق العربي وحده.

لقد وجه الأمدي نقده لأبي تمام في توظيفه للاستعارات التي لم يستسغها فيقول عنه: "وأنا أذكر في هذا الجزء، الرذل من ألفاظه، الساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته" (1) ويورد الكثير من الأبيات التي اعتبرها في غاية القبح والبعد عن الصواب (2) منها البيت التالي:

جَذَبْتُ نَدَاهُ غُدُوَّةَ السَّبْتِ جَذْبَةً فَخَرَّ صَرِيحاً بَيْنَ أَيْدِي الْقَصَائِدِ

1 - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 259/1.

2 - يذكر الأمدي العديد من أبيات أبي تمام التي تحتوي استعارات قبيحة منها قوله :

سَأَشْكُرُ فُرْجَةَ اللَّبَبِ الرَّخِيِّ	وَلَيْنَ أَخَادِعِ الدَّهْرِ الْأَبِيِّ
-تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي	خَطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُمْ يَصْرَعُ
-أَلَا لَا يَمُدُّ الدَّهْرُ كَفًّا بِسَيِّئِ	إِلَى مَجْتَدِي نَصْرٍ فَيَقْطَعُ مِنَ الزَّيْدِ
-وَالدَّهْرُ الْأُمُّ مِنْ شَرَفَتْ بِلُؤْمِهِ	إِلَّا إِذَا أَشْرَقَتْهُ بِكَرِيمِ
-تَحْمَلْتُ مَا لَوْ حُمِلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ	لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيُّ عِبَائِهِ أَثْقَلُ
-تَحُلُّ يَفَاعُ الْمَجْدِ حَتَّى كَانَتْهَا	عَلَى كُلِّ رَأْسٍ مِنْ يَدِ الْمَجْدِ مَغْفَرُ
لَهَا بَيْنَ أَبْوَابِ الْمُلُوكِ مَزَامِرُ	مِنَ الذِّكْرِ لَمْ تَنْفَخْ وَلَا هِيَ تُزْمَرُ

ويقول فيها: "استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب و مع هذه الغثاثة جعل للذهر أخدعا، ويذا تقطع من الزند، وكأنه يصرع. وجعله يشرق بالكرام. [ويفكر] ويتبسم، وأن الأيام بنون له، والزمان أبلق، وجعل للمدح يدا، ولقصائده مزامير إلا أنها لا تنفخ ولا تزمز، وجعل المعروف مسلما تارة ومرتدا أخرى، والحاث وغدا، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعا بين أيدي قصائده، وجعل المجد ما يجوز عليه الخرف، وأن له جسدا وكبدا، وجعل لصروف النوى قدا، وللأمن فرشا، وظن أن الغيث كان دهرًا حائكا، وجعل للأيام ظهرا يركب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن للصباح الأبلق.." انظر الموازنة ص 265.

يقول عن هذا البيت: " وجذبَ ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعا بين أيدي

قصائده"(1) ويعتبرها من الاستعارات المستكرهة، لأنها خارجة عن الذوق الفني العربي ولذلك صنف هذا النوع من الصور الاستعارية ضمن مرذول الألفاظ وقبيح الاستعارات، فهي " إنما استعارت العرب المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه: أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه." (2) وقد خالف تقاليد العرب في استعاراتها، لأنه خرج عن معناها الحقيقي الذي يفضل الأمدي أن تلتزمه الألفاظ، بدل استعمالها الاستعاري، وهذا ما يُعرف بمبدأ المقاربة بين المعنى الحقيقي والمعنى الاستعاري، ويظهر هذا في قوله على استعارات امرئ القيس: " وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له"(3) ولم يذكر الأمدي الجيد من استعارات أبي تمام، واكتفى بالاستعارات التي تجاوزت حدودها، لذلك اشترط أن تكون على طريقة العرب، قريبة غير بعيدة، تحقق تناسبا لا لبس فيه، من المستعار ومن المستعار منه والمستعار له، وبذلك يكون قد حاصر مجال الخيال في الشعر وكبّل حرية الشاعر، ومما يؤكد عليه الأمدي وهو يرسم عناصر عمود الشعر قرب الاستعارة، الذي يتأتى للشاعر لما تكون العلاقة واضحة بين ركنيه، وكلما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين، وكان وجه الشبه بينهما واضحا كانت الاستعارة قريبة وموافقة

1 - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، 265/1.

2 - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، 266/1.

3 - أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، 266/1.

لطريقة العرب لاتخرج عنها، وهو نفس موقفه من التشبيه الذي يرتبط فيه الآمدي بطريقة العرب ولا يستسيغ الخروج عليها، وهو الأمر الذي رفضه الآمدي في تشبيهات أبي تمام المبتكرة، من خلال استعماله المعاني الذهنية في أخيلة واستعارات جديدة مبتكرة، خالف بها عمود الشعر الذي سار عليه الأوائل في قول الشعر، هو ما رفضه الآمدي ومال بسببه إلى تفضيل البحتري.

المبحث الرابع: المصطلحات في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"

1-جدول المصطلحات في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"

المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
أ-الشعر	انظر ص137	انظر ص137	يضيف الجرجاني في تحديده لمفهوم الشعر الطبع، الذكاء، الرواية، الدربة، وهي شروط تعتبر أساس العملية الإبداعية التي لا تكون إلا بالتفاعل بينها، بالإضافة إلى باقي الأسس المتمثلة في اللفظ، المعنى، الوزن، القافية التي تساهم في بناء النص الشعري وجمالياته.	لم يعد الطبع وحده مصدر الخلق الشعري والإبداع الأدبي عند الشاعر، كما كان الأمر عند نقاد القرن الثالث الذين ركزوا على الطبع، الذي خرج عن سكونيته عند الجرجاني ليستفيد من الثقافة والخبرة، وهما يعملان على صقل الجانب الفطري في الشاعر المتمثل في الطبع.
ب- الطبع	انظر ص183	انظر ص183	تجاوز الجرجاني النظرة الثابتة إلى الطبع باعتباره العنصر الأساس في تحديد جودة الشعر، وقد خرج بذلك على خط سابقيه الذين ركزوا على	وضع الجرجاني صحة الطبع التي تتعلق بصفاء القريحة وتوقدها، وإدمان الرياضة التي تتاح للشاعر من كثرة حفظ النصوص الجيدة، من أجل تكوين الذوق الفني الذي

			الطبع وأهملوا ما تلعبه الثقافة من صقل له.	يمتزج فيه الجانب الفطري (الطبع) والجانب المكتسب (الدربة) فَيُلْهِمُ القدرة على إظهار مواطن الجمال وتقدير قيمته.
ج- الرواية	نقل الماء من مكان إلى آخر	نقل أخبار السابقين وعلمهم، وكذا حمل العلم أو الشعر أو الحديث.	الطبع في غياب الرواية لا يصنع شاعرا، فمن أراد نظم الشعر عليه بملازمة شاعر يروي عنه، حتى ينطلق لسانه فينسج على منوالها بعد أن حفظ الكثير منها.	هي أحد شروط الفحولة عند الأصمعي، و وسيلة هامة في يد الشاعر للاطلاع على أشعار العرب، وتكوين رصيد ثقافي يساعده في قول الشعر.
	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
د- الذكاء	هو "حدة الفؤاد وسرعة الفهم وتمامه" (1)	من شروط الإبداع الشعري به يدرك الأديب العناصر المهمة لما يتناولها	جعله الجرجاني أساس المفاضلة بين الشعراء والخطباء وقد أطلق الجرجاني على العقل الفطنة، وجعله عنصرا أصيلا من عناصر الشعر.	أضاف الجرجاني عنصرا خامسا في هذا النص وهو القريحة، والذكاء وحدة القريحة والفطنة تجعل الشاعر يتقدم على غيره.

¹ - ابن منظور، مصدر سابق: (ذكي).

			و حدةً الذهن التي تنتج سرعة الفهم	
المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
هـ- الدُّربة	وهي الممارسة والتدريب من أجل إتقان العمل	"تتصل اتصالاً وثيقاً... بالطبع، الذي لا يحيا إلا في ظلال التدريب على النظم والإنتاج" ⁽¹⁾ هي الممارسة والتدريب على العمل الأدبي، من أجل معرفة عناصره وترتيبها بما يحقق الفائدة منها.	إن التمكن من ثقافة العصر لا تصنع شاعراً، فلا يكفي أن يطلع الشاعر عليها ليصبح شاعراً حقيقياً، فلا بد له من أداة تمكنه من تنظيم هذه المعارف وفهمها وحسن استثمارها، بما يخدم إبداعه الشعري تتمثل في الذكاء.	أن أهم الخصائص التي لا بد منها لإنتاج الشعر: الطبع والذكاء والرواية، ثم تكون الدُّربة قوة لموهبة الشاعر الفطرية. ويرى الجرجاني أن الدربة تحصيل بمخالطة النصوص الأدبية.

¹ - محمد القرني **عقيلة**، مرجع سابق، ص26.

و- اللفظ/ المعنى	انظر ص138	انظر ص138	يربط الجرجاني بين اللفظ والمعنى، ورفض رد الجمال إلى أحدهما دون الآخر و يدعو إلى المزج بينهما، و يجعل التلاؤم بينهما من مقاييس الجودة.	لم يتعرض الجرجاني إلى العلاقة بينهما في وساطته و لم يخصصها بالحديث، وإنما أشار إليها ضمن معالجته لمعايير جودة الشعر ضمن عمود الشعر، ويوحى فعل الامتزاج الذي دعا إليه الجرجاني بالتفاعل بينهما، مما يشكل نصا منسجما لا تتفاضل فيه الألفاظ و المعاني، بل يشتركان في بناء نسيجه، وهي الفكرة التي استوحى منها تلميذه عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم.
المصطلح	التعريف اللغوي	التعريف الاصطلاحي	المصطلح بين الثبات والتحول	ملاحظات
ز- التشبيه	انظر ص139	انظر ص139	يرى الجرجاني أن دور التشبيه هو إظهار الخفي إلى العيان، لذلك جعل المعيار الذي يحكمه هو المقاربة بين عنصريه، فلا بد أن تقوم العلاقة فيه على تقريب التشبيه حتى تكون مقبولة مستحسنة،	لا يوجه الجرجاني اهتمامه إلى الحسية في التشبيه، بل اهتم بما يجب أن يحدث فيها من مقارنة من خلال التقريب بين الطرفين في أكثر صفاتهما، وأصبح معيار الجودة في التشبيه هو المقاربة بين طرفيه

				لذلك كانت العرب تسلم السبق لمن شبه فقارب.	
ل- الاستعارة	انظر ص 163	انظر ص 163	أولى الجرجاني الاستعارة اهتماما بالغا، لأنها تعلن عن بداية مرحلة جديدة في الشعر العربي، ويشترط أن تكون المناسبة بين المستعار منه والمستعار له قريبة من العقل، وليست بعيدة عن إدراك المتلقي.	يستحسن الجرجاني الاستعارة لأنها تساهم في إخراج الصورة من حسيته إلى مستوى أكثر تجريدا وإدهاشا، فهي باب للتوسع والتصرف في تحسين الشعر وتجويد صناعته، على أن يبقى ذلك مقيدا بالمقاربة في الشبه وعدم المنافرة بين اللفظ والمعنى إلى درجة التعقيد في الكلام.	
ل- المقايسة	"قاس الشيء بقيسه قيسا وقياسا واقتاسه وقيسه إذا قدره على مثاله" (1) أي	"المقايسة هي النظرة إلى شعر شاعر من خلال شعر شاعر آخر أو شعر آخرين،" (1) و هي النظرة إلى شعر شاعر	يحدد الجرجاني وسيلته في دفاعه عن المتنبي، والمتمثلة في المقايسة، التي يريد من خلالها الوصول إلى أن الخطأ ظاهرة مشتركة موجودة في كل العصور، وقد اتبع القاضي الجرجاني هذا	تجسد المقايسة توجه النقد في القرن الرابع نحو التطبيق أكثر من التنظير.	

¹ - ابن منظور، لسان العرب، (قيس)

	قياس الأمر إلى نظيره	من خلال شعر شاعر آخر.	المنهج في وساطته لتحقيق الإنصاف.	
م- عمود الشعر	انظر ص182	انظر ص182	لا يخرج عنده مفهوم عمود الشعر عن تقاليده الموروثة والمبادئ التي سبق بها الشعراء الأولون، واقتفاها من جاء بعدهم حتى صارت عرفا متوارثا.	وجاء كلام القاضي الجرجاني عن عمود الشعر باعتباره علما للشعر، انطلاقا من تحديد مجموعة من القواعد التي تضبطه، فحدد للشعر ستة عناصر يتعلق بعضها باللفظ، وبعضها الآخر بالمعنى..

¹ - كناية وحيد، المرجع نفسه، ص 560.

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

- الشعر

بدأ القاضي الجرجاني حديثه عن الشعر بوضع حدّ له فهو عنده "... علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادة له، وقوة لكل واحد منها أسبابه"⁽¹⁾. إذ اعتبر الشعر علماً من علوم العرب، يقوم على أربعة عناصر وهي: الطبع، والرواية، والذكاء، والدُّربة، وكلها عناصر وردت متفرقة عند سابقيه، ولكنه تفرّد بالإشارة إليها مجتمعة، مما يوضح رؤية المتكاملة إلى طبيعة الشعر. ويبدو أن الشعر عند الجرجاني علم، يقوم على هذه المكونات الأربعة على قدم المساواة لا يطغى عنصر على عنصر آخر، وإن كان الطبع هو الأساس

أما عن علاقة الشعر بالأخلاق أو بين الشعر والدين فيقول : "فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُدت الطبقات وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرأ بهما ممن تناول الرسول ﷺ وعاب من أصحابه بكما وبكاء مفحمين ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر"⁽²⁾ لم يتخذ الجرجاني الأخلاق والدين معيارا تقاس بهما جودة الشعر، ففساد العقيدة عنده ليست مدعاة إلى فساد الشعر وتأخر قائله، ويكون الجرجاني بذلك من النقاد الذين لا

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 27.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 66.

يلزمون الشاعر بالتقيد بالدين وقواعد الأخلاق، ويميزون بين وظيفة الشعر وطبيعته، وقبول هذا النوع من الشعر لا يعني قبولاً لهذه القيم، بل لقيمتها الجمالية وصورتها الفنية، وكان موفق الجرجاني هذا منطلقاً من دفاعه عن المتنبي عندما اتهم بفساد العقيدة في قوله:

أترك لذة الصهباء نقداً لما وعدوه من لبن وتمر

وإذا كان المتنبي سيؤخر بسبب هذه الحجة، كان أولى أن يؤخر من سبقه من الشعراء الذين سلكوا نفس السبيل، وألا يطرح شعر المتنبي لذات السبب، ولا يجب الاعتقاد بأن الجرجاني يدعو إلى التحرر من القيم الأخلاقية والدينية في الشعر، بل يرفض أن يتخذ من الدين والأخلاق معياراً لقياس جودة الشعر، مادام الشعر يقوم على قيم فنية وليس قيم أخلاقية.

-الطبع

الطبع هو الموهبة والقدرة الفطرية التي زُود بها الشاعر، تساعد على نظم الشعر وتسهّل عليه القول دون تكلف أو عناء، وأعطى الجرجاني للطبع الدور الأساس في تحديد جمالية النص، فقد اتخذته العرب معياراً تُصنف الشعراء بموجبه إلى مطبوعين وغير مطبوعين، فلا بد للشاعر من ملكة شعرية تعينه على قول الشعر، ولكنه يصرح بعد ذلك بأن الطبع وحده لا يكفي فيقول " ويحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة، وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبُعد الغوص، وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع له، والزمّام عليه صحة الطبع، وإدمان الرياضة"(1) وقد شكّل بهذا الموقف المتعمق في فهم الطبع، تطوراً في النظر إلى عملية

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 22.

الخلق الشعري التي لم تعد طبعا خالصا، بل أصبحت الرواية والدربة التي نعتهما بـ"الرياضة" وسيلة هامة في إثراء الملكة الشعرية.

لقد تنبه النقد القديم أن الطبع وحده لم يعد في مقدوره أن يُفسّر عملية معقدة كعملية الإبداع الشعري، وقد تنبّه الجرجاني منذ وقت مبكر إلى أن الطبع في حاجة إلى روافد تدعمه، تتمثل في الرواية والدربة، فتصبح نظرته إلى الإبداع أكثر موضوعية باشتمالها على العوامل الفطرية والعوامل المكتسبة، التي تُمكن الشاعر من الوصول بشعره إلى مرتبة الجودة.

- الرواية

إذا كان الطبع أساس قول الشعر، فلا بد له من الرواية "إن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ولا طريق للرواية إلا السمع وملاك الرواية الحفظ"⁽¹⁾ الرواية لغة هي "نقل أخبار السابقين وعلمهم"⁽²⁾ وتعني في مجال الشعر: نقل الشعر وروايته من طرف شخص آخر يلزم الشاعر من أجل رواية شعره، فلا غنى عنها لأنها وسيلته إلى لاطلاع على ثقافة العصر، فيعرف من خلالها مذاهب الشعراء ويحذو حذوهم، وقد كان القدماء يرشدون الشعراء إلى حفظ أشعار العرب ثم نسيانها ليتمكنوا من النسج على منوالها بعد أن تكون قد صقلت موهبتهم وهذبت طبعهم، لأن أساس الرواية هو الحفظ.

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص27.

² - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص310.

- الذكاء

هو "حدة الفؤاد وسرعة الفهم وتمامه" ⁽¹⁾ عنصر مهم في الإنتاج الأدبي، بواسطته يدرك الشاعر أهم عناصر عمله ويعرف كيف يرتبها بفضل توقد ذهنه، لذلك جعله الجرجاني أساس المفاضلة بين الشعراء والخطباء حين قال: "وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة، ثم قد تجد الرجل منها شاعرا مُفلقًا، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيا مُفحمًا، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء. وحدة القريحة والفتنة" ⁽²⁾ وقد أطلق الجرجاني على الذكاء الفتنة، وجعله عنصرا أصيلا من عناصر الشعر، وأضاف الجرجاني عنصرا خامسا في هذا النص وهو القريحة.

- الدُّربة

وهي الممارسة والتدريب على نظم الشعر وحفظه وروايته، وأحد عناصر الإبداع، هي ضرورية للشاعر حتى يتمكن من فنه، وبقدر ما حقق الشاعر من هذه العناصر الأربعة: الطبع، الرواية، الذكاء، الدُّربة، وتكون جودة شعره، ومكانته بين الشعراء، وهي أساس العملية الإبداعية التي لا تكون إلا باجتماعها والتفاعل بينها، وهي دوافع أساسية تعطي للشعر

¹ - ابن منظور، لسان العرب: (ذكي).

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 28.

طابعه الإبداعي، ويبقى عنصر اللفظ والمعنى والوزن والقافية من أهم عناصره. ونلاحظ أن الجرجاني قد أهمل أيضا تعريف الشعر باعتباره تخيلا، ولم يعتبره عنصرا من عناصره، رغم أنه من أخص خصائصه.

- اللفظ / المعنى

نلاحظ الانفصال الصارم بين اللفظ والمعنى في النقد العربي، حيث تحدث النقاد عن جودة اللفظ و رداءته، وجودة المعنى و رداءته، وهو ما تنبّه له الجرجاني الذي اهتم بالمشكلة والملاءمة بين اللفظ والمعنى.

بدأ النقد مع القاضي الجرجاني يتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، إذ لم يعد يُطرح اللفظ بمعزل عن المعنى، وأصبح النقد يهتم بالتأليف، والمشكلة والملاءمة، والمؤاخاة بينهما، وكلها مصطلحات استُعِمت للتعبير عن مدى امتزاجهما، لذلك نرى القاضي الجرجاني يربط بين اللفظ والمعنى ربطا وثيقا، جاعلا الصلة بينهما صلة نسب رافضا أن يعود الجمال لأحدهما دون الآخر، فكان من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى أهمية الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، فليس هناك أفضلية للفظ على المعنى، أو للمعنى على اللفظ، وذلك لأن الألفاظ أداة تصل من خلالها إلى المعنى المراد، فلا بد من "امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"⁽¹⁾ يستعمل القاضي الجرجاني كلمة المزج للتعبير على الملاءمة بين اللفظ والمعنى، فالعلاقة وطيدة بينهما فأى تقصير من طرف

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص48.

الشاعر في التركيب بينهما يعطي شعرا رديئا لا محالة. وربطه عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم، وهو بذلك يجمع بينهما ولا شك في هذا وهو ما يعرف بالنظم. والنظم مصطلح نقدي ورد عند النقاد بمفاهيم مختلفة، وقد عرف تطورا إلى أن صار نظرية قائمة بذاتها رائدها عبد القاهر الجرجاني، الذي دعا إلى مراعاة الصورة الأدبية التي تحدث من اجتماع اللفظ والمعنى، معارضا من نصر المعنى وحده، أو اللفظ وحده ليحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر، وبعد إدراكه لاستحالة الفصل بينهما وصعوبة تقسيم العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى فالكلام "لا يقوم باللفظ والمعنى فقط، بل يحتاجان إلى عنصر ثالث هو الرباط الناظم لهما"⁽¹⁾ وهو ما أطلق عليه مصطلح النظم، والنظم هو عملية تركيب الكلام وتحقيق لبنيته الخارجية الشكلية، وقد جعل الجرجاني النظم مختصا بمستوى الألفاظ والعبارات، وجعل الأسلوب يتعلق بالمعاني، وبالتكامل بين النظم والأسلوب يتم بناء النص الشعري، فالكلام يوصف بالبلاغة إذا بُني على ملائمة لفظه لمعناه، وأن الجمال في العبارة إنما يعود إلى ما بين معاني الألفاظ من الاتساق والانسجام، وبذلك يتحقق التأثير في المتلقي.

لقد أدت العناية بالصياغة اللفظية إلى تعطيل عنصر الخيال، كعنصر هام في تحديد مفهوم الشعر، فقد كان اللفظ أهم أداة تعبيرية في يد الشاعر للتعبير على تجربته، وكانت النظرة التقليدية انطلاقا من البلاغة القديمة تهتم بقوة اللفاظ أكثر من التصوير والخيال، ذلك أن النزعة التقليدية أشد ميلا إلى تقرير المعاني الحقيقية وكان " لعناية النقاد بالصياغة والسبك أثرا كبيرا في تأخر التصوير و الخيال في الشعر العربي، لهذا نرى أن معظم شعراء

¹ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص602.

الصورة قد خرجوا على حدود اللفظ والمعنى، متجاوزين قيودها إلى عالم الخيال والإبداع"⁽¹⁾ لقد أصبحت الملاءمة بين الألفاظ والمعاني، وسيلة للتفاضل بين الشعراء في قدرتهم على إيجاد التلاؤم بين اللفظ والمعنى، فالأسلوب عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، وقد ورد بهذا المعنى عند ابن قتيبة في قوله و"الشاعر المُجيد هو من سلك هذه الأساليب وعدّلَ بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السّامعين" ⁽²⁾ ويقصد بالأسلوب عند ابن قتيبة اتّباع أساليب العرب (*) في التعبير المتعلق ببناء القصيدة من الناحية الشكلية. كما يُعرف كذلك بأنه " التعبير عن المعاني والأفكار بألفاظ وعبارات يشد بعضها بعضاً، ليصبح الكلام كالنسج الذي انضمت خيوطه"⁽³⁾ وإذا كان النظم "هيئة تحصل عن التّأليفات اللفظية"⁽⁴⁾ فالنظم تراكم لألفاظ، فإن الأسلوب "هيئة تحصل عن التّأليفات المعنوية" ⁽⁵⁾ وقد استثمر حازم القرطاجني نظرية النّظم وأضاف إليها الأسلوب المتعلق بنظم المعنى وتأليفه، فموقف القرطاجني في تبني نظرية التخيل لتأسيس تصور للشعر، لم يكن ليمنعه من استغلال نظرية النظم، فأصبحت

¹ - كباية وحيد، قراءة النص النقدي القديم، ص 237.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31، 32 .

*- من هذه الأساليب: ذكر الديا روالدمن، خاطب الربع والرفيق، الوصل بالنسيب، انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 31، 32.

³ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 598 .

⁴ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 65 .

⁵ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص 65 .

نظرتة تضاهي ما وصل إليه التفكير النقدي المعاصر في الأسلوبية الحديثة، والأسلوب جزء لا يتجزأ من عملية "التخييل"، وهو الذي يمثل خروج اللغة من حيّزها العادي، إلى حيّز الخلق والإبداع مما يُعرف بالانزياح، من هنا يأتي تعريف القرطاجني للشعر بأنه "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العربية بزيادة التقفية إلى ذلك، وعليه تصبح الخاصية التخيلية للشعر الكامنة في المعنى، أهم عنصر في تعريف الشعر.

وقد أطلق النقاد على ذلك مصطلحات أخرى كالتأليف، والبناء، والنسج، والصياغة، وانضوت هذه المصطلحات كلها تحت المصطلح الرئيس وهو الأسلوب الذي هو: "التعبير عن المعاني والأفكار بالألفاظ وعبارات يشد بعضها بعضاً، ليصبح الكلام كالنسج الذي انضمت خيوطه"⁽¹⁾ فالكلمة المفردة لا قيمة لها قبل دخولها في تآلف مع غيرها "ولو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه مستهجن وذلك أن المعاني تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدّم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي الحاكمة سياستها... فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء من جهته"⁽²⁾ وهذا يؤكد صعوبة الفصل بين اللفظ والمعنى، وقد عرفت هذه الثنائية تطورا على يد بعض النقاد، إلى أن صارت نظرية قائمة بذاتها رائدها عبد القاهر الجرجاني، الذي دعا إلى مراعاة الصورة الأدبية التي تحدث من اجتماع اللفظ والمعنى، معارضا من نصّر المعنى

¹ - كباية وحيد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي، ص 598 .

² - الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علوم البيان، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، (دط) 1978، ص 5.

وحده، أو اللفظ وحده ليحكم بالجودة أو الرداءة على الشعر، وبعد إدراكه لاستحالة الفصل بينهما وصعوبة تقسيم العمل الأدبي إلى لفظ ومعنى فالكلام يحتاج إلى عنصر رابط ناظم لهما، والنظم تركيب للكلام وتحقيق لبنيته الخارجية الشكلية، وقد جعله الجرجاني مختصا بمستوى الألفاظ والعبارات، وجعل الأسلوب يتعلق بالمعاني، وبالتكامل بين النظم والأسلوب يتم بناء النص الشعري، فالكلام يوصف بالبلاغة إذا بُني على ملاءمة لفظه لمعناه، وأن الجمال في العبارة إنما يعود إلى ما بين معاني الألفاظ من الاتساق والانسجام، وبذلك يتحقق التأثير في المتلقي.

تشبه قضية اللفظ والمعنى، قضية الصورة والمحتوي في النقد المعاصر، فقد شاع في التراث النقدي العربي استعمال مصطلح اللفظ الذي يقابله الشكل أو الصورة، ومصطلح المعنى الذي يقابله مصطلح المضمون أو المحتوى، وجاء استعمال هذين المصطلحين "الشكل" و"المضمون" في النقد المعاصر مقابلا لاستعمال "اللفظ" و"المعنى" وقد تعددت الاتجاهات في معالجة موضوع العلاقة بين (الشكل الصورة) و(المحتوى المضمون) منها الاتجاه الشكلائي الروسي، الذي يشبه موقفه كثيرا موقف النقد العربي، في ضرورة وجود علاقة اندماج وامتزاج بين الشكل والمضمون فقد "رفضوا تلك الثنائية التي أقام النقد التقليدي عليها دعائمه وهي ثنائية الشكل والمضمون، فَشَكَلَ الأثر الأدبي ذو صلة بوحده... التي تحصل نتيجة تفاعلها"⁽¹⁾ وبناءً على ذلك فإن الفصل بين هذين العنصرين

¹- يوسف أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحاينة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص 94.

من عناصر العمل الفني يؤدي إلى رداءته، فلا بد من اجتماع الشكل والمضمون في انسجام تام فلا فصل بينهما.

- التشبيه

جاء اهتمام القاضي الجرجاني بالتشبيه أقلّ من اهتمامه بالاستعارة التي أولاها كل العناية، ويعكس هذا التحول من الاهتمام بالتشبيه إلى الاستعارة تطور الفكري العربي، في انتقاله من المحسوس إلى المجرد، حركية المفاهيم التي عرفت تطورا كبيرا في القرن الرابع الهجري، فقد تناول الجرجاني التشبيه من حيث أقسامه وأدواته وأركانها، عند حديثه على تشبيهات المتنبي فقال: "إنما يشبه من الأسماء بمثل وشبه ونحوهما ومن الأدوات بالكاف ثم تدخل على أن فيقال كأنه الأسد، وقد تقرب العرب التشبيه بأن تجعل أحد الشئيين هو الآخر فنقول زيد الأسد عاديا والسيف مسلولا" (1) وهو لا يختلف في هذا عن أسلافه، خاصة أهل البلاغة في نظرهم إلى التشبيه، إذ اكتفى بتحديد أدواته دون الاهتمام بتأثيره على المعنى، وهي معالجة تصب في الصورة الشعرية الجزئية، التي تقوم على ربط العلاقة بين المشبه والمشبّه به، أو بين المستعار منه والمستعار له، ولا تتعدى أن تكون تشبيها أو استعارة أو مجازا يقتصر دوره على تنميق المعنى.

- الاستعارة

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص338، 339.

يدعو الجرجاني إلى أن يكون وجه الشبه، بين المستعار منه والمستعار له في الاستعارة واضحاً، لأنها تقوم على حذف أحد الطرفين، فإذا لم تكن العلاقة ظاهرة معروفة جاءت الاستعارة غامضة مرفوضة، ويحبّذ أن تكون الاستعارة على وجه صحيح من المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، قريبة من العقل، حتى لا تكون بعيدة عن إدراك المتلقي، ويدعو إلى استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المشابهة، على أن تكون هذه المشابهة قريبة.

تجاوز الجرجاني حصر الاستعارة في اللفظ فقط، بل جعل أساسها امتزاج اللفظ بالمعنى، فالاستعارة تُطابق بين المشبه والمشبّه به، وتجعل المشبّه كأنه ذات المشبه به، وليس شبيهاً له إلى حدّ التداخل الذي يُوحّد بينهما. ويظهر أن الجرجاني ينظر إلى الاستعارة على أنها تشبيه بليغ حُذف أحد طرفيه، ولذلك كان ملاكها عنده تقريب الشبه، ووضوح العلاقة بين طرفيها.

يُعرّف الجرجاني الاستعارة بقوله: "الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونُقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"⁽¹⁾ يدعو الجرجاني أن يكون وجه الشبه، بين المستعار منه والمستعار له في الاستعارة واضحاً يدركه المتلقي، لأنها تقوم على حذف أحد الطرفين، فإذا لم تكن العلاقة ظاهرة معروفة جاءت الاستعارة غامضة مرفوضة، ويحبّذ أن تكون الاستعارة على

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص48.

وجه صحيح من المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، قريبة من العقل، حتى لا تكون بعيدة عن إدراك المتلقي، لقد جاء تعريف القاضي للاستعارة متميزاً عن تعريفات أسلافه، فهو أكثر وضوحاً وأعمق دلالة، لأنه يوضح العلاقة بين المستعار له والمستعار منه وهي المشابهة، والتي ملاكها تقريب الشبه، وانتلاف ألفاظ صورتها مع معانيها، حتى لا توجد منافرة بينها، كما أنه أشار إلى دور الاستعارة في إثراء المعاني، واعتبرها صورة من صور التوسع والمجاز في الكلام، فللاستعارة مكانة في الكلام إذ تساعد على إيضاح المعنى وتجميله، وبهذا تكون أداة من أدوات التوسع التي تُمكن الشاعر من كسر قواعد اللغة، ومنحها مجالات أوسع للتعبير، فالاستعارة ليست مجرد وسيلة لغوية يستخدمها الشعراء للتزيين، بل تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، ففيها عدول عن المعنى الأصلي إلى المعنى الذي يتخيله ذهن، بما يتوسل إليه بدلالة الألفاظ والسياق على معانٍ مختلفة، فهي أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قدرة على التأثير فيه، بما تحققه من غرابة وانحراف عن العادي والمألوف، والجرجاني لا يحدد مقياساً لجودة الاستعارة أو رداءتها، والحكم عنده هو قبول النفس لها أو نفورها منها، فإذا كانت الألفاظ تثري اللغة، فإن الاستعارة أهم وسيلة لإثراء المعاني، فتكون فكرة استهلاك الأوائِل للمعاني التي تلخصها مقولة "ما ترك الأوائِل للأواخر شيئاً" بدعوى أن كل المعاني استُنْفِدَت، دعوى باطلة مع وجود الاستعارة.

إذا كان التشبيه أقرب إلى تصوير الواقع، فإن الاستعارة تُعِين في الخيال، لذا اعتبروها أعظم أساليب الكلام، ويحدد الجرجاني دورها الهام في نقل العبارة، وإخراجها من مجالها الأصلي الذي وضعت له إلى مجال آخر أرحب، فالاستعارة تحويل لما هو مألوف

ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية، ومن ثم تصبح الاستعارة عملية نقل وعدول للمعنى، لذلك أطلق عليها الفلاسفة مصطلح "التغيير" مما يقربها إلى أهم مفاهيم الأسلوبية الحديثة. ورغم ما أنط القاضي الجرجاني بالاستعارة من الفائدة والوظيفة، إلا أنه لا يحبذ فيها الإفراط، الذي اعتبره الجرجاني كذبا، والذي لم يتعرض الجرجاني صراحة إلى الحديث عنه، بل اكتفى بالإشارة إليه حين ألم بموضوع الإفراط واتخذ فيه مذهب التوسط، ولكنه يضع حدا لهذا الإفراط هو ما استعمله الأوائل، فإذا تجاوزوه أوقعهم ذلك في الذم.

- المقايسة

اتخذ الجرجاني في كتابه الوساطة المقايسة منهجا نقديا تطبيقيا، فكانت أكثر نجاحا من الموازنة عند الأمدي، لقد أصبحت الموازنة مرحلة متطورة من مراحل نقدنا القديم، فلم يعد الذوق الشخصي المعيار الوحيد للحكم على الشعر، إذ بدأت الممارسة النقدية تقترب بدرجة كبيرة من الموضوعية، والتطبيق منذ بداية القرن الرابع الهجري، مع ناقلين بارزين هما الأمدي والقاضي الجرجاني، فجاء النقد في هذه المرحلة أكثر عمقا من الآراء السطحية التي كانت قبل ذلك، وعليه أصبحت شروط الناقد الجيد هي الرواية أي الثقافة، و الدربة والرواية، والفتنة، الموهبة، وصحة الطبع، وبهذا يكتسب الناقد القدرة على الحكم على الشعر بعد أن أصبح يعتمد على العلم والمنطق في التحليل، وتعتبر المقايسة أهم إجراء نقدي استخدمه الجرجاني في الموازنة بين الشاعرين، وكان للجرجاني الفضل في استعمال قياس الأشباه والنظائر، التي تقوم على تحديد الأخطاء التي وقع فيها الشعراء قبل المتنبي في الشعر، والمقابلة بينها وبين أخطاء المتنبي، ليبين أن ما وقع فيه المتنبي من أخطاء، قد وقع فيها

غيره من الشعراء، ليثبت أن الخطأ عند الشعراء وارد، وهي الطريقة الأولى التي اعتمد عليها القاضي الجرجاني كمنهج في نقده فجعلها أساس منهجه التطبيقي، فهو يقيس شعر المتنبي إلى من سبقه من الشعراء قبل إطلاق الحكم عليه، فلا يلجأ إلى تخطئه بل ينظر إلى أشعار السابقين وقيسها بأشباها ونظائرها الواردة عند الشعراء المتقدمين فيقول: "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر، لا يكمن لعائب القدح فيه إما في لفظه و نظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، مردودة منفية..."⁽¹⁾ والخطأ طبيعة في البشر، فالخطأ ظاهرة مشتركة موجودة في كل العصور وعند كل الشعراء، فلماذا يحاسب المتنبي ولا يحاسب الآخرون عليه، وقد أطلق على هذه العملية لفظ "المقاصة"

يذهب القاضي الجرجاني إلى إظهار كثرة حسنات أبي الطيب المتنبي في مقابل ما أخذ عليه فيقول: "هذا ديوانه حاضرا وشعره موجودا ممكنا، هلمّ نستقرئه ونتصفحه، ونقلبه ونمتحنه، ثم لك بكل سيئة عشر حسنات، وبكل نقيصة عشر فضائل، فإذا أكملنا لك ذلك واستوفيته، وقادك الاضطراب إلى القبول أو البهت، ووقفت بين التسليم والعناد - عدنا بك إلى بقية شعره فحاججناك به، وإلى ما فضل بعد المقاصة...ولو تأملت شعر أبي نواس حقّ التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعدد منفيّه ومختاره - لعظمت من قدر

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 20.

صاحبنا ما صغّرت، ولأكبرت من شأنه ما استحققت⁽¹⁾. ثم يستدرك بعدها ويقول: "ولكن الذي أطالبك به وألزمك إيّاه ألا تستعجل بالسيئة قبل الحسنة، ولا تقدّم السخط على الرحمة، وإن فعلت فلا تهمل الإنصاف جملة، وتخرج عن العدل صفرًا، فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقد بالعثرة على الذنب اليسير من لا يحمد منه الإحسان الكثير، وليس من شرائط النصفة أن تنعي على أبي الطيب بيئًا شددًا، وكلمة ندرت، وقصيدة لم يسعده فيها طبعه، ولفظة قصرت عنها عنايته، وتنسى محاسنه وقد ملأت الأسماع، وروائعه وقد بهرت، ولا من العدل أن تؤخّره الهفوة المنفردة، ولا تقدّمه الفضائل المجتمعة، وأن تحطه الزلة العابرة، ولا تنفعه المناقب الباهرة⁽²⁾". وهكذا انتهى القاضي الجرجاني إلى بيان منزلة أبي الطيب من خلال منهج المقاصة بعد أن جعل من نفسه قاضيًا يفصل بين خصوم الشاعر وأنصاره، وبدا مقياس الكثرة كما رأينا في طبيعة تكوين هذا المنهج.

لقد أقرّ الجرجاني بالأخطاء في شعر المتنبي وبيّن أنواعها، ووصل إلى نتيجة مفادها أن الشعر لا يُنظر إليه بالجدل والمقايضة، بعد أن كانت المقايضة معياره، وبهذا وصلت المقايضة عنده إلى باب مسدود، وانتهت كما انتهت الموازنة معلنة عجزها عن تبرير ما يمكن تعليله وما لا يمكن تعليله من شعر المتنبي. إنه الرجوع إلى نقطة اللاتعليل والعودة إلى الذوق في تحديد الجودة لأنه "... باب يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه، وإنما مداره على استشهاد القرائح الصافية والطبائع السليمة التي طالما رستها

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 58.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 93 .

للشعر فحذفت نقده وأثبتت عياره وقويت على تميزه وعرفت خلاصه " (1) فمبدأ المقايسة يصلح بصفة نسبية وليست مطلقة في فحص الشعر وتقييمه، وهذا ما كان الجرجاني على وعي تام به حين قال: " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا " (2) يدل هذا على اعتراف الجرجاني بضرورة الاستعانة بالذوق الشخصي للناقد، الذي تكون استجابته هي الأساس الذي يُبنى عليه تقدير الأعمال الأدبية والحكم عليها بالجودة أو بالرداءة، وبهذا يسجل الجرجاني عودته إلى النقد التأثري، بعد اعترافه بعجز المقايسة عن الوصول إلى تحديد الجودة تحديدا منطقيا، وهو نقد ينتج عن طول مزاوله قراءة الشعر وتذوقه ثم الحكم له أو عليه، فيأتي تقويم الناقد للعمل الأدبي مبنياً على أساس ما يبعثه في نفسه من ارتياح، مادام الشعر لا يمكن أن يتحول إلى منطق، فبالذوق وطول الملازمة يصل إلى إدراك القيم الجمالية في الإبداع الشعري، وليس بتطبيق المعايير والقواعد تطبيقاً آلياً عليه.

- عمود الشعر

لقد عزا القاضي الجرجاني النبوغ في الشعر إلى الطبع والرواية والدربة، ووازن على

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 93.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 93.

هذا الأساس بين القدماء والمحدثين، ووازن بين أساليب الشعر من حيث دلالتها على اختلاف الطبائع وتنوعها حسب الفنون الشعرية المختلفة، وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ببعض العناصر التي حددها الأمدي في كتابه، فبعد أن كانت الموازنات تتم على أساس الذوق الشخصي، أصبحت المعايير في هذا العصر محددة، وأصبح المحك الذي يخضع له الشعر هو عمود الشعر بعناصره المختلفة، التي يجب أن تتوفر في الشعر ليحوز رضا النقاد فيصنف في أعلى مراتب الجودة التي تتحقق للشعر من خلال ما يحدثه من طرب وارتياح في نفس المتلقي، وهو شعر لا يهتم فيه صاحبه بجانب الزخرف والتنميق، إنما يسعى للتأثير في المتلقي واستمالاته.

لقد أحدثت الآراء النقدية لابن سلام وابن قتيبة وقدامة والأمدي، تراكما لمجموعة من العناصر المؤطرة لقول الشعر عند القدماء، وخلاصة التقاليد الشعرية المتوارثة عنهم، غير أن تصوّرهم لعمود الشعر كان تصورا غير مكتمل، حتى جاء الجرجاني واستثمر كل المعايير التي استنبطها النقاد القدامى، واختصرها في عناصر عمود الشعر السبعة وجعلها قواعد صارمة تضبط الشعر، ويظهر أن صياغة هذه العناصر بعيدة عن التأثير بالنقد اليوناني، لأنها خلاصة ما توصل إليه النقد العربي من معايير للحكم على الشعر.

المبحث الخامس: نقاط التماس والتنافر بين الفلاسفة والنقاد

1-الشعر

يأتي الشعر على رأس القضايا التي اهتم بها الفكر النقدي العربي، حيث بُذلت محاولات كثيرة لتعريفه وفهم طبيعته وجوهره، حيث تشابهت تعريفات النقاد للشعر بالنظر إلى اللفظ، المعنى، الوزن، ويضيف إليها ابن طباطبا النظم الذي يتجاوز الوزن والقافية، إلى الملاءمة بين الكلمات والأبيات مما يحقق استواء النص باعتباره بنية منتظمة، ويبقى الفارق الجوهرى الذي يميز بين الشعر والنثر عنده انتظامه المتميز. وأضاف قدامة القافية وقيد بها تعريفه للشعر، فأصبح تعريفا خاصا بالشعر العربي فقط، وهو ما ذهب إليه ابن سينا في تعريفه للشعر، ورغم ظهور تعريف الشعر عند فلاسفة اليونان وفلاسفة الإسلام على أنه الكلام المخيل، إلا أن ذلك لم يظهر في تعريف الشعر.

2- الصناعة

- ذهب النقاد الأربعة إلى اعتبار الشعر صناعة، ولكنها صناعة تختلف من ناقد إلى آخر، فالشعر عند ابن طباطبا صناعة واعية بالدرجة الأولى وليست طبعا فقط، يتجسد ذلك في استعمال مصطلح "الإبداع" الذي يدور مفهومه حول عملية الخلق الشعري التي كانت عند نقاد القرن الثالث ومن كان قبلهم تعود إلى أسباب خارجة على أرادة الشاعر، تأتيه من مصدر غيبي، مرتبطة بقوة غير بشرية تقوم بعملية الإلهام التي شغلت اهتمام النقاد العرب، الذين ربطوا بين قضية الإبداع والإلهام، ومنهم ابن طباطبا الذي أدرك استحالة الحديث عن خطاب نقدي بعيدا عن تحديد مفهوم للإبداع، فقد رفض ابن طباطبا إرجاع عملية الإبداع

الشعري إلى أسباب غيبية، إذ يتم بناء القصيدة عنده بشكل منتظم متسلسل لا يخرج عن سيطرة العقل من جهة، كما لا يخرج عن إطار الأخلاق من جهة أخرى، وقد قيّد قدامة بذلك الفن بقيود أخلاقية، تكبل حرية الشاعر في طرق ما يشاء من المواضيع. وقد طُرحت قضية علاقة الإبداع بالأخلاق والدين في الفلسفة اليونانية عند أفلاطون، وهو أول من أشار إلى أهمية الأخلاق في الفن عموماً والشعر على وجه الخصوص، لأن الشعر يثير العواطف المفسدة للأخلاق، وبناء على ذلك استهجنه أفلاطون، في حين فصل أرسطو الشعر عن الأخلاق، مركزاً على العمل الفني لذاته بعيداً عن الأخلاق. لقد أثرت هذه الأفكار التي وصل إليها الفكر اليوناني في نظرة العرب إلى الشعر الذي ارتبط بالوظيفة الأخلاقية عند بعض النقاد ومنهم ابن طباطبا الذي قيّد حرية الشاعر في التعبير لما حصر دور الشعر في إطار الأخلاق.

- لا يُلزم قدامة الشاعر التقيد بالمعيار الأخلاقي، و يطلق حريته في تناول ما يشاء من المعاني، التي لا يتقيّد فيها إلا بالوصول بها إلى أعلى مراتب الجودة، باستعمال المبالغة والغلو، وهذا مفهوم جديد للجودة التي ارتبطت عنده بالغلو، و يصرح قدامة بمرجعياته اليونانية ذات الصبغة العقلية التي جعلته يضع على ضوئها "عياراً للشعر" بالاعتماد على "الفهم الثاقب" من أجل التمييز بين جيد الشعر وريئ، ويجسد قدامة بموقفه هذا مبدأ الفن للفن، وهو هنا يختلف عن ابن طباطبا الذي يرى في الشعر صناعة تقوم على الاعتدال وليس الغلو وهو مذهب العرب، الذي جعله قدامة وسيلة الشاعر إلى تحقيق جودة الشعر. كما يفصل الجرجاني بين الجانب الديني والجانب الفني في رده على خصوم المتنبي، الذين ربطوا بين

عقيدته وشعره، لأن الدين ليس عارا على الشاعر، ولو كان مستوى الشعر يقاس بضعف العقيدة أو انعدامها، لكان أبو نواس الذي تناول في شعره ما يتعارض ودواعي الفضيلة والدين، وشعراء الجاهلية أسبق إلى ذلك. ويظهر أن المعايير الفنية التي تأخذ النص بعيدا عن قائله بعين الاعتبار، بدأت تترسخ أكثر عند نقاد القرن الرابع، مما يقرب نقدهم إلى الموضوعية أكثر.

- يعود الأمدي إلى طريقة العرب التي بني نقده للشعر على أعرافها، والتي ابتعد عنها قدامة قليلا بتركيزه على البعد المنطقي العقلي في نظريته إلى العملية الإبداعية، حيث بالغ في إضفاء الطابع العقلي على خطاب هو في جوهره خطاب فني ذوقي، مما جعل محاولته تبتعد عن تيار النقد العربي، في حين جاء نقد الأمدي الذي أعاده إلى أصوله العربية، تحكيما للنهج العربي في أسلوب الشاعرين وألفاظهما ومعانيهما، من خلال عمود الشعر، فبعد أن كانت الموازنات تتم على أساس ذوق الناقد الحصيف، وهو المعيار الأساس في الحكم على جودة الشعر، أصبحت المعايير في هذا العصر محددة، وأصبح المحك الذي يخضع له الشعر هو "عمود الشعر" بعناصره المختلفة، ليحوز رضا النقاد. ويستعين الأمدي أحيانا بثقافته الفلسفية في الحديث عن صناعة الشعر التي لا توصف بالجودة إلا بتوفر علة هيولانية، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تامة، وقد استمدّها الأمدي من الفلسفة اليونانية وحاول إسقاطها على الشعر العربي، وقد رفض بعض النقاد إقحام هذه العناصر على الشعر العربي، الذي يأبى الانصياع إلى معطيات الفلسفة اليونانية القائمة على صرامة العقل، وقد راح

الأمدي يساير ما انتشر من ثقافة يونانية في عصره، مع إغفال خصوصية الشعر العربي أحياناً.

- أما الشعر عند القاضي الجرجاني فهو علم من علوم العرب، تتحدد ماهيته انطلاقاً من مكونات داخلية وتتمثل في الطبع والذكاء، ومكونات خارجية وتتمثل في الرواية والدربة، وبهذه الإضافة إلى تعريف الشعر التي جمع فيها بين عناصر ذاتية تمثل الجانب الفطري وهي الطبع والذكاء، وعناصر موضوعية تمثل الجانب المكتسب وهي الرواية والدربة، يحقق الجرجاني موضوعية أكبر بنظرته المتوازنة إلى الشعر، متجاوزاً حصر مفهوم الشعر في الطبع الذي لم يعد كافياً وحده لتفسير عملية الإبداع الشعري، فلم يعد الشعر إلهاماً ولا طبعا خالصاً بل هو معرفة بالقوانين وأهمها عند الفارابي معرفة القياس الذي يعطينا شاعراً مُسلّجساً، ويرى الفارابي بأن الشعر صناعة لها قوانينها التي ينبغي أن يُلم بها الشاعر، إضافة إلى طبعه الذي جُبِلَ عليه، لقد كان رأيه هذا الذي تأثر فيه بأرسطو نقطة تحول في مفهوم الشعر عند العرب، بعد أن تسرّب إلى النقد العربي حيث أصبح صناعة، بعد أن كان طبعا عند الشعراء القدماء.

3- الصدق / الكذب

تناول ابن طباطبا مصطلح "الصدق" واشترط أن تكون تجربة الشاعر صادقة لا كذب فيها، و أن يصدر الكلام عن قائله بغير عمل، التزاماً بموقف القدماء الذين كانوا يؤسسون أشعارهم على الصدق، مخالفاً نظرة الفلاسفة للشعر بأنه الكلام المخيّل، وإذا جاء الكلام صادقاً اطمأن له العقل الذي لا يقبل إلا صواباً، و ارتاحت عند سماعه النفس، ولكن

موقفه المتشدد تجاه الصدق عرف نوعاً من التراجع عندما قبل بالكذب المحتمل، الذي يقصد به الشاعر المبالغة في الوصف والإفراط في التشبيه، فالشاعر لا يمكنه أن يكتفي بمحاكاة الواقع، ففي هذا تحديد لمجال الشعر في دائرة الأخلاق، وهذا يتنافى وروح الإبداع، مما يبقيه بعيداً عن الخيال الذي يعطي للشعر طابعه الإبداعي. أما قدامة فقد انعكس اعتناقه لمذهب الغلو على موقفه من الكذب، فالشاعر عنده مطالب بالتقيّد بشروط التجويد إلى أقصى حدوده إلى درجة أنه يسمح له بالإفراط والمبالغة في الصورة، ولكن بما لا يخرج عن المعقول طبعاً، ويظهر هنا انتقاله من المعيار الأخلاقي، إلى معيار فني يتيح للشاعر حرية أكثر في تعامله مع الشعر، هو مبدأ الغلو الساعي إلى تحقيق أعلى مراتب الجودة، التي تتجسّد على مستوى اللفظ والمعنى. أما القاضي الجرجاني فقد تجاوز الحديث عن ثنائية الصدق والكذب لم يعرض مباشرة لهذا الموضوع، بل اكتفى بلامسته حين ألم بموضوع الإفراط واتخذ فيه مذهب التوسط، ولكنه يضع حداً لهذا الإفراط هو ما استعمله الأوائل، فإذا وقع إسراف من المحدثين وتجاوزوا به غاية الأوائل أوصلهم ذلك إلى الذم، وهو مع ذلك يجد للمتقدمين إغراقاً فاحشاً قبل منهم، فلماذا لا يقبل من المحدثين ولا سيما المتنبي، فأى الشعراء لم يقع في الغلط، ولكنه لا يقبل المحال الفاسد.

- إن الشعر لا يؤخذ من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل، ذلك أن التخيل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة، وهكذا بدأ النقد يتخلّى عن الحديث عن هذه الثنائية في العصور اللاحقة.

4- التشبيه / الاستعارة

- تسرب مصطلح "التخيل" إلى الفلسفة الإسلامية، فقد حدد مفهومه الفارابي بعد تكييف مصطلح "المحاكاة" بما يتناسب وخصوصية الشعر العربي، ولكنه لم يأخذ مكانه في النقد العربي، لأن طبيعة الفكر العرب الراض للغموض تختلف تماما عن الفكر اليوناني المغرق في الخيال، لذلك جاء مقيدا بقيود العقل عند الفلاسفة المسلمين و لا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون معطياته، وهنا يتجلى ضعف هذه القوة النفسية عندهم، حين أغفلوا قيمة نشاطها الخلاق.

بدأ اهتمام النقاد العرب يتجه نحو التشبيه، وجاء استعمال مصطلح "الخيال" مرتبطا به، وقد اقتصر العناية بالخيال ضمن حدود التشبيه والاستعارة، مما قلص من دوره في العملية الإبداعية، لقد جعل النقد دليل اقتدار الشاعر على قول الشعر، خلافا للاستعارة التي تُخلَق فيها الصورة في عالم تفقد فيه وضوحها، وتفقد قربها من إدراك المتلقي، فيهملها أشد الإهمال بسبب تجريدها، واقتصر اهتمامهم على الخيال المجازي الذي يُبقي على الألفة بين المتلقي والواقع، ونظروا إلى الاستعارة على أنها ضرب من الوهم، رغم دورها في استمرار اللغة ونضارتها لأن اللغة في جوهرها استعارية وبدونها ستموت.

- يركز النقاد الأربعة على الجانب الحسي في التشبيه، إذ ربطه ابن طباطبا بالبيئة، فأحسن التشبيهات عنده ما نقلت صورة قريبة من الواقع، و يرى أن لأهل الوبر تشبيهاتهم التي يستمدونها مما رأوه في الصحراء، ولأهل المدر كذلك تشبيهاتهم المأخوذة من بيئتهم، فقد اقتصر اهتمامه بالمجاز القائم عنده على التشبيه، وهو ما اهتم به ابن طباطبا أكثر من الاستعارة، وقد جنى عليه إهماله للاستعارة كونها لا تخضع لحدود العقل إلى إهمال جانب

التخيل فيه. ورغم ابتعاده قليلا عما كان سائدا عند النقاد في عصره، يبقى ابن طباطبا وفياء للموروث العربي في تحديده لمفهوم الشعر. وهو تعريف يراعي طبيعة الشعر العربي أكثر انطلاقا من عناصره، ويبتعد عن مفهوم الشعر عند أرسطو الذي يعتبر التخيل جوهره.

- أغفل قدامة عنصرا مهما في الشعر هو جانب الخيال فيه، في ظل نظراته العقلية الصارمة التي تقوم على وضوح الحدود في الصورة الشعرية، وجاء حديثه عنه من خلال التشبيه الذي قيده بلجام العقل حتى لا يمعن الشاعر في الخيال، فهو يُؤثر الوضوح على الغموض والتمايز على التداخل، و يبرر هذا موقفه الرافض للاستعارة بسبب طبيعتها الجامحة التي ترفض الانصياع للعقل، لقد حصرها قدامة في اللفظ واعتبرها من عيوبه ونعتها بالفاحشة.

- ارتبط الأمدي بطريقة العرب في التشبيه ولا يستسيغ الخروج عليها، لأن ذلك يؤدي إلى فساد المعنى، وهو هنا يتفق مع ابن طباطبا في التركيز على الجانب الحسي في الصورة التشبيهية، أما نظراته إلى الاستعارة فهي لا تخرج عن نظرة اللغويين إليها، وينطلق في رفضها من أساس لغوي محض، ويضع لها شروطا وحدودا لا تتجاوزها حتى لا تفسد وتصبح قبيحة، ولكنه كان أكثر تقبلا للاستعارة فقد خرج بهذا الموقف عن رفض سابقه لها ونعتها بالفاحشة والبعيدة والقبيحة، ومع ضرورة خضوعها إلى التقاليد اللغوية العربية، لذلك اشترط أن تكون على طريقة العرب وعلى الشاعر استخدام الاستعارات الواضحة، بأن يكون هناك تقاربا بين المستعار منه والمستعار له، بوجود قرينة بينهما، تجعل المعنى لا يخرج عن المألوف، حتى تكون الصورة في متناول ذهن المتلقي، باستعمال المألوف من الصور وليس التراكيب المجازية المخالفة للاستعمال، فالشعر ليس لفظا موزونا مقفى فقط،

بل هو نوع من التصوير الذي يدل على حذق الشاعر، دون أن يستعمل مصطلح التخيل، وهذا يتناسب وتفكير العربي الذي يميل إلى ما هو مجسم محسوس، ولم يستعمل مصطلح التخيل الذي يوحي بالابتعاد عن الواقع والوهم الذي لا يحبذه الشاعر العربي.

- جاء اهتمام الجرجاني - خلافا لمن سبقه- بالتشبيه أقلّ من اهتمامه بالاستعارة التي أولاها كل العناية، لأنها تخرج بالمعنى من إطاره الحسي كما في التشبيه، إلى مجال أكثر خيالا، ويدعو إلى استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي، على أن تكون هذه المشابهة قريبة، و تجاوز حصرها في اللفظ فقط، بل جعل أساسها امتزاج اللفظ بالمعنى، واعتبرها صورة من صور التوسع والمجاز في الكلام، وربط العلاقة بين الصورة الشعرية والدلالة النفسية التي تؤديها، وهو ما أغفله النقاد قبله، فجمال الصورة الشعرية عنده لا يكمن فيما تنطوي عليه من صفات حسية، بل فيما تثيره في ذهن المتلقي من صور متخيلة، وقد حرص بذلك على نقل الصورة إلى المتلقي، أكثر من حرصه على تعبير الصورة عن الشاعر نفسه، فتصبح هذه الصورة تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، فيعظم تأثيرها في النفس. وهو ما يُعرف بالصورة الشعرية الكلية التي أساسها الرسم بالكلمات.

ارتبط مفهوم المجاز عند النقاد العرب في هذه الفترة، ارتباطا وثيقا بالتشبيه والاستعارة، ويمكن أن نطلق عليه مصطلح الصورة الجزئية كما تُسمى في النقد الحديث، وقد كان تشدد النقاد في التمسك بتشبيهات الشعراء القدماء، حاجزا أمام أي محاولة في ابتكار الصور أو الارتفاع بها عن الواقع، وقد قيّدوا التشبيه بما هو حسي لا يرتفع عن مستوى الإدراك العربي البسيط، وقد أطلقوا نعتا سلبية على كل محاولة تجديدية مجال الصورة الشعرية، مستندين

إلى الاحتكام إلى المعايير الحسية في بناء الصورة، إلا أن ذلك لم يتطور إلى ما يعرف بالصورة الشعرية الكلية، التي تجعل من النص لوحة فنية متكاملة، لأن السياق التاريخي الذي عاش فيه العرب في تلك القرون، جعلتهم يرتبطون بالواقع والبيئة ارتباطاً وثيقاً، ويبقى مصطلح المجاز هو المتداول في وليس مصطلح الصورة الشعرية، لذا اتُّهموا بأنهم أهملوا الاهتمام بالخيال، ولكنهم عرفوا مصطلحاً آخر هو التخيل، الذي انتقل من مجاله الفلسفي إلى مجال البلاغة والنقد، في القرون اللاحقة، مما يعكس وعيهم بقيمة الخيال وأهميته في بناء القصيدة، بوصفه عنصراً هاماً في تكوين العمل الشعري، على أساس أن العبرة في الشعر، صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة، تعتمد على التصوير، وكلما كانت الصورة الشعرية بعيدة عن الحسيّة وأقرب إلى الخيال، كانت أجمل وأشد براعة وتأثيراً في المتلقي.

5- اللفظ والمعنى

أجمع النقاد القدامى على أن اللفظ لا ينفصل عن المعنى، لا يستقل بنفسه في الصناعة الشعرية، رغم أن بعضهم فضل أحدهما على الآخر، لم ينكروا أنهما مترابطان، وقد انقسم النقاد بشأنهما إلى أنصار اللفظ وأنصار المعنى و أنصار اللفظ والمعنى، ولكن القضية لا تُطرح حول انفصالهما أو اتصالهما، بقدر ما تُطرح حول تفاعلهما في العملية الإبداعية، وقد تنبّه النقاد العرب إلى ذلك فاتجهوا إلى الحديث عن الصياغة والأسلوب، قبل أن ينظروا إلى الألفاظ والمعاني.

- جعل ابن طباطبا جودة الشعر متوقفة على سلامة الوزن، وجودة المعنى، وحسن اللفظ، مما يجعل الشعر صياغة وتأليفاً يقوم على اللفظ والمعنى ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما،

وقد عبر ابن طباطبا عن هذه العملية بمصطلح التأليف، ويعتبر حسن التأليف عند نقاد القرن الرابع من الأسس التي أعتُمدت في تنقيح الشعر وتهذيبه، من أجل الحصول على الصناعة الشعرية الجيدة، حيث كان النقاد يؤكدون على ما بين اللفظ والمعنى من تناسب وتلاؤم.

-إن الشعر عند قدامة صناعة من الصناعات تتحدد جودته أو رداءته، من خلال العلاقة المتبادلة بين اللفظ والمعنى، و صياغتهما صياغة تسعى إلى غاية الجودة، فلا مزية للمادة اللغوية قبل تركيبها والتعبير عنها، وقد استعمل للتعبير عن هذا المفهوم مصطلح الإئتلاف، وقد خالف بذلك ما ذهب إليه أرسطو من الفصل بين المادة والهيولى. وفي ضوء هذه الفلسفة الأرسطية رأى قدامة أن المعاني لا ينبغي أن توصف بالحميدة أو الذميمة، ولكن يُحكم عليها من خلال بلوغها أقصى مراتب التجويد، وهذه المعاني مرتبطة بالصناعة الشعرية وبدرجة الإجادة في صياغتها وهي تدرك بالعقل لا بالذوق.

- يربط القاضي الجرجاني بين اللفظ والمعنى، رافضاً أن يعود الجمال إلى أحدهما دون الآخر، داعياً إلى المزج بينهما، لذا يجب أن يكون اللفظ مناسباً للمعنى، حتى يتحقق للشعر جودته.

6-عمود الشعر

توجه النقد في القرن الرابع نحو تقعيد القواعد التي تنظم الشعر وتجعله علماً قائماً بذاته كباقي العلوم، ويشكل عمود الشعر الجانب النظري الذي يؤطر قول الشعر، وقد تم حصر عناصره بعملية استقرائية شملت دواوين شعراء الجاهلية والإسلام، فمن التزم به حاز إعجاب النقاد ورضاهم، ومن خالفه لحقه سخطهم، وقد باينت مقاييسه تلك التي كان معمولاً

بها قبل القرن الرابع، والتي ترجع إلى مقاييس ذوقية تأثرية، دينية أخلاقية، وقد ضيق الأمدي صيغته التي اقتصرت على شعر البحتري، إذ رفض كل محاولة تجديدية تخرج عن إطاره، وإذا كانت عودة الأمدي بالشعر إلى رونقه في العصر الجاهلي والإسلامي، فإن القاضي الجرجاني كان أقل صرامة منه، فقد مال نحو شعر المحدثين وتقبل منهم الصنعة إذا كانت في حدود مقبولة لا تبلغ حد التكلف المذموم، وكان بذلك أقل صرامة تجاة شعر المحدثين، من الأمدي الذي صاغ نظرية عمود الشعر بما توصل إليه النقد حتى القرن الخامس، مما يعكس أصالة هذا المصطلح.

هذا بالنسبة للمصطلحات التي عرفت تطورا واستقرارا في المدونة النقدية العربية، ولكن في المقابل هناك بعض المصطلحات التي وقع فيها نوع من القسر والتطويع من أجل إدخالها إلى النقد العربي، ولكنها بقيت نشازا بسبب اختلاف الشعر العربي الغنائي عن الشعر الملحمي اليوناني، ولم تجد مكانها في النقد العربي، على رأسها القوموديا والطراغوديا، وهما مصطلحان أساء إسحاق بن حنين ترجمتهما إلى مديح وهجاء. فقد ترجم إسحاق بن حنين مصطلح القوموديا أي الكوميديا أو الملهاة وهو نوع من المسرح الذي يُقدم شعرا، باستعمال مصطلح المديح، مقابلا للطراغوديا أو التراجيديا، بمصطلح الهجاء، وهي ترجمة لم تراع خصوصية الشعر العربي، ورفضها الفلاسفة خاصة الفارابي وابن سينا، واستعملاهما مُعَرَّبَان، فالقوموديا أو صناعة المديح كما يسميها الفارابي، تعتبر غرضا شعريا يصف فيه الشاعر الشخصيات المنحطة أخلاقيا، بتقديم الجانب المضحك فيها. أما الطراغوديا فيذكر فيها الشاعر الفضائل الرفيعة بكلام موزون لذيق، ولا يوجد لهذه الأنواع

مقابلا في الشعر العربي، وصناعة المديح ليس هي المديح، كما أن صناعة الهجاء ليست هي الهجاء كما هو معروف في الشعر العربي، لذلك عاد الفارابي وابن سينا إلى استعمال المصطلحين، كما وردا في كتاب أرسطو وتجاوزا ترجمة إسحاق بن حنين. وهكذا يحتفظ المصطلح بصورته اللفظية، إذا تعذر إيجاد مقابل له في اللغة العربية.

وهناك مصطلحات كثيرة وردت في كتاب "فن الشعر" لم يتأثر بها النقد العربي، لأنها من خصوصيات الشعر اليوناني، منها الديثرامب، والأيامبي... وقد اتخذ الرافضون لفكرة التأثر بالفكر اليوناني من هذه المصطلحات حجة لاستبعاد تأثر النقد العربي بالمصطلح الأرسطي، على أساس أن ما جاء به أرسطو خاص بالثقافة اليونانية فقط، وليس له ما يقابله في الشعر عندنا، ولذا رفض الكثير من النقاد ترجمة مصطلح المحاكاة ومحاولة إسقاطها على الشعر العربي، فجعلوها مرادفة للتشبيه والاستعارة والتمثيل. مما جعل البعض يصرح بأن هذه الشروح لم تفد النقد العربي كثيرا، بل لا نجدها أساسا عند النقاد، وهذا موقف متطرف ينفي عملية التأثر في مجال المصطلح النقدي جملة، لأن الكثير من المفاهيم النقدية اليونانية تمكنت من العبور إلى النقد العربي، بعد أن خضعت لعملية تشذيب وإعادة تكييف لمفاهيمها مع الشعر العربي، ونجد الكثير منها عند النقاد ومنهم ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والآمدي والجرجاني وغيرهم.

خاتمة

يشكل المصطلح النقدي جزءا هاما من تراثنا، فقد تطورت مفاهيمه من خلال دورانه بين النقاد، في حركية مستمرة أوصلته إلى مستوى معتبر من الضبط، بفضل جهود البلاغيين والنقاد العرب، خاصة في القرن الرابع على غرار نضج واكتمال الكثير من العلوم كالنحو، والبلاغة، والعروض، بفضل استقرار مصطلحاتها، فتطور العلوم متوقف على حركية مصطلحاتها، واستقرارها مرهون باستقرار جهازها المصطلحي، حتى ولو كان هذا الاستقرار نسبيا.

هذه أهم المصطلحات المتعلقة بالشعر عند اليونان، التي تتبعنا مسار انتقالها إلى النقد العربي، حيث مارس عليها النقاد العرب نوعا من التكييف كما فعل الفلاسفة، بما يستجيب لخصوصية النقد العربي، ونبدأ بتتبع المصطلح الأساس "الشعر"، لنقف على بعض النقاط التي تتداخل فيها مع المصطلح الأرسطي، والنقاط التي تتباين فيها.

- ابن طباطبا

الشعر عند ابن طباطبا صناعة قولية لها أدواتها، وهي أدوات تبقيه وثيق الصلة بالعقل وتبعده عن الخيال تتمثل اعتدال في الوزن التوازي أو التناسب في الشعر، فعندما يصف ابن طباطبا عملية إبداع الشعر، فإنه يعتبرها صناعة ومهارة، وليست طبعا وارتجالا، وعملية واعية وليست تلقائية.

- الاهتمام بالتأثير النفسي للشعر الذي يفعل في المتلقي فعل السحر، فيدفعه إلى تغيير سلوكه بعد التخلص من العواطف السلبية، ويظهر هنا تأثر ابن طباطبا برأي أرسطو في التطهير من خلال دوره في سل السخائم، والاهتمام بسلوكية الشعر يقرُّه من عنصر التخيل الذي لم يستعمله ابن طباطبا كمصطلح، ويظهر بداية تشكل مفهوم التخيل عنده وهو موقف انزاح فيه قليلاً عما كان سائداً قبله عند النقاد.

ورغم ملامح التجديد التي تبدو في مواقفه النقدية حيال مفهوم الشعر، لكن ذكره للخيال جاء عارضا وليس مقصودا، لأن الشعر القديم كان مسيطرا على ذوقه، ويبقى مرتبطا بالموروث في تحديده لمفهوم الشعر. فتعريف قدامة للشعر يقربه من الشعر العربي أكثر انطلاقا من عناصره، ويبتعد عن مفهوم الشعر عند أرسطو الذي يعتبر التخيل جوهره.

- قدامة بن جعفر

يحصّر قدامة العناصر الأولية التي يتكون منها الشعر وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية وهي أمور جوهرية في الشعر، ولكن تعريف الشعر عند قدامة لا يتوقف عند حده بأربعة عناصر فقط، بل يعتبره صناعة عقلية لا ترجع إلى الذوق وحده.

- الشعر صناعة عقلية لا يحكمها الذوق الفني، فهو بعيد تماماً عن الأحاسيس، يقوم

عنده على مبدأ الانسجام العقلي، ومقاييس التصنيف والتقسيم والتعريف، والتي هي من سمات المنطق الأرسطي. وحتى الذوق الجمالي أصبح إدراكا عقليا منطقيا سمّا الفهم الثاقب.

- فالشعر عند قدامة صناعة غايتها للوصول إلى منتهى الجودة التي تصل حد الغلو، وهو مفهوم جديد للجودة التي لا تتحقق للشعر إلا إذا بلغ فيها أقصى حد من الغلو والمبالغة.
- لقد تأثر قدامة بأرسطو في فكرة الغلو، واقتبس منه فكرة المستحيل المقنع أو المحتمل وسماه غلوا وإفراطا، وفكرتي المتناقض وغير المعقول وسماههما الممتنع والمستحيل أو المتناقض ويغلب قدامة مذهب الغلو، فقد جعل المبالغة من نعوت المعاني ورآها أفضل من الاقتصار على الحد الوسط، ويتبع قدامة رأي أرسطو ويصرح بأن هذا الذي ذهب إليه هو رأي فلاسفة اليونان.
- مبدأ الكذب في الشعر من قبيل المناقضة لا يعتبره قدامة كذلك منكرا عنده، لأن الشاعر يُطلب منه التقيّد بشروط التجويد إلى غايته في الحال، لا أن يصدق في قوله.
- محاكاة الواقع فمن الضروري أن يتجه التعبير الشعري إلى المبالغة، وتضخيم الصفات، ذلك أن الشاعر لا ينقل الواقع بشكلٍ حرفي، بل يسعى إلى محاولة إتمام النقص الموجود فيه بالمبالغة والغلو .
- أغفل عنصرا مهما هو جانب الخيال فيه، في ظل هذه النظرة العقلية الصارمة التي تمتاز بوضوح الحدود والتقسيمات في ظل هذا التوجه كان لا بد أن ي اخترع مصطلحا يتوافق معها أو يستبدل المصطلح السائد بمصطلح آخر، ولم يوافق في هذا بعض النقاد.
- يأتي الحديث عن الخيال عند قدامة من خلال التشبيه، ويرى بأنه كلما كان صورة مركبة، متنافرة كان طريفا وأحدث دهشة وإمتاعا عند المتلقي، ويطالب قدامة من الشاعر

بأن يعيد رسم الصور الموجودة في الواقع، مستعينا في ذلك بالتشبيه لأنه يربطه بالخيال ويعتبر التشبيه أولى عتبات الخيال، وقيده بلجام العقل حتى لا يتحوّل الشاعر إلى مغلط، وهذا يبرر موقفه الرافض للاستعارة بسبب طبيعتها الجامحة التي لا تخضع للعقل.

ولكنه خالف أرسطو في اللفظ والمعنى، حيث فصل بينهما أرسطو، إلا أن قدامة استعمل مصطلح الإئتلاف بين اللفظ والمعنى متجاوزاً بذلك استعمالهما منفصلين، بل ذهب إلى القول بالإئتلاف بينهما.

- الأمدي

- بني الأمدي نقده للشعر على طريقة العرب وأعرافها، يحدد المكونات الجوهرية للشعر وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وليس هذا فقط إنما هو كذلك خيال وتصوير ولكن باستعمال المألوف من الصور وليس التراكيب المجازية المخالفة للاستعمال، فالشعر ليس لفظاً موزوناً مقفى فقط، بل هو نوع من التصوير الذي يدل على حذق الشاعر، دون استعمال مصطلح التخيل، بل استعمال مصطلح الصورة وهو يتناسب وتفكير العربي الذي يميل إلى ما هو مجسم محسوس، ولم يستعمل مصطلح التخيل الذي يوحي بالابتعاد عن الواقع والوهم الذي لا يحبذه العربي.

- يلجأ أحياناً إلى ثقافة فلسفية في الحديث عن صناعة الشعر، التي لا تجود إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة، ولكن رغم ذلك يبقى الأمدي وفياً لنهجه العربي البياني.

- جاء نقده لشعر الطائيين تحكيما للنهج العربي في أسلوب الشاعرين وألفاظهما ومعانيهما، امتزج بنقد عقلي جعله يرى بلاغة الشعر في نظمه وأسلوبه وصحة طبعه.

- ارتبط الأمدي بطريقة العرب في التشبيه ولا يستسيغ الخروج عليها، لأن ذلك يؤدي إلى فساد المعنى.

- أما نظرته للاستعارة فهي لا تخرج عن نظرة اللغويين لذلك وينطلق في رفضها من أساس لغوي محض، ويضع لها شروطا وحدودا لا تتجاوزها حتى لا تفسد وتصبح قبيحة .

- ضرورة خضوعها إلى التقاليد اللغوية العربية، لذلك اشترط أن تكون على طريقة العرب.

- على الشاعر استخدام الاستعارات الواضحة، بأن يكون هناك تقاربا بين المستعار منه والمستعار له، بوجود قرينة بينهما، تجعل المعنى لا يخرج عن المألوف، حتى تكون الصورة في متناول الإدراك.

- القاضي الجرجاني

الشعر عند القاضي الجرجاني علم من علوم العرب، تتحدد ماهيته انطلاقا من مكونات داخلية وتتمثل في الطبع والذكاء، ومكونات خارجية وتتمثل في الرواية والدربة، هذا إضافة إلى اللفظ والمعنى والإيقاع وزنا وقافية.

- اهتم الجرجاني بالعلاقة بين الصورة الشعرية والتأثير النفسي الذي تؤديها، فتصبح الصورة تجري من السمع مجرى الألوان من البصر فيعظم تأثيرها في النفس. كما اهتم

بالصورة الشعرية الكلية التي أساسها الرسم بالكلمات، وما تثيره من مشاعر لدى المتلقي، وهو موقف تأثر فيه بالجاحظ.

- جاء اهتمامه بالتشبيه أقلّ من اهتمامه بالاستعارة التي أولاها كل العناية، لأنها تخرج بالمعنى من إطاره الحسي كما في التشبيه، إلى مجال أكثر خيالا من مجال التشبيه. ويدعو لاستعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة المشابهة، على أن تكون هذه المشابهة قريبة، وهو نفس موقف قدامة والأمدي. لقد تجاوز الجرجاني حصر الاستعارة في اللفظ فقط، بل جعل أساسها امتزاج اللفظ بالمعنى، أنه أشار إلى دور الاستعارة في إثراء المعاني، واعتبرها صورة من صور التوسع والمجاز في الكلام، وقد اقتصر تناوله للمجاز في إطار ضيق جدا تمثل في التشبيه والاستعارة على وجه الخصوص.

- يربط القاضي الجرجاني بين اللفظ والمعنى رافضا أن يعود الجمال لأحدهما دون الآخر، داعيا إلى الملاءمة بينهما، لذا يجب أن يكون اللفظ مناسباً للمعنى، حتى يتحقق للشعر جودته.

هذا بالنسبة للمصطلحات التي عرفت تطورا واستقرارا في المدونة النقدية العربية، ولكن في المقابل هناك بعض المصطلحات التي لم تعرف نفس المآل، رغم ما وقع فيها من قسر وتطويع من أجل إخصاعها للنقد العربي، بقيت نشازا بسبب اختلاف الشعر العربي الغنائي عن الشعر الملحمي اليوناني، وعلى رأسها القوموديا والطراغوديا، وهما مصطلحان أساء إسحاق بن حنين ترجمتهما إلى مديح وهجاء. فقد ترجم إسحاق بن حنين مصطلح القوموديا أي الكوميديا أو الملهاة وهو نوع من المسرح الشعري باستعمال مصطلح المديح،

مقابلا للطراغوديا أو التراجيديا، وهي المأساة بمصطلح الهجاء ، وهي ترجمة لم تراع خصوصية الشعر العربي، ورفضها الفلاسفة خاصة الفارابي وابن سينا، واستعملاهما مُعَرَّبَان، فالقوموديا أو صناعة المديح كما يسميها الفارابي، تعتبر غرضا شعريا يصف فيه الشاعر الشخصيات المنحطة أخلاقيا، و لكن بتقديم الجانب المضحك فيها. أما الطراغوديا فيذكر فيها الشاعر الفضائل الرفيعة بكلام موزون لذيق، ولا يوجد لهذه الأنواع مقابلا في الشعر العربي، وصناعة المديح ليس هي المديح، كما أن صناعة الهجاء ليست هي الهجاء كما هو معروف في الشعر العربي، لذلك عاد الفارابي وابن سينا إلى استعمال المصطلحين، كما وردا في كتاب أرسطو ورفضاً ترجمة إسحاق بن حنين. وهكذا يحتفظ المصطلح على صورته اللفظية، إذا تعذر إيجاد مقابل له في اللغة العربية.

وهي مصطلحات كثيرة وردت في كتاب "فن الشعر" لم يتأثر بها النقد العربي، لأنها من خصوصيات الشعر اليوناني، منها الديثرامب، والأيامبي...وقد اتخذ الرافضون لفكرة التأثر بالفكر اليوناني من هذه المصطلحات حجة لاستبعاد تأثر النقد العربي بالمصطلح الأرسطي، على أساس أن ما جاء به أرسطو خاص باليونان فقط، وليس له ما يقابله في الشعر عندنا، ولذا رفض الكثير من النقاد ترجمة مصطلح المحاكاة ومحاولة إسقاطها على الشعر العربي، فجعلوها مرادفة للتشبيه والاستعارة والتمثيل. مما جعل البعض يصرح بأن هذه الشروح لم تفد النقاد كثيرا، وهذا موقف متطرف ينفي عملية التأثر جملة، لأن الكثير من المفاهيم النقدية اليونانية تمكنت من العبور إلى النقد العربي، بعد أن خضعت لعملية تشذيب وإعادة تكييف لمفاهيمها مع الشعر العربي، ونجد الكثير منها عند النقاد ومنهم ابن طباطبا،

وقدامة بن جعفر، والآمدّي والجرجاني.

إن تعامل الفلاسفة والنقاد مع المصطلح الأرسطي، ينم على تمثّل جيد له، ويدخل في باب المثاقفة المصطلحية بين الأمتين العربية واليونانية، المبنية على الأخذ والعطاء بالقدر الذي يخدم الثقافة المستقبلية من منطلق الندية بين الثقافتين، وهو من أهم الوسائل التي تسعى إلى الحفاظ على مفهوم المثاقفة المعتدلة، وبين الانفتاح المطلق الذي يجعلها تنصهر في ثقافة الآخر وبين التشدد والانغلاق، الذي يؤدي إلى الانعزال عن الآخر تكون نهايته الموت.

قائمة المصادر والمراجع

- قائمة المصادر:

- 1 - ابن عبد الله ابن سينا، كتاب الشفاء ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس، ترجمة، شرح، تحقيق: عبد الرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (دت).
- 2- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض المملكة العربية السعودية 1405 هـ / 1985 م.
- 3 - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د ت) (د ط).
- 4 - أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة مصر، ط5، 1995.
- 5 - أبو نصر الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (دت).
- 6 - أرسطو طاليس "فن الشعر" مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د ط) 1953.

7- أرسطوطاليس " في الشعر" (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي) حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، عياد محمد شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1993.

8 - القاضي أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تقديم وتحقيق: أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، ط1، 1992

- قائمة المراجع

1 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محي الدين، مطبعة مجازي، (دط) 1934.

2 - أبو حمدة محمد علي، أبو القاسم الأمدي وكتاب الموازنة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2008.

3 - أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، (دط) (د. ت).

4 - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسين المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت، ط1، (د. ت).

5- أبو عمر أحمد بن محمد ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط وترتيب إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ت) (د. ت).

6 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، (دط) (دت).

7 - أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، عن عيد صلاح، التخييل نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، (دت) (دط)

8 - أرسطوطاليس، كتاب النفس، نقله إلى العربية الأهواني أحمد فؤاد، راجعه على اليونانية جورج شحاتة فتواني، ط 1، 1949.

9 - أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: حنا خباز، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ت).

10 - ألفت كمال محمد عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

11 - أنيس إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 6، 1987.

12 - بسيوني كمال، أثر النقد اليوناني في النقد العربي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ط 1، 1997.

- البوشيخي الشاهد:

13- دراسات مصطلحية، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، 2012.

14- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1982.

15- مصطلحات النقد العربي لدي الشعراء الجاهليين والإسلاميين قضايا ونماذج،

دار القلم، ط2، 2001

16- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علوم البيان، تحقيق السيّد محمد رشيد

رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، (دط) 1978.

17- جمعي الأخضر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب،

منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

18- الجوزو مصطفى، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)،

دار الطليعة بيروت، ط1، 1981.

22 - حبيبة طاهر مسعودي، قراءة جديدة للمصطلح في التراث النقدي العربي من

العصر الجاهلي إلى القرن الثالث الهجري، مكتبة وهبة القاهرة، ط1، 2008.

23 - سلام محمد زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،

منشأة المعارف الأسكندرية، (د ت) (د ط).

24- الشريف محمد مهدي، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، دار الكتب العلمية،

بيروت لبنان، ط1، 2004.

25- صبحي محمد الدين، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية

للكتاب، (د ط) 1984.

- 26- الصفار مرهون ابتسام، حلاوي ناصر، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب،
جبهة للنشر والتوزيع، عمان (دط)، 2013.
- 27 -عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت لبنان، ط 4،
1983.
- 28 - عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، دار كنوز المعرفة
للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
- 29 - عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار
التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان، ط2، 1983.
- 30- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة
للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1978.
- 31 - غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،
دط، 2004.
- 32- القاسمي علي، مقدمة في علم المصطلح، دار الشؤون الثقافية، بغداد (د ت)(دط).
- 33 - قصبجي عصام، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دار القلم العربي
للطباعة والنشر، ط1، 1980.

- 34 - القوزي عوض حمد، المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عمادة شؤون المكتبات جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1981.
- 35 - كباية وحيد، قراءة النص النقدي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، صائغ، ط 1، 2012.
- 36 - الكواز محمد كريم، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط 1، 2006.
- 37 - المبارك محمد، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 7، 1981
- 38 - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت(دط) (دت).
- 39 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، 2004
- 40 - محمد القرني عقيلة، بواعث الشعر في النقد العربي القديم، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 2011.
- 41 - المسدي عبد السلام، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس 1994.
- 42 - مصطفى ناصف، النقد العربي نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،(دط) 2000.

43 - مطلوب أحمد، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات الكويت، ط 1، 1983.

44 - مطلوب أحمد، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، (د ط) 2006.

45 - مندور محمد، النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الأدب واللغة (مترجم عن لانسون وماييه)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) 1993.

46 - الناقوري إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس، ليبيا، ط2، 1984.

47 - وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.

48 - اليعبودي خالد، المصطلحية وواقع العمل المصطلحي في العالم العربي، دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2004.

49 - يوسف أحمد، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

- المعاجم والقواميس

- 1 - ابن دريد الأزدي أبي بكر محمد بن الحسن، الاشتقاق، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق.
- 2 - أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الفكر، (د ت)
- 3-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتاب العلمية بيروت، ط1، 2003.
- 4 - أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، قابله على نسخة خطية وأعدّه للطبع ووضع فهارسه درويش عدنان، المصري محمد، مؤسسة الرسالة ناشرون لبنان، ط2، 1998.
- 5- التهانوي محمد علي، موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1996.
- 6 - الجرجاني علي بن محمد بن علي، التعريفات تحقيق إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1992 .
- 7- التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية لبنان، ط2، 1999.

8 - كباة وحيء؁ معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي؁ مكتبة لبنان ناشرون؁ دار صائغ بيروت لبنان؁ ط1؁ 2012.

9- المسءي عبء السلام؁ قاموس اللسانيات عربي- فرنسي / فرنسي- عربي؁ مع مقدمة في علم المصطلح؁ الءار العربية للكتاب؁ تونس؁ (ءط)؁ 1984.

- مطلوب أءمء:

10 - في المصطلح النقءي عربي عربي ءراسة ومعجم؁ مكتبة ناشرون؁ لبنان؁ ط1؁ 2012.

11- معجم النقد العربي القديم؁ ءار الشؤون الثقافية العامة؁ بغداد؁ ط1؁ 1989.

12 - معجم مصطلحات النقد العربي القديم عربي-عربي؁ مكتبة لبنان ناشرون؁ بيروت لبنان؁ ط1؁ 2001

13- الشريف مءمء مءءي؁ معجم مصطلحات علم الشعر العربي؁ ءار الكتب العلمية؁ بيروت لبنان؁ ط1؁ 2004.

14 - المسءي عبء السلام؁ المصطلح النقءي؁ مؤسسات عبء الكريم بن عبء الله للنشر والتوزيع تونس 1994.

15- ءار الله أبي القاسم مءموء بن عمر الزمخشري؁ أساس البلاغة؁ ءار بيروت للطباعة والنشر؁ بيروت؁ (ءط) 1984.

- المواقع الإلكترونية:

1- أمعضشو فريد، مفهوم المرجعية في علم المصطلح، <http://www.alalam.ma>

25/2/2011

2- الكاسح إبراهيم أنيس ، المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، 19/5/2014، على

[الموقع. http://www.alukah.net/literature language](http://www.alukah.net/literature_language)

ملخص

يكتسي المصطلح في مختلف حقول المعرفة أهمية كبيرة، وقد أدرك علماءنا ذلك فجعلوا من المصطلحات مفاتيحا للعلوم، إذ يُعد المصطلح مقياسا لرقى الأمة وتقدمها الحضاري، وقد أدت الترجمة خاصة في العصر العباسي، إلى بروز حركة تأليف واسعة في النقد الأدبي، فظهرت المؤلفات النقدية والبلاغية التي اهتمت بالتنظير للنقد في القرن الرابع الهجري، أهمها كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر وقد فتح هذان الكتابان عهدا جديدا في التأليف النظري في النقد العربي. أما كتب النقد التطبيقي فأهمها كتاب "الموازنة بين الطائيين" للآمدي، أما الكتاب الرابع فهو "الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي عبد العزيز الجرجاني، وتدور هذه الكتب النقدية الأربعة حول الشعر، إذ انصرف مؤلفوها إلى دراسته، فحكم بعضهم ذوقه في تبيان حسناته وذكر عيوبه، متخذاً ثقافته العربية منطلقاً في ذلك، ولجأ البعض إلى ثقافة أجنبية دخيلة تأثر بها العرب في مراحل الاحتكاك بشعوب أخرى، مباشرة أو عن طريق الترجمة، فظهر في إطار هذه الثقافة والتأثر الكثير من المصطلحات النقدية، حيث اعتمد المصطلح النقدي على مرجعيتين في انتاجه: مرجعية تراثية عربية تؤكد أصالته، وقد تجسد هذا فيما استعمله النقاد من مصطلحات ابتعدت عن المؤثرات الخارجية، ومرجعية أجنبية تسربت إلى النقد العربي من خلال الترجمة، وقد طوّر المصطلح الوافد النظر إلى النص الشعري العربي، الذي شغل النقاد على اختلاف بيئاتهم بالبحث في ماهيته، فحاولوا أن يضعوا له حداً يميزه عن غيره من أصناف الفنون، فهناك من نظر إليه من حيث نظمه، والبعض من حيث موسيقاه، وآخر أهتم

بمعانيه، واتفق الجميع على أنه: كلام موزون مقفى يتضمن معنى، فالشعر عندهم محصور محدود بالوزن والقافية، وقد شاع هذا التعريف أولاً عند اللغويين الذين لا يتجاوز اهتمامهم به جانبه العروضي، كما نجده عند ابن طباطبا الذي يعتبر النظم هو الفرق الجوهرى بين الشعر والنثر، أما قدامه فيعتبر الوزن والقافية من أهم العناصر التى تميزه عن النثر، ثم تطورت النظرة إليه فاعتبره الآمدي علماً من علوم العرب وصناعة كباقي الصناعات، كما أن الجرجاني لم يعد مقياسه الوزن والقافية فقط بل لا بد من طبع وذكاء ودربة ورواية. وقد ساهم هؤلاء النقاد وغيرهم بمقاييسهم هذه في تأسيس مفهوم شعري قائم على أسس شكلية أكثر منها تخيلية. وكان الخيال عندهم يُدرس من خلال الصورة الشعرية الجزئية، المرتبطة بعلم البيان فقط في إطار التشبيه والاستعارة، التى كانت المنفذ الوحيد عند الشاعر لتشكيل الصورة الشعرية.

لقد كان انفتاح العرب على الفلسفة اليونانية عاملاً مهماً للتفاعل الحضاري والثقافي، فجاءت المصطلحات في المؤلفات الأربعة متأثرة بالثقافة اليونانية الأرسطية، وأن ما فعله الفلاسفة والمفكرون العرب، لا يخرج على أن يكون محاولة لفهمها وتأصيلها وتوظيفها لفهم الشعر العربي، فلم يكونوا مجرد شُرّاح لأرسطو، بل قدموا قراءة متفاعلة منتجة لمصطلح انفتح على مرجعية أجنبية أثّرت مفهومه.

ملخص باللغة

الأجنبية

Abstract

Terminology has a great importance in different fields of knowledge. The Arab researchers realized this reality and has considered terminology a key factor in sciences. In fact, terminology is a criterion in the development and in the civilizational progress of a nation.

Translation allowed the emergence of a movement of writings in critical theory; a lot of books in this field were produced along with others in rhetoric. These books were concerned with elaborating theories in the in the 4th century of the pre-Islamic period. The most important ones were Ibn Tabtaba's *the Comparative Study of Poetry* (عيار الشعر) and Kudama's *the Critics of Poetry*. These two books paved the way to a new era in theoretical studies in the Arab world. As for practical critical studies, El Amadi's book *A Comparative study between Abi Temmam and El Bouhtouri* is no doubt the most important. The fourth work is El Djurdjani's *Mediation between El Moutanabi and his Opponents*. These four critical books are all concerned with poetry since their writers analyzed this genre trying to highlight its aesthetic side and even the negative aspects. Their analysis relied on their Arabic cultural background knowledge. However, some of them used their knowledge in foreign cultures which influenced the Arab's when they dealt with other people either directly or thanks to translation. Because of this cultural contact, many critical terms appeared according to two sources. The first is the Arabs heritage which confirms its authenticity. This was reflected in the terminology used by the critics and which was not affected by foreign terminology. The second is the foreign influence that was introduced to the Arab critical work through translation. The introduced vocabulary transformed the points of view about the Arab poetry. The latter has been concern of many critics belonging to different environments. They have tried to fix its limits which characterizes it from the other branches of art. Some evaluated it according to the way it is written and organized, others took into

consideration its music and rhythm, and some others concentrated on its meanings. Finally, all of them agreed on the fact that poetry is a balanced discourse having its own rhythm. They concluded that poetry is limited between rhythm and balance. This definition was well known among linguists for its metrics. This idea is reflected in Ibn Tabataba's work who considers metrics as the fundamental difference between poetry and prose. On the other hand, Kudama considers rhythm and metrics the most important factors which characterize poetry compared to prose. Then things changed; El Amadi considered poetry a science and an art. El Djurdjani, on his part, added to balance and rhythm other factors such as attitude, intelligence, experience, and narration. These critics among others participated with their criteria in founding the concept of poetry based upon form rather than fiction. The latter was studied according to partial poetic images related to metaphor or technics of comparison which were the main tools of the poet.

When the Arabs got interested in the Greek philosophy, this became an important factor in the civilizational and cultural interaction, which gave birth to the terminology in the four previous works. These were influenced by the Greek Aristotle philosophy. The Arab's philosophers and thinkers achievements is a trial to understand this terminology to understand Arabic poetry. Therefore, they were not just trying to explain Aristotle, but they produced effective readings which created a referential foreign terminology affecting its concept.

الفهرس

الشكر.....5

مقدمة.....7

الفصل الأول: مفهوم المصطلح ومرجعياته الأجنبية

المبحث الأول: مفهوم المصطلح

1- المصطلح وتعدد المفاهيم.....22

2- حركية المصطلح وثباته في التراث.....29

3- دور الترجمة في تطوير المصطلح النقدي.....30

المبحث الثاني: المصطلح النقدي عند الفلاسفة

1- تقديس العقل في الحضارة اليونانية.....38

2- انفتاح الفلسفة الإسلامية على المصطلح اليوناني.....42

3- المثاقفة النقدية وهجرة المصطلح.....45

الفصل الثاني: دور المرجعيات في تشكيل المصطلح النقدي

المبحث الأول: أهمية المصطلح ومراحل تطوره.....49

1- أهمية المصطلح واهتمام العرب به.....49

2- مراحل وضع المصطلح عند النقاد القدامى.....52

3- جهود العرب في ضبط المصطلح.....56

المبحث الثاني: المصطلح في مؤلفات النقد الأدبي عند العرب

- 1- المصطلح النقدي وحركة التأليف في النقد الأدبي.....63
- 2- المصطلح عند ابن طباطبا64
- 3- المصطلح عند قدامة بن جعفر68
- 4- المصطلح عند الأمدى71
- 5- المصطلح عند القاضي الجرجاني.....74

الفصل الثالث: المصطلحات عند الفلاسفة

المبحث الأول: المصطلحات عند الفلاسفة اليونانيين

- 1 - جدول المصطلحات عند أفلاطون.....80
- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....82
- أ - المحاكاة.....82
- ب- الشعر.....83
- ج- الخيال.....85
- 2-جدول المصطلحات عند أرسطو.....87
- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....89
- أ - المحاكاة.....89

ب- الشعر.....91

ج- الخيال.....93

المبحث الثاني: المصطلحات عند الفلاسفة المسلمين

1- جدول المصطلحات عند الفارابي.....95

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....97

أ- المحاكاة.....97

ب- الشعر.....99

ج- التخيل.....104

2 جدول المصطلحات عند ابن سينا.....107

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....109

أ- المحاكاة.....109

ب- الشعر.....112

ج- التخيل.....116

3- جدول المصطلحات المشتركة بين الفلاسفة وتطورها.....118

- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....124

أ- المحاكاة.....124

ب - الشعر.....125

ج - -الخيال/ التخيل.....126

الفصل الرابع: المصطلحات عند النقاد العرب

المبحث الأول: المصطلحات في " عيار الشعر "

1- جدول المصطلحات في عيار الشعر131

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول.....136

- الشعر.....136

- الإبداع.....140

- الصناعة.....142

- اللفظ/المعنى.....145

- الصدق/ الكذب.....148

- التشبيه.....150

-عيار الشعر.....153

المبحث الثاني: المصطلحات في "نقد الشعر"

1 - جدول المصطلحات في نقد الشعر 155

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول 160

- الشعر 160

- الصناعة 161

- اللفظ/المعنى 162

- التشبيه 167

- الاستعارة 168

-الكذب 171

- الغلو 172

المبحث الثالث: المصطلحات في " الموازنة "

1 - جدول المصطلح في الموازنة 175

2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول 181

- الشعر 181

- عمود الشعر 183

- الموازنة 187

190.....- الطبع

191.....- الصناعة

193.....- التشبيه

194.....- الاستعارة

المبحث الرابع: المصطلحات في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"

199.....1- جدول المصطلح في الوساطة بين المتنبي وخصومه

205.....2- قراءة تحليلية لمحتويات الجدول

205.....- الشعر

206.....- الطبع

207.....- الرواية

208.....- الذكاء

208.....- الدربة

209.....- اللفظ والمعنى

214.....- التشبيه

214.....- الاستعارة

217.....المقايضة -

220.....عمود الشعر -

المبحث الخامس: نقاط التماس والتنافر بين الفلاسفة والنقاد

222.....1- الشعر.

2222- الصناعة

225.....3- الصدق / الكذب

226.....4- التشبيه / الاستعارة.

230.....5- اللفظ والمعنى

231.....6- عمود الشعر

234.....خاتمة.

243.....قائمة المصادر والمراجع.

254.....ملخص

257.....ملخص باللغة الأجنبية.

260.....الفهرس.