أشكال من التناول النقديّ للنصّ الشعريّ الواحد عند النقاد العرب

أ. د. عيسى علي العاكوب
قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم
جامعة قطر

ملخّص البحث

تباينت الخلفيّاتُ الثقافيّة والفكرية التي انطلق منها النقادُ العربُ الأقدمون تبعًا لعوامل عديدة. ونشأ عن ذلك تباينٌ واضح في تناولهم الأعمال الأدبيّة الشعريّة والنثريّة على امتداد الأعصر. وقد تمثل تناولهم النصَّ الأدبيّ الواحد أكثر ما تمثل في معالجاتهم ضروبَ الإعجاز البيانيّ في الكتاب العزيز والطاقات البيانيّة في كلام النبيّ محمّد، عليه الصلاة والسلام. ويجيء لاحقًا لذلك تناولهم النصوصَ الشعريّة المتميّزة، كما هي الحال في المعلقات والشروح الشعرية المختلفة.

ويعرض البحث الذي بين أيدينا مواقفَ عدد من النقّاد العرب من نصّ شعريّ واحد مؤلّف من ثلاثة أبيات مقتطعة من سياق أكبر. ويبدو أنّ الذي جعل هذا النصّ محور اهتمام هؤلاء النقاد هو تساؤلهم الملحّ: فيمَ تتمثل عناصرُ شعْريّة النصّ الشعريّ: في الصّورة أم في المحتوى؟

وينتهي البحثُ إلى تمييز ثلاثة أشكال تناول، أو مناهج دَرْس، حكمت مواقف النقّاد من هذا النصّ. وهو يحاول أن يحدّد المعاييرَ الدّاخلية التي احتكم إليها، والخلفيات الثقافيّة والفكريّة التي انطلق منها النقادُ، ملاحظًا التطوّر التاريخيّ الذي أصاب فكر النقاد، ومستفيدًا من الإطار العامّ للتقليد العربيّ في النقد، ومن تأمّلات الدّرْس الحديث في فلسفة الفنّ وعلم الجمال.

Kinds of the critical approach to one poetic text, by Arab ancient critics

Frofessor Eisa Ali Al-akoub
Arabic department, College of Arts and Sciences
University of Qatar

Abstract:

This paper deals with the nature of Arab ancient literary criticism through contemplating the attitudes of eight Arab literary critics concerning the same poetic text over a period of three hundred years.

It seems as if the cause behind the multiplicity of approaches here was the persisting questioning by critics: Where can one discover the poetic elements characteristic of what, indeed, poetry is: is it in form or in content?

The paper concludes that there are, generally, three types of critical approaches by Arab ancient critics: an aesthetic and rational approach, a psychological one, and rhetorical and artistic one. The paper names adherents for each approach, and tries to define the internal norms kept in mind when evaluating the text subject matter, and the cultural background of every critic.

The paper gives more attention to the historical development of critics ways of thinking, throughout time, depending always on the general frame of Arab tradition in the field of criticism, and the new achievements of modern trends both in the philosophy of art and aesthetics.

تقديم:

ترمي هذه الدراسة إلى استجلاء طبيعة التناول النقدي لنصّ شعري واحد عند نفر من النقاد العرب القدامى بدءًا من ابن قتيبة (تـ٢٧٦هـ) وانتهاءً بابن الأثير صاحب المثل السائر (تـ٦٣٧هـ). إذ تباينت وجهاتُ نظر النقاد العرب إلى هذا النصّ، فجاءت تقويماتهم له متفاوتة أيضًا. واللافت للنظر أنّ هذا النص الشعري يكاد يكون فذًّا في جملة التراث النقدي العربي من حيث توجّه أنظار عدد من النقاد إليه خلال ما ينوف على ثلاثة قرون. وكان لهذا الامتداد الزماني أثره في تباين طبائع النقاد، واختلاف أمزجتهم، وتنوّع المنظور المعرفي الذي أطلّ منه كلٌ منهم عليه. وتتخذ الدراسة سبيل التأمّل العميق لمدلولات التعابير المستخدَمة في الأحكام النقدية، والنظر إليها، أولاً، من خلال معجمها النقديّ الخاص؛ نظرًا إلى طبيعة الكلام العربي في عصوره الأولى من حيث إيثارُه الإيجاز والتكثيف الدلاليّ؛ وهو ما كان عنوان البلاغة عند القوم. كما تستأنس الدراسة ببعض ما انتهت إليه الدراسات المعاصرة في نظرية الفنّ والجمال.

وقد اهتدت الدراسة إلى تقسيم النقاد الذين عرضوا للنصّ المدروس على ثلاث مجموعات تبعًا لطبيعة التناول الخاصّ بكلّ مجموعة، على الرغم من أثارةٍ من التداخل بين أشكال التناول هذه؛ إذ يعزّ الفصل الحاسم بين المناهج في حقل الدّرس النقديّ.

وسلك البحثُ هذا المسلك:

I - النصّ المدروس.

II - أشكالُ تناول النقّاد إياه:

١- تناولٌ جماليّ عقليّ
٢- تناولٌ نفسيّ
٣- تناولٌ إيلاغي فنّي

I - النصّ المدروس:

قال الشاعر:

ولمّا قضينا من منًى كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركانِ مَنْ هو ماسحُ
وشُدّت على دُهْم المهارى رحالُنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالتْ بأعناق المطيّ الأباطحُ

عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر، ص ٢١-٢٢.

وجاء في حاشية المحقّق (ص٢١) في شأن الأبيات مايلي:

«الأبيات تُروى لكثيّر عزّة، وليزيد بن الطّثرية، ولعُقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى. الشعر٨، ديوان كثيّر ٧٩/١، نقد الشعر١٠، نوادر القالي ١٦٩، وذيل السمط ٧٧، الوساطة ٣٥ (الثالث)، الصناعتين ٤٢، زهر الآداب ٥٦/٢، المرتضى ١١٠/٢-١١١ من ثمانية أبيات لعقبة، محاضرات الأدباء (١٢٨٦) ٥٦/١، والشطر الأخير من أبيات التلخيص: المطول ٣٦٧، المعاهد ٢٤١، الدسوقي ٤٢٢/٢، القول الجيد رقم ٣٠٧-٣٠٩ (٣٢٨-٣٣٠)، الجامع ٣٠٤، فهارس الشواهد ٤١، أنوار الربيع ٧٥و ٤٣٧، اللسان ١٢١/١١ (طرف) (الأول والثالث) وشرح أبيات الإيضاح ٢١ آ.».

ولا يخفى أننا اعتمدنا نصّ أسرار البلاغة على الرغم من بعد العهد بين عبدالقاهر وبين من يُظنّ أنه صاحب النص؛ لثقتنا بتحقيق السيد هلموت ريتر، وقرب عمله من الصّحة والضبط. ولم نشأ أن نخوض في مسألة صحة النسبة في هذه الأبيات؛ لاقتضاء ذلك مجهودًا، هو أهلٌ، في رأينا، لأن يبذل في مكان آخر. والأمر، بعد ذلك، متروك للبحث.

II - أشكالُ تناول النقاد هذا النصّ:

١ـ تناولٌ جماليّ عقليّ؛ وممثّلوه:

- **ابنُ قتيبة (تـ٢٧٦هـ):**

كان الناقد العربي ابنُ قتيبة أوّلَ من أثار مسألة جمالية هذه الأبيات في كتابه «الشعر والشعراء»، وهو في صدد بيان أقسام الشعر. فقد قسّم الشعر من حيث الجودة على أربعة أضرب، كانت هذه الأبيات ضمن القسيم الثاني، الذي أطلق عليه اسم الضرب الذي «حسن لفظه وافتقر إلى الفائدة في المعنى»[١].

ولا بدّ من الإشارة، قبل الشروع بتحديد طبيعة هذا التناول، إلى أنّ ابن قتيبة رتّب ضروب الشعر تبعًا لحظّ كلّ منها من أسباب الجودة. وعلى هذا الأساس كان الطراز الأول عنده هو الضرب الذي «حسن لفظُه وجاد معناه»[٢]. ومؤدّى هذا أنّ ابن قتيبة ليس ممّن يؤثِرون الشكل على المضمون، أو ممن يؤثرون المضمون على الشكل، وإنما هو ممّن يقولون بجودة الشعر استنادًا إلى المحتوى والصورة معًا. ويبدو أنّ الرجل يحسّ أن أوّلَ ما يهجم على المتلقي من الفنّ الشعري هو لفظه أو صورته، ثم تكون الجولة للمعنى. فهو يرى أن المعنى يقع تحت الألفاظ؛ لذلك جاء قوله في شأن ألفاظ النص: «وإن نظرتَ إلى ما تحتها من المعنى»[٣].

والملاحظُ في تقويم المثل الأعلى الشعري عند ابن قتيبة (الطراز الأول) أنه يرجع فيه إلى ثلاثة معايير في إطار مقولته بحسن اللفظ وجودة المعنى، وهذه المعايير هي: ١- أن يكون هذا الشعر أجمل ما قيل في غرضه، ٢- جودةُ ابتدائه، ٣- ابتداعه وابتكاره. أما المعيار الأول فيعتمد مقايسة النص بنظائره في موضوعه في تاريخ الشعر العربي، وهي فكرة كان لها شأن كبير في تبويب الشعر على موضوعات وأغراض. ويدعو ضمنًا إلى الابتداع والابتكار في المدلول خاصة، لتحقيق تفوّق النص على ما سبقه في موضوعه. وأما جودة

الابتداء فمعيارٌ يلحظ وجوب توزّع الجودة على أجزاء النص، على أن يحظى المطْلَعُ بالنصيب الأوفى؛ لأنه أول ما يفاجئ المتلقّي؛ تحقيقًا للإدهاش المنشود إحداثُه عند هذا المتلقي. وقد جاء حُكْمان من أحكام الناقد الخمسة في شأن «المثل الأعلى الشعريّ» في جودة الابتداء أو المطْلع. والمرجّحُ عندنا أنّ الاستجادة في هذين الحكمين إنما تنصرف إلى الحقل الدلالي، إذ تُحصِّل في أوّلهما تحصيلاً، وصرّح بها في ثانيهما تصريحًا. ولا شك في أن المعيار الثالث معيارٌ دلاليّ واضح، عبّر عنه بقوله: «هذا أبدعُ بيت قالته العرب». أما التطبيق فقد جاء على هذا النحو:

١- الحكمانِ القائمان على كون البيت أحسنَ ما قيل في معناه هما:

أ- «لم يُقل في الهيبة شيء أحسن من قول الشاعر:

في كفّه خيزرانٌ ريحُه عبقٌ ... من كفّ أروعَ في عرنينه شممُ
يُغضي حياءً ويُغضى من مهابته ... فما يُكلَّم إلا حين يبتسمُ

ب- «لم يُقل في الكِبَر شيءٌ أحسن من قول الشاعر:

أرى بصري قد رابني بعدَ صحّةٍ ... وحسبُك داءً أن تصحَّ وتسلما

٢- الحكمان القائمان على كون البيت أحسنَ ما ابتُدئ به:

أ- «لم يبتدئ أحدٌ مرثيةً بأحسن من قول الشاعر (أوس بن حجر):

أيتُها النفسُ أجملي جزَعا ... إنّ الذي تحذرين قد وقعا

ب- «لم يبتدئ أحدٌ من المتقدمين بأحسن ولا أغرب من قول الشاعر (النابغة الذبياني):

كِليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ ... وليلٍ أُقاسيه بطيءِ الكواكبِ

٣- الحكم القائم على إبداع في المعنى:

«أبدع بيت قالته العرب قولُ أبي ذؤيب:

والـــنفسُ راغبـــةٌ إذا رغَّبتهـــا وإذا تُـــردُّ إلـــى قليـــل تقنـــعُ (٤)

وعلى الرغم من أنّ ابن قتيبة أشار في مطلع حديثه عن أقسام الشـــعر إلـــى مبدأ «حسن اللفظ»، إلا أنه لم يدلّل على ذلك بوضوح في ما أتى به من أمثلـــة. ومستقري أمثلته على الطراز الشعريّ الرفيع ينتهي إلى أنّ حسن اللفـــظ عنـــده ينصرف إلى جمالية أستطيقية aesthetic، تعتمد إبهاج الحـــسّ وإمتـــاع الأذن. ولعلّ مثاله على الشعر الذي جاد معناه وقصرتْ ألفاظه، وهو قول لبيد:

ما عاتبَ المرءَ الكـــريم كنفســـهِ والمرءُ يُصلحهُ الجليسُ الصـــالحُ

يُرينا، إلى حدّ ما، ما قصد الناقد بقصور اللفظ عن المعنى؛ إذ قال بعـــد إيـــراد البيت: «إنّه، وإن كان جيّد المعنى والسّبك، فإنه قليلُ الماء والرَّوْنَق»(٥). وقـــد انتهى بعضُ الدارسين المعاصرين إلى أنّ تعبير «الرَّوْنَق» غدا مصطلحًا نقـــديًّا دارجًا في التراث النقدي، وهو يعني الحسْنَ والنّضارة، وبهذا المفهوم ورد عنـــد ابن سلام عندما وضعه وصفًا للكلام، وعند ابن قتيبة، الذي أطلقه صفةً للكـــلام وللطّبع، وجعله قريب المعنى من النضارة»(٦). ويستفاد من كلام تـــال أنّ ابـــن قتيبة يريد في لغة الشعر أمرين: جودة أستطيقية في البِنْية المادّيّة للكلام، وشفافية فيه تُفضي إلى تبيانه دلالتَه(٧).

على هذا النحو يمكن تلخيص المعيار النقدي الذي استند إليه ابنُ قتيبة فـــي تقويم الشعر بأنّه: أن يكون المعنى حكيمًا أو غريبًا أو بديعًا. ويتضاعف إحساسُه بجماله حين يقع مطْلعًا للقصيدة، ويناسب غرضها العامّ. ومفاد هذا أنـــه ينشُـــد إدهاش العقل ومباغتته بفكرة صائبة قد تحمل زادًا معرفيًا للمتلقّي. ووفقًا لهـــذا الفهم جاء حديثُه عن منزلة الشعر عند العرب في مقدمة كتابه، حيـــث يقـــول: «وكان حقّ هذا الكتاب أن أودعَهُ الأخبارَ عن جلالة قدر الشعر وعظيم خطره،

وعن من رفعه الله بالمديح وعمّن وضعه بالهجاء، وعما أودعته العربُ من الأخبار النافعة والأنساب الصّحاح والحِكَم المضارعة لحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل والنجوم وأنوائها والاهتداء بها، والرياح وما كان منها مبشّرًا أو جائلاً، والبروق وما كان منها خُلَّبًا أو صادقًا، والسحاب وما كان منها جَهامًا أو ماطرًا، وعما يبعث منه البخيلَ على السّماح والجبان على اللقاء والدنيّ على السمو»[٨].

وممّا هو مكمّلٌ لهذا أن تكون الفكرةُ الجميلة أو المعلومة التي يتضمنها الشعر مُخرَجَةً ببنية صوتية مُبهجةٍ للحسّ الجمالي وقادرة على الإبانة عمّا يكمن تحتها من معنى.

ولنا، بعد ما تقدّم من استبصار، أن نعرض ماقال ابنُ قتيبة في صدد الأبيات المدروسة. وهو، إذ يجعلها في المنزلة الثانية، يقول:

«وضربٌ منه (الشعر) حسُن لفظُه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

ولمّا قضينا من منًى كلَّ حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسحُ
وشُدّت على حدب المهارى رحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ

هذه الألفاظُ، كما ترى، أحسنُ شيء مخارجَ ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولمّا قطعنا أيامَ منى، واستلمنا الأركانَ وعالَيْنا إبلَنا الأنضاءَ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائحَ، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيّ في الأبطح»[٩].

أما ثناؤه على الصورة فيلخّصه الحُكْمُ الذي جاء في مرحلتين: ١- «حسن لفظه وحلا»، ثم ٢- «هذه الألفاظ أحسن شيء مخارج ومطالعَ ومقاطع». ولا بدّ ههنا من الاستعانة بمعجم اللغة النقدية لذلك العصر لتعرّف الدلالة الدقيقة لما يقول. إذ يرى بعض الدارسين أنّ اصطلاح «الحُسْن» في النقد العربي «حافظ

على معناه اللغوي الأصليّ الذي يُقْصَد به الجمالُ الظاهر للعيان أو المثير للإحساس، ومن الكلمات التي تؤدّي معناه في الاصطلاح دون أن ترادفه: الجودةُ والفصاحةُ والصّحة»[١٠]. وأما الكلام «الحُلْو» فهو «العذبُ السهل ذو الألفاظ السلسلة التي تجري على اللسان عذبةً مستساغةً خالية من عيوب الفصاحة؛ والحلاوةُ تكون في الأغلب الأعمّ صفةً للفظ وللكلام»[١١]. وقد نسب ابن قتيبة الحُسْنَ إلى مخارج ألفاظ الأبيات ومطالعها ومقاطعها، والمراد هنا، كما نفهم، جمالُ جرسها وعذوبةُ نُطقها. وقد أطلق لفظ «المَطْلع»، في النقد العربي، على بدايات القصائد، ومصطلح «المقطع» على بيتها الأخير. ويمكن القول جملةً إنّ ابن قتيبة يقول بجمالية صوتية أساسُها استحسانُ الأذن لمَأْتى الصوت إياها. وهو أمرٌ أشار إليه بعض النقاد العرب في صدد حديثهم عن استجادة كلّ حاسة لمُدْرَكها الخاصّ حين يأتيها وفق درجة معينة وطبيعة خاصة. إذ «العِلّةُ في قبول الفهم الناقد للشعر الحسَنِ الذي يَرِد عليه، ونَفْيِه للقبيح منه، واهتزازِه لما يقبله، وتكرّهه لما ينفيه، أنّ كلّ حاسة من حواس البدن إنما تتقبل مايتصل بها مما طُبِعت له إذا كان ورودُه عليها ورودًا لطيفًا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لامضادّة معها»[١٢].

وأمّا ما هَبَط بالأبيات في ميزان ابن قتيبة فهو غيابُ المعنى. وبيِّنٌ ههنا ما أسلفنا من أنه يفصل ما يُحْدِثه المضمونُ عمّا تحدثه الصورة في نفس المتلقي. ويستفاد ممّا قاله في أكثر من موضع أنه يرى أنّ الحسّ هو أول ما يتأثر لدى المتلقي، ثم يأتي دور العقل الذي يفتش وينظر إلى ما تحت الألفاظ من المعاني. والواقع، كما يرى بعض النقاد، أنه «ليس ثمة حدودٌ بين تأثير المعنى وتأثير المبنى في العملية الفنية، بل إنهما يجتمعان ويتولّدان معًا في لحظة نفسية واحدة أيضًا، بل من الاثنين جميعًا»[١٣].

وليس ما يعنينا هنا أن نُقوّم منهجَ ابن قتيبة في نقد الشعر، وإنما يهمنا أن نشير إلى أنّ تناوله his approach يتمثّل في اعتقاده بوجود ملَكتين للإدراك

الجماليّ للفنّ الشعريّ، هما الحسُّ والعقل. وأنّ أولاهما تقع فوق الأخرى في ساحة الإدراك أو هي أسرعُ من صاحبتها في الاستجابة لما يأتيها. ويُفهم من ابن قتيبة أنه يرى في الكلام أو في الشعر مستويين أو أفقين: أفق التعبير اللغوي، وهو سطحيّ مادّيّ مدرَكٌ بالحسّ السمعي. وأفق التفكير، وهو يتوارى تحت الأول، ولذلك ينبغي أن يُزاح الأولُ ليُحْدِثَ تأثيرَه أو يعرض بضاعته. ولا غرابة في ذلك عند عالمٍ فقيهٍ، قيمةُ كلّ كلام، عنده، في ما يمكن أن يقدّم لصلاح الإنسان وخيره وتبصيره بسبل الهداية والرشاد.

ولم يأت ابنُ قتيبة، حين علّل غياب المعنى في هذه الأبيات، بغير أن شرَحَ الأبيات نثرًا. وههنا، فيما يبدو، تكمن المشكلة كلّها. فقد مرّت الأبيات بعقل هذا الناقد، وترجمها إلى حكاية عادية، ليس فيها من الشعر شيء. وحين يُشرح الشعرُ بهذه الصورة، ويُحْكَم عليه من خلال هذا الشرح، لا يُعقل أن تنتظر أحكامٌ من غير هذا القبيل. فما فَعَله ابنُ قتيبة هو أنه ألقى ذاتية المضمون الشعري، واستبعد كلّ ماله صلةٌ بالقائل، وأحال الأبيات الغنائية إلى شيء قريب من الحكاية والقصة. وهذا مجانبٌ لطبيعة المضمونات الشعرية؛ إذ إن «ما يؤلّف مضمونَ الشعر الغنائي ليس جريانَ عمل موضوعي يتسع حتى تخوم العالم بكلّ غناه، بل الذاتية الفردية، وبالتالي المواقف والمواضيع الخاصة، وكذلك الكيفية التي تعي بها النفسُ نفسَها، بأحكامها الذاتية وأفراحها وإعجاباتها وآلامها وأحاسيسها، في ذلك المضمون»(١٤).

وقد أحال ابنُ قتيبة الذاتيَّ إلى موضوعيّ، والشعرَ إلى كلام عاديّ، ونسي أنّ أساس الإبداع في الفن الشعري «هو حاجةٌ غيرُ ملبّاة وشعورٌ بعدم الكفاية لدى الذات، دأبهما أن يلغيا نفسيهما لينقلبا إلى رضا واكتفاء. بهذا المعنى يمكن أن يعتبر المضمون ذاتيًّا، داخليًا صرفًا، بينما يقابله الموضوعيّ، ومن هذه المقابلة ينبع مطلب مَوْضَعةِ الذاتي»(١٥).

وهكذا فإنّ نقطة الضعف في تناول ابن قتيبة تتمثّل في عدم إدراكه مطلب «موضعة الذاتي» عند الفنان الشاعر، انطلاقًا من نظرته النفعية إلى الفنّ

الشعري. ولا يغيّر من الأمر كثيرًا قولُه بجماليّة للمادّة الصوتية في الشعر مستقلّة عن معناه؛ ذلك أنّ «الصورة في الموضوع الجمالي إنما تحدّثنا عن الفنان الذي دمغ بخاتمه تلك المادّةَ الخام، فأحالها إلى موضوع أستطيقي نسمّيه بالعمل الفني»(١٦).

ونحسب أنّ مأدى بابن قتيبة إلى هذا الذي انتهى إليه هو اهتمامُه المفرط بمتلقّي الشعر وما يجب أن يُقدَّم له بوساطة هذا الفن، من دون أن يقيم وزنًا للمبدِع الذي كان الأثر الفني تظهيرًا فنيًا لداخليّته المُثارة.

● **قدامة بن جعفر (تـ ٣٣٧هـ):**

يَشْرَكُ قدامةُ ابنَ قتيبة في الطبيعة الجمالية العقلية لتناوله النقدي لهذه الأبيات. وإنّ التحديد القائم على المنطق أولُ مايطالع قارئ «نقد الشعر» لقدامة، وذلك حين يعرّف الشعرَ بأنه «قولٌ موزونٌ مقفًى يدلّ على معنى»(١٧). وهو يحدّد معايير جودة لكل من هذه العناصر الأربعة يسمّيها «نعوتًا»، أي صفات امتياز، ويقول في نعت اللفظ: «أن يكون سمحًا، سهلَ مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلوّ من البشاعة، مثل أشعار يوجد فيها ذلك، وإن خلت من سائر النعوت للشعر، منها أبيات من تشبيب قصيدة للحادرة الذبياني... ومثله أيضًا:

ولمّا قضينا ..... الأبيات الثلاثة ..... (١٨)

وواضحٌ أنّ قدامة، مثل ابن قتيبة، يتناول هذه الأبيات تناولاً جماليًا عقليًا، باحثًا في النهاية عن المعنى العقليّ دون المعنى الانفعاليّ الذي هو ما ينبغي أن يُبحث عنه في الشعر. ولا تكاد صفاتُ اللفظ عند قدامة تخرج عن إطار الصفات التي حدّدها ابن قتيبة له. وبيّنٌ أيضًا مجاراةُ قدامة صاحبَه في فَصْله الصورة عن المحتوى في الفن الشعري، خاصّة أنه يتحدث عن معايير الجودة لكلّ عنصر من عناصر هذا الفن في موطن خاصّ به. ويرى قدامة أنّ الفنّ مضمونٌ

وصورةٌ معًا، لكنه أجاز الفَصْل بينهما. وعلى الرغم من أنه يَحُدّ الشعرَ بأنه قولٌ موزونٌ مقفًى يدلّ على معنى، فإنه لم يحدّد طابعًا معيّنًا للمعاني الشعرية، مجيزًا للشاعر أن يأتي من المعاني مايريد، فممّا «يجب توطيدُه وتقديمُه، قبل الذي أريد أن أتكلم فيه، أنّ المعاني كلّها مُعرّضةٌ للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعرُ فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنه لابدّ فيها من شيء موضوعٍ يقبل تأثير الصُّوَر منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[١٩].

ويفهم الدارس أنّ تقويم قدامة للمعاني الشعرية يمرّ بمرحلتين: الأولى هي تحديد الغرض الذي قصد إليه الشاعر. وههنا للشاعر أن يقول في أيّ موضوع يشاء، ولا مجال للتقويم تبعًا لذلك. والثانية هي الإتيانُ بالمعاني مناسبةً للغرض المحدّد، وههنا مجالُ الحُكْم على المعاني؛ إذ كمالُ الوَصْف لجودة المعنى هو «أن يكون المعنى مواجِهًا للغرض المقصود، غيرَ عادلٍ عن الأمر المطلوب»[٢٠]. فما كانَ من المعاني التي يبثّها الشاعر في تضاعيفَ نصّه موائمًا لغرضه العامّ وواقعًا تحت لوائه فهو من المستجاد المنشود. فهل كان قدامة يقول بوَحْدة القصيدة، أو شيء من هذا القبيل؟!

لا شك في أنّ العملية الإبداعية، وفقَ فهم قدامة، واعيةٌ مدْرِكة، تستنير بضياء العقل الذي يحدّد موضوعًا أو غرضًا مقصودًا، ثم تأتي المعاني الجزئية لتكون مواجهةً لهذا الغرض منتمية إليه بنَسَب. ويُغفل قدامةُ «أنّ الفنّ ليس تعبيرًا عما يعيه الإنسان، وإنما هو تعبيرٌ عمّا حولَ الوعي أو فوقه أو وراءه، لا يجسّد ما يشخصُ في النّور، بل ما يشخصُ في الظلمة، لا ينقل الخطوط بل الظلال، ولا يُعنى بالأشياء، بل برموزها الصوفية الغامضة المضمرة التي تغلفها، دون أن يوضحها إيضاحٌ أو يقرّرها تقرير»[٢١].

والحقيقةُ أنّ قدامة أهمل الحديث عن دلالة الأبيات التي ندرسها سوى إشارة إلى أنه ليس تحت ألفاظها معنى، على الرغم من أنّ معانيها لا تخرج عن إطار الغرض الذي قصد إليه الشاعر فيها، وكأن الرجل لم يستطع أن يتحقق من هذا.

إنّ نقطة التلاقي بين قدامة وابن قتيبة في تقويم هذه الأبيات إنما هي استجادةُ صورتها من دون محتواها، وقد اتفقا تقريبًا في معيار جودة اللفظ الشعري، ولكنهما اختلفا في معيار جودة المعنى؛ فبينا أساسُ الجودة في المعنى عند ابن قتيبة أن يكون المعنى حكيمًا مفيدًا للناس مبصّرًا إياهم بحقيقة من الحقائق، إذا هو عند قدامة جودةٌ منطقية صرفة، محورُها انتماءُ المعاني الجزئية في تضاعيف النصّ إلى غرضه العامّ الذي قصد المنشئ أن يقول فيه. ومن هنا جاز أن نَسِم تناوله بأنه جماليّ عقليّ، وإن اختلف في التطبيق عن حال ابن قتيبة؛ إذ إنّ عقليةَ تناول ابن قتيبة نشدانٌ للرائع من الفكر المبهج للعقل، والمفيد للإنسان معرفةً، أي إنها متصلة بالمتلقي وحاسبةٌ لحسابه، أما عقلية تناول قدامة فانبثاقٌ عن الفكرة الأساسية التي ألمّت بعقل الشاعر واستحوذت على تفكيره، ودورانٌ للمعاني الجزئية في فَلَكها.

● **أبو هلال العسكري (تـ ٣٩٥هـ):**

وافق تناولُ أبي هلال هذه الأبياتَ صنيعَ ابن قتيبة وفاقًا تامًّا، فأثنى على الصورة، ولم ير في المحتوى كبير قيمة. وهو يقول بعد أن يورد الأبيات: «وليس تحت هذه الألفاظ كبيرُ معنى، وهي رائعة معْجِبة»، ويعلّل ذلك بالطريقة نفسها التي علل بها ابن قتيبة إنكاره لقيمة محتواها، حيث يقول: «فإنما هي: ولما قضينا الحجَّ وتسلّمنا الأركانَ وشُدّت رحالنا على مهازيل الإبل، ولم ينتظر بعضنا بعضا، جعلنا نتحدث، وتسير الإبلُ في بطون الأودية»[٢٢].

فقد أحال أبو هلال الأبياتَ إلى قطعة من النثر، موضوعها حكاية قصيرة، وحكَمَ على معناها من خلال هذه القطعة النثرية؛ أي إنه فهمها فهمًا ولم يتحسّسها تحسّسًا، وهذا فراق مابينه وبين المنهج السليم في تناول الفن الشعري، وقد غاب عن تصوّر أبي هلال، كسابقيه، أنّ الروح الشاعر لم يبدع هذه الأبياتَ من وَحْي اليقين العقلي، بل من وحي الداخلية المتوفزة، التي أحست بعدم الكفاية، فتحتم عندها وجوبُ تمرير الذاتي إلى الموضوعي، كما يقول هيغل.

● **أبو بكر الباقلاني (تـ ٤٠٣هـ):**

كان الباقلانيّ ممن راقهم تناولُ ابن قتيبة هذه الأبياتَ، أو قُلْ إنه سلّم له بما قال في شأنها. وكان في صدد الحديث عن الشعر الحسَن الألفاظ حين قال: «وهذا من الشعر الحسَن، الذي يحلو لفظُه، وتقلّ فوائده، كقول القائل:

الأبيات .....

هذه ألفاظٌ بديعةُ المطالع والمقاطع، حلوةُ المجاني والمواقع، قليلةُ المعاني والفوائد»(٢٣).

والحقّ أن قصور أرباب هذا الضرْب من التناول جميعًا، يرجع في المقام الأول إلى تصورهم للشعر بوصفه كلامًا عاديًا من حيث دلالته، ومن ثم يجوز الحكم على دلالته بهذه الأحكام الجزئية التي تتناول أجزاءه واحدًا واحدًا. وإنه في أساس الشعرية أنّ الدلالة التي تتخذها الصورة ليست هي التي تعرض نفسَها على إدراكنا، فنتبين ما فيها من محتوى كان لها قبل أن تصير شعرًا، بل إنّ الشكل الشعري شكلٌ فني يشعّ بمضامين خاصّة متأتية من مناطق مختلفة فيه، ولا يدركها إلا الحَدْسُ؛ لأنها منبعثةٌ عن حَدْس؛ ذلك أنّ «كلّ نصّ فني يقدم مستويين: مستوى إخباريّ مباشر، ومستوى إشاريّ غير مباشر، هو ما تزخر به اللغةُ الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر، ويكوّن نظامَ العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص. وطبيعي أنّ الأسبقية في النشر العاديّ الوظيفي هي للمستوى المباشر أو الإخباري، بينما تكون الأسبقية في النص الشعري للمستوى الثاني. وربما كان المضمون الإخباري (أو الموضوع) في النص مجرّدَ مناسَبة تحريضية أو «صقالة» للمشروع الفني. والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطًا بالمناسبة التاريخية، بينما يُفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدّد، ويمتلك القدرة على البثّ المتجدد، بحيث يخاطب أجيالاً عديدة. وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة. والمستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية، وهو بالتالي جوهر العملية الفنية. فإذا حصرنا النص الشعري في مستواه الأول، أو إذا التمسنا هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو مررنا

بالمستوى الثاني مرورًا تأويليًا أو جاهلاً، فعرضنا النصّ على معيار القرائن التقليدية، واقتصرنا على الدلالات الاصطلاحية القاموسية للمفردات، قتلنا روح النص وتشبثنا بثيابه العارضة»[٢٤].

ولعلّ الصفة المشتركة لدى أصحاب ماسمّيناه «التناول الجماليّ العقلي» إنما هو عدم قدرتهم على إدراك الجمال الفني بوصفه وحدةً حية متماسكة، انتقاصُ أيّ جزء منها يسيء إلى جماليتها. والأمر كما يقول هيغل: «إنّ مهمة الفنّ هي العملُ على أن يغدو الظاهراتي في مختلف نقاط سَطْحه هو العينَ، مقرّ النفس وكاشفة الروح. ولعلنا نذكر البيتين الشعريين اللذين يناجي فيهما أفلاطون النجمة Aster بالقول:

حين تنظرين إلى النجوم، وانجمتاه، أودّ لو كنتُ أنا السّماءَ ذات المائة عين لأتأمّلك من عالي السماء»[٢٥].

إنّ الشكل في الآثار الفنية ينبغي أن يُظهر الروحَ في كلّ جزء من أجزائه، ومن ذلك تتأتى حيوية الفن وإنسانيته وسلطانه القويّ على النفس البشرية؛ لأنه يخاطبها بما هو أساسي فيها، بما هو من ألصق الأشياء بطبيعتها وجوهرها.

٢ ـ تناول نفسيّ؛ وممثّلوه :

● ابن طباطبا (تـ ٣٢٢هـ):

إنّ ما أهمله ابن قتيبة وقدامة وسواهم في شأن هذه الأبيات، تنبّه إليه ابن طباطبا بوعي الناقد البصير. وممّا هو جليّ أنّ دارس «عيار الشعر» لابن طباطبا لا يملك إلا أن يُقرّ بأنه أمام ناقد له حظّ من التفوق. ومما يميّز هذا الناقدَ قدرتُه على استكناه الروح العربي في الشعر. ذلك الذي أنتجه الجاهليون وأوائل الإسلاميين، وظلّ مباينًا للروح الجديد الذي سرى في أعطاف الشعر العربي بدءًا من القرن الثاني للهجرة، باندماج الجداول الثقافية المختلفة في يمّ الثقافة العربية، وبظهور شعراء كثيرين ليسوا من الأرومة العربية.

وقد ناقش ابن طباطبا الأبيات التي نحن في صددها في معرض حديثه عمّا سمّاه «الشعر الحسَنَ اللفظ الواهي المعنى». ويبدو أنه كان مقتفيًا خُطا سابقيه فقط في استعارة العنوان؛ إذ نجده يذكر حسَنات للمعنى في أمثال هذه الأبيات لم يشر إليها المتقدمون. يقول تحت العنوان المتقدّم: «ومن الأبيات الحسَنَة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعًا، الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يُستحسن منها اتفاقُ الحالات التي وُصفت فيها، وتذكّرُ اللذات بمعانيها، والعبارةُ عما كان في الضمير منها، وحكايات ماجرى من حقائقها، دون نسيج الشعر وجودته، وإحكام صُنْعه وإتقان معناه..»[٢٦].

أراد ابن طباطبا بهذا أنّ هذه الأبيات ممّا جاد وحسن لتصويره حقائق المعاني التي وقعت لقائليها الواصفين لها، من دون إتقان للمعنى. ويعني هذا في لغة النقد أنّ ابن طباطبا قد تنبه إلى العنصر الذاتي في هذه الأبيات؛ أي إنها، عنده، من الشعر الذي يعبّر عن تجارب أصحابه. ولا شكّ أنّ تقسيمات ابن قتيبة كانت ماثلة لابن طباطبا حين عرض لهذه المسألة: ففضلاً عن العناوين التي استعار كثيرًا منها من سلفه، نجد لديه مثالين من أمثلة ابن قتيبة على «الشعر الذي حسُنَ لفظُه وحلا وليس وراءه متحصّل». أما هذان المثالان فهما، أولاً، البيتان اللذان نسبهما ابنُ قتيبة إلى المَعْلوط السعديّ، وهما:

إنّ الذين غدوا بلُبّك غادروا وشَلاً بعينك لايزال مَعينا
غيّضْنَ من عبراتهن وقُلْن لي: ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا [٢٧]

وقد نسبهما ابن طباطبا إلى جرير.

وثاني المثالين أبياتنا موضوع الدراسة:

ولما قضينا ..... الأبيات[٢٨]

وبعد أن أورد ابنُ طباطبا هذه الأبيات قال: «فإنّ فائدةَ هذا الشعر هو استشعارُ قائله لفَرْحة قُفوله إلى بلَدِه وسرورِه بالحاجة التي وَصَفها، من قضاء

حَجّه وأنسه برفقائه، ومحادثتهم، ووَصْفه سيْلَ الأباطح بأعناق المطي كما تسيل بالمياه. فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر»[٢٩].

وأحسب أنه يكفي الدارسَ أن يجيل الطّرْفَ في قول هذا الناقد: «إن فائدة هذا الشعر هو استشعارُ قائله لفَرْحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها»، ليدرك المنزلة العَلِيّة التي بلغها هذا الرجل. فقد أدرك أنّ ما يسمى الآن بـ«البِنية المنطقية» للنصّ ليس دائمًا معاني عقلية صرفة، فثمة، إلى جانب ذلك، المعاني الشعورية، أو إشعاعات البوح الداخلي، أو الحدوس غير الواعية، هذه التي لا يحصّلها الشاعر من ثقافة أو من واقع خارجي، وإنما هي صورة لتوثّب داخلية الشاعر المستثارة. صوّر ابنُ طباطبا بوضوح الجوّ النفسي الذي صدرت عنه الأبيات في نفس قائلها، ووَزَن الشّعرَ بمعيار جديد هو معيار «التعبير عن الذات» و «وصْف التجارب». ولا شكّ في أنّ هذا المعيار ألصق بطبيعة الشعر العربي القديم، وأقرب إلى الذاتية الشاعرة.

وقد فطن هذا الناقد إلى صورة فنية في النص، يمكن أن تكون أسهمت إسهامًا بيّنًا في جماليات النص، وهي صورة سيل الأباطح بأعناق المطيّ كما تسيل المياه، مما يشي بتنبهه إلى قدرة التخييل في تصوير التجارب الشعورية، وقوة فعاليته في إثارة الحسّ الجمالي لدى المتلقي.

وأيًّا كان ما نقول في شأن تناول ابن طباطبا هذا، فإنه تناولٌ فتَحَ الباب على مصراعيه لنوع من الدّرْس الأدبي يكاد يكون جديدًا في زمانه، على غرار ما نجد لدى ابن جنّي وأضرابه، فقد كان ناقدًا متفوقًا في مضمار الدرس الذي يعوّل على نفسية المبدع والمتلقي بين نقاد العرب القدامى، وتُسجَّل لكتابه «عيار الشعر» لمحاتٌ موفّقةٌ جدّاً في هذا الشأن. وما أغفله التناولُ السابق نجده ههنا بأهلية تامة. ولا يخرج ما دلّل به ابنُ طباطبا عن تصوّر للشعر يجعل منه وسيلة تعبيرية عن تجربة شعورية، عاناها المنشئ. وقد تأتّى لهذا الناقد أن يدرك أنّ القصّ في أمثال هذه الأبيات ليس ذا طبيعة ملحمية بعيدة عن ذات المبدع، بل هو

قصٌّ غنائي تشعّه الذاتُ الشاعرة في رحلة البثّ الشعوري المبدع. والشعر، وفق هذا التصور، ذو طبيعة معرفية، ولكنها ذاتية، أي إنه يصدر هنا عن «الانفعال المبدع» كما يقول برغسون. ويمكنُ القول، جملةً، إنّ ابن طباطبا فطن إلى الذاتية المبدعة، وجاء تقويمُه لهذا الصنف من الشعر ورفعه من شأن معانيه مبنيًا على هذه القاعدة؛ أي إنه فطن إلى غرض القائل. وعلى الرغم من أنّ قدامة قد تكلّم على «الغرض» المقصود لدى المنشئ، إلا أنه أخفق في تلمّسه في هذه الأبيات.

● **ابنُ جنّي (ت ٣٩٢هـ):**

اللافتُ للنظر أن ابن جني فطن إلى ما فطن إليه ابن طباطبا، وأضاف إلى ذلك وسمًا لمن تدبر هذه الأبيات فلم يقع وراءها على طائل بجفاء الطبع، كما وسم الأبيات نفسها بخفاء المقصود منها! (٣٠).

وقد دلّل ابنُ جنّي على بصرٍ نافذ في تناوله النقدي لهذه الأبيات، حين خالف كثيرين من سابقيه الذين آنسوا شيئًا من جمالية الأداء في الأبيات، لكنهم لم يوظّفوا هذه الجمالية في تناول نقدي ينظر إلى الشعر بوصفه فنًّا أساسه إرادةُ الروح التائق أن يتظهّر في شكل فنّي قادر على إحداث صورة مماثلة له لدى متلقي الفن. ولا نزعم أن ابن جني قد انتهى إلى هذا أو إلى ما هو قريب منه، ذلك أنه ظلّ ممن يقولون بالفصل بين المحتوى وصورته. وهو يقرّ لأصحاب التناول السابق مذهبهم في جودة صورة الأبيات لكنه يرى أنّ مبعث ذلك إنما هو تشريف المعاني إياها، وتقديسها لها «فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها، وحموا حواشيها وهذّبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترينّ أنّ العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمةٌ منهم للمعاني، وتنويهٌ بها، وتشريفٌ منها، ونظير ذلك إصلاحُ الوعاء وتحصينه، وتزكيته، وتقديسه، وإنما المبغيُّ بذلك منه الاحتياط للموعى عليه، وجواره بما يعطّر بشره، ولا يعرّ

جوهره، كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجّنه ويغضّ منه كدرةُ لفظه، وسوء العبارة عنه»[٣١]. وتصوّر المضمون والصورة الشعريين على هذا النحو من صورة الوعاء والموعى عليه، وتشريفُ الأول لشرف الثاني، مما يساعد في إدراك الجمالية الحقيقية لهذا الفن.

إذا كان ابن جني قد وقف في هذا المضمار عند النقطة التي انتهى إليها متقدموه، فإنه تقدم عليهم في نقاط أخرى. فقد تبين أن دلالة هذه الأبيات دلالةٌ خاصة، وفيها شيءٌ من خفاء وغموض. ويُفهم هذا بوصفه إشارة إلى الطبيعة النفسية لهذه الدلالة. وتراءى لابن جني شيء آخر من أسرار هذه الأبيات، وهو أنها من الأشعار المتخصصة بجمهور خاص، سواء من المنشئين أم المتلقين. وإذا كان من الشعر ما يروق فئة دون غيرها من الناس، فإنّ هذه تنتسب إلى الساحة النفسية لأهل النسيب وأصحاب الهوى. وكأنه يقول إنّ هذه الأبيات لا يقدّرها حق قدرها الناس كلهم، ولا أهل الرأي والحكمة والفلسفة منهم، وإنما هي من شأن العشّاق وأرباب المواجيد؛ أي إنّ فيها «تجربة». ولعله من هنا ما جاء فيها من خفاء وغموض، إذ «تشخصُ التجربة الشعرية، عندما تكون معاناة في النفس، بظلال خفية هاربة، كثيرة التحول والاختفاء، ولا يمكن أن نتلمسها بوعي وتثبّت؛ لأن الشعور يعانى معاناةً، ولا يفهم فهمًا»[٣٢].

ويبدو أنه لاح لابن جني أن هذا الضرب من المعاني الغامضة أو ضروب الشعور يعزّ التعبيرُ عنه بلغة عادية عارية من أردية الجمال والتصوير، ولا بدّ، تبعًا لذلك، من اختيار لغة متميزة قادرة على تظهير هذه الحالات الانفعالية. فالشاعر، كما يُفهم منه، «يحاول أن ينقل ذلك الشعور الغامض، دون أن يوفق إلى ذلك؛ لشدة خطفه وسرعة تحوله. لذلك فهو يتوسّل أبدًا بالصورة؛ لأنها تضع القارئ أمام مشهد يثير في نفسه الشعور الذي كان الشاعر قد عاناه، ناقلةً بذلك التجربة من نفسه إلى نفوس القراء»[٣٣].

وقد تبين ابن جني حقًّا منزلة التصوير في هذه الأبيات - كما فعل ابن طباطبا موجزًا - وتراءى له أنه الوسيلة المثلى للتعبير عن أشجان العاشقين وأصحاب اللوعة والهيام. ولنصغ إلى مايقول في تحديد الصور الفنية وما نهضت به من أداء دلالي:

«وذلك أنّ في قوله «كلّ حاجة» ما يفيد أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمقة مالا يفيد غيرهم، ولا يشاركه فيه من ليس منهم، ألا ترى أنّ من حوائج (مِنى) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه، والمعتاد فيه سواها؛ لأن منها التلاقي ومنها التشاكي، ومنها التخلّي، إلى غير ذلك مما هو تالٍ له، ومعقودُ الكون به»[٣٤].

- «وأما البيت الثاني فإنّ فيه:

- أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا -

وفي هذا ما أذكره، لتراه فتعجب ممّن عجب منه ووضع من معناه. وذلك أنه لو قال: أخذنا في أحاديثنا، ونحو ذلك، لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب وتعنو له ميعةُ الماضي الصليب. وذلك أنهم قد شاع عنهم، واتسع في محاوراتهم على قدر الحديث بين الأليفين، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين. فإذا كان قدرُ الحديث -مرسلاً- عندهم هذا، على ما ترى، فكيف به إذا قيّده بقوله (بأطراف الأحاديث). وذلك أن في قوله (أطراف الأحايدث) وحيًا خفيًا، ورمزًا حُلْوًا؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبّون، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون، من التعريض، والتلويح، والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث، وأغزل وأنسب، من أن يكون مشافهةً وكشفًا، ومصارحة وجهرًا. وإذا كان كذلك فمعنى هذين البيتين (بيتان من الأبيات الثلاثة) أعلى عندهم، وأشدُّ تقدّمًا في نفوسهم، من لفظهما وإن عذب موقعه، وأنق له مستمعه»[٣٥].

– «نعم وفي قوله :

وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ

من الفصاحة مالا خفاء به. والأمر في هذا أسيرُ، وأعرفُ، وأشهر»(٣٦).

فما يراه ابن جني هنا هو أن الشاعر قد توسل بالتخييل ليظهر هذا الغرض الغامض الذي لم يهتد إليه جمهور من سبق إلى تناول الأبيات. وواضحٌ أن الناقد قد تبين من الصور كنايتين واستعارة، وذهب إلى أنّ هذه الجماليات اللفظية إنما جيء بها ابتغاء التعبير عن شريف من المعاني يصعب التعبير عنه «فكأن العرب إنما تحلّي ألفاظها وتدبّجها وتشيها، وتزخرفها، عنايةً بالمعاني التي وراءها، وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها، وقد قال رسولُ الله ﷺ: «إنّ من الشعر لحكمًا وإن من البيان لسحرا. فإذا كان رسول الله ﷺ يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم، التي جعلت مصايد وأشراكًا للقلوب، وسببًا وسُلّمًا إلى تحصيل المطلوب، عرف بذلك أنّ الألفاظ خدمٌ للمعاني، والمخدومُ –لاشكّ– أشرفُ من الخادم»(٣٧).

كان منطلق ابن جني من صور فنية محددة وقف عندها الواحدة تلو الأخرى، وقد استشف أنّ وراءها حديثًا من أحاديث النفس مكثّفًا، استطاعت هذه الصور أن تنقله إلى المتلقي. ورأى أنّ المعاني في هذه الأبيات مما تكبره فئةٌ من الناس هي فئة أهل النسيب، وجاءت هذه المعاني جميعًا مرتبطةً بالغرض المطلوب، وهو ما تنبّه إليه قدامة، وإن كان قد أخفق في تبيّنه عند التطبيق، كما أحسن الإشارة إليه ابنُ طباطبا، وفق ما أسلفنا.

ويمتاز قول ابن جني، عمومًا، بأنه يقوم على التوجه، أولاً، إلى الذات المبدعة، وتبيّن الحدس الذي حدست به، والانفعال الذي وهب لهذا الحدس وحدته وتماسكه، كما يقول كروتشه؛ ومن ثم جاء التخييل ليعتقل هذا الحدس ويظهره؛ أي ليقوم بموضعة الذاتي. ويطلعنا ابن جني على طبيعة هذا التماسك في الحدس الشعري ممثلاً في هذه الصور المتلاحقة، التي تتمثل فيها جميعًا سيماءُ الداخلية

الشاعرة. وألحّ ابن جني على طابع التلويح والإيماء والرمز المثقل بالدلالة في هذه الصور. وكأنه يريد أن يقول ما قال كروتشه من أن «العاطفة، لا الفكرة، هي التي تُضفي على الفنّ ما في الرمز من خفة هوائية»(٣٨).

ويمكن القول، بإجمال، إنّ الذي لاح لقدامة ولم يهتد إلى الطريق إليه في هذه الأبيات، ثم جاء ابن طباطبا فأشار إليه، استغلّه ابن جني أحسن استغلال؛ إذ رأى أن من الشعر ما يكون نابعًا من نفس قائله مصورًا حالاً خاصة من أحواله، ثم تقدّم في تناوله فرأى أن التخييل أداةٌ يتوسّل بها الشعراء للتعبير عن الشريف العصيّ من المعاني. وقد فعل ابنُ جنّي هذا كلّه مترسمًا منهجا خاصًا يقوم على الوقوف عند جزئيات النص ومناطق «التوتر» فيه.

● **ضياء الدين بن الأثير (تـ ٦٣٧هـ):**

لا أحسب أن قارئ «المثل السائر» لابن الأثير يجد معترضًا على الزعم أنّ هذا العالِم قد اطّلع على ما قال ابن جني في شأن هذه الأبيات، وهو ينقل عنه نقلاً كاملاً من دون أن يشير إلى ذلك، حتى إنه اكتفى باثنين من هذه الأبيات الثلاثة، هما الأول والثالث، سالكًا في ذلك مسلك ابن جني. ومن هنا فإنّ ما قيل في شأن تناول ابن جني كافٍ ههنا، إلاّ أن ثمة إضافةً من ابن الأثير لا تعدو بضعة أسطر وهي تغرف من المعين ذاته الذي اغترف منه ابنُ جني، وقد جاءت في آخر ما قال في شأن الأبيات، وأظهر فيها ضياءُ الدين كثيرًا من اغتباط المكتشف. ويمكن تحديد هذا الإسهام في قول ضياء الدين:

«نعم في قول الشاعر :

وسالت بأعناق المطيّ الأباطح –

من لطافة المعنى وحسنه ما لا خفاء به، وسأنبّه على ذلك فأقول: «إنّ هؤلاء القوم لمّا تحدّثوا وهم سائرون على المطايا شغلتهم لذةُ الحديث عن إمساك الأزمة فاسترخت على أيديهم، وكذلك شأن من يشره وتغلبه الشهوة في أمر من الأمور،

ولما كان الأمر كذلك وارتخت الأزمّة عن الأيدي أسرعت المطايا في السير، فشُبّهت أعناقها بمرور السيل على وجه الأرض في سرعته. وهذا موضعٌ كريم حسنٌ لا مزيد على حسنه، والذي لا يُنعم نظره فيه لا يعلم ما اشتمل عليه من المعنى»[٣٩].

ذلكم هو الإسهام الذي أضافه ضياء الدين، وهو ينبئ عن أنّ الرجل قد وزن الشعر بالعيار ذاته الذي وزَن به ابنُ جني، وانطلق في تناوله من الذات الشاعرة التي غلبتها لذةُ الحديث، فأثّر ذلك في الأجساد، فكان أن استرخت الأزمّةُ على أيديهم، فأسرعت المطايا في السير، فنشأ عن ذلك هذه الحركة، التي عبّرت عنها الصورة. وواضحٌ أنه محتف بهذه الصورة إلى أمد بعيد، وأنه آنس فيها كثيرًا من الغموض، مما يستدعي من المتلقي أن ينعم النظر لتتكشف له حجب المعنى، التي كثيرًا ما استغلقت على المتقدمين. والمهم هنا هو أن ضياء الدين يذهب مذهب ابن جنّي في عدّ الصور الفنية في هذه الأبيات في جملة الألفاظ، وأنه جيء بها، فيما يرى، لتخدم المعنى وتعبّر عنه، وكأن الانفعال هو الذي أمسك بقياد التخييل فأمدّه بما يُعينه على الظهور والتجلّي.

وإن شئنا إجمالاً لما فُصّل في شأن هذا التناول قلنا: إنه تناولٌ أساسهُ تحسُّسٌ للشعر وتبيّن لمخارجه من نفوس مبدعيه وموالجه في نفوس متلقيه، وذهابٌ إلى أنّ العرب كانت تجوّد صورة أدائها لتحسنَ التعبير عن مكنونات دخائلها، وأنه يمكن الناقد أن يتلمس في الصورة ما توارى في طياتها من دلالة قد تبدو بعيدة نسبياً.

٣ ـ تناولٌ إبلاغيّ فني؛ وواضع أساسه:

● عبدالقاهر الجرجاني (تـ ٤٧١هـ)

يقوم هذا التناول على تصوّر أن المعاني حركةٌ في النفس وسَيْرٌ، وأنّ خير الصور التعبيرية ما جاء مصوِّرًا تصويرًا دقيقًا حركة المعاني الداخلية هذه،

وراصدًا لها، ومتتبعًا خطواتها. وقد طبّق عبد القاهر نظريته المعروفة في النظم على نماذج الفن الشعري، ليحدد ما فيها من جمالية. ومعلومٌ أن أساس هذه النظرية إنما وضع لتفسير الإعجاز البياني في القرآن الكريم. ويقترن اسمُ كتابه «دلائل الإعجاز» بعبارة «في علم المعاني» إشارة إلى أنّ البيان العالي في القرآن الكريم يعود في جزء منه إلى نظمه وترتيبه. والحقّ أنّ في هذه النظرية من التماسك والقوة ما يجعلها ركنًا ركينًا في صرح البلاغة العربية، لا غنى عنه لأي باحث فيها. ويقدّم عبد القاهر، أولاً، البرهان على صحة نظريته، منطلقًا من تحديد الصفة الأساسية للكلام حتى يكون كلامًا، أي قولاً مفيدًا. فنقطة البدء في أي كلام هي العلم والمعرفة، أي انبثاق معنى من المعاني أو خاطرة من الخواطر في الذهن، وليس هذا كلامًا بعد. حيث يأتي عمل اللغة لتبرز هذا المعنى أو الخاطرة للمتلقين. وههنا مجال التفاضل؛ فكلّما كانت أدوات التعبير اللغوي أقدر في مضمار تصوير المعنى والإبانة عنه، حقّق ذلك ارتفاعًا في سوق الكلام. ولا شكّ أنّ بعض المعاني أغمض من بعض؛ ومن ههنا تُعطى الرتب والمنازل لنماذج الكلام، تبعًا لحظّه من مزية الإبانة. ذلك أنّ «الوصف الخاصّ به (بالكلام) والمعنى المثبت لنسبه، أنه يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلمُ عليها، ويقرر كيفياتها التي تتناولها المعرفة إذا سمت إليها. وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته، وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر، وبه أولى وأجدر، ومن هنا يتبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل، كيف ينبغي أن يُحكم في تفاضل الأقوال، إذا أراد أن يقسّم بينها حظوظها من الاستحسان، ويعدّل القسمة بصائب القسطاس والميزان»(٤٠).

وبيّنّ أن نظرية عبد القاهر تقوم على ثلاث مقدّمات تتكئ كلٌّ منها على سابقتها. ونجمل مفصّلها في ما يلي:

١- لا يكون الكلام كلامًا حتى يريك المعلومة بدقة متناهية وفق الحال التي وجدها العلم عليها، ويعرض لك كيفياتها التي عرفها لها الإنسان.

٢- أشرفُ أنواع الكلام ما كان حائزًا أكبر قدر ممكن من القدرة على إظهار المعارف بأوصافها المعلومة وكيفياتها المقررة.

٣- ليس تحقيق القدرة الإبلاغية والتوصيلية الدقيقة والشاملة من شأن الألفاظ كيفما اتّفق وضعها؛ لأن الألفاظ في ترتيب اعتباطي لا تحمل دلالة تُذكر، إذ «من البيّن الجليّ أنّ التباين في هذه الفضيلة، والتباعدَ عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجهٍ دون وجه من التركيب والترتيب»(٤١).

ويُفهم من تصوّر عبد القاهر للكلام أنه يرى فيه مركبًا قبليًا من معنى ولفظ ذي ترتيب خاص. ويتم الترتيب الخاص في العقل وفق طريقتين متميزتين تحددان جزءًا من حسن الكلام وجودته: أولاهما أن تُترك المعاني تختار ألفاظها المناسبة لها دون مغالبة وتفكير. وإذا كان في طبيعة المعاني أن تختار ما يلائمها من الألفاظ فإن تركها وشأنها في عملية الاصطفاء يحقق درجة عالية من الجمالية للكلام «فلن تجد أيمن طائرًا، وأحسن أولاً وآخرًا، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن تُرسل المعاني على سجيّتها، وتدعها تطلب لنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبَسْ من المعارض إلا ما يزينها»(٤٢). فالجماليةُ هنا تتجلّى في أنّ الحدس يختار تعبيره المناسب، والأمرُ كما قال كروتشه: «ليس التعبيرُ والجمالُ مفهومين اثنين، فما هما إلاّ مفهوم واحد، يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء»(٤٣). والثانية أن يُبدئ المتكلم الرأي في الألفاظ ويعيد، ويُعمل العقل في الاختيار، فيقع في التكلف، وينتهي إلى زخرفٍ لا يصوّر معانيه وفق ما هي عليه من منابعها النفسية والعقلية.

على هذا الأساس بنى عبد القاهر أحكامه على الكلام وعلى الشعر، منتهيًا إلى القول بقدرة الأداء اللغوي على التعبير عن أدقّ الانفعالات والمعارف، من خلال قدرة لدى المنشئ على بناء التعبير بناءً خاصًّا يحقق الإبانة عن الدلالة في أسمى درجاتها. ويحظر عبد القاهر أن يحكم على الكلام من حيث معناه معزولاً عن لفظه؛ لأن ذلك يؤول، في رأيه، إلى إنكار الإعجاز الذي جاء به التحدّي، وكذا منع أن يُحكم عليه من حيث لفظه فقط؛ لأن ذلك يهوّن من شأن جمالية اللغة ويجعلها جمالية أستطيقية خالصة، بينما المقرر عنده أنّ جماليتها الحقيقية في قدرتها التعبيرية، وهذه تتأتى من تجويد نظمها وترتيبها وفق ترتب المعاني النفسية التي جاءت لتكون معارض لها.

وقد عرض عبد القاهر لأبيات الدراسة التي نحن في صددها، حين كان يبرهن على أنّ جمال اللغة الشعرية لا يرجع إلى إنكار شيء من الحروف أو مصادفة وحشيّ غريب منها أو سوقيّ، وإنما يتأتى من ترتيب الألفاظ في الذكر على حسب ترتيب المعاني في الفكر. وناقش استجادة أصحاب التناول الأول ألفاظها دون معانيها، فألمع إلى أنهم افتقروا إلى مراجعة الفكرة وشحذ البصيرة وحسن التأمل، وتبين أن ثناءهم على هذه الألفاظ لا يمكن أن ينصرف إلى غير هذه الجماليات:

١- استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها.
٢- حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع.
٣- سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الزائد عن الحاجة، والمعنى الغريب غير المنتمي إلى الغرض.
٤- سلامة الكلام من التقصير في أداء المعنى؛ أي وجوب أداء المعنى كاملاً[٤٤].

والحق أنّ عناصر الجمالية الأسلوبية هذه ترتبط جميعًا بالدلالة المراد التعبير عنها، أي إنها تستمد جمالها من قدرتها التعبيرية ليس غير. أما «الاستعارة التي وقعت موقعها وأصابت غرضها» فهي تلك التي استطاعت أن تعبّر خير تعبير عن الغرض، وهي أيضًا من النوع الخاصي لا العامي. يقول عبد القاهر في شأن تفاوت درجات الاستعارات: «اعلم أنّ من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلةُ وأن تتفاوت التفاوتُ الشديد. أفلا ترى في الاستعارة العاميِّ المبتذل كقولنا: رأيتُ أسدًا، ووردتُ بحرًا، ولقيتُ بدرًا، والخاصّي النادر الذي لا تجده إلاّ في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال، كقوله:

«وسالت بأعناق المطي الأباطح[٤٥]. وقال في موضع آخر في شأن هذه الاستعارة: «ثم زانَ ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرًا من الفوائد بلُطف الوحي والتنبيه. فصرّح، أولاً، بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجّه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووطاءة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله؛ لأنّ هذه الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبًا»[٤٦].

ولا شك في أنّ هذه الاستعارة قد وقعت موقعها، وأصابت هدفها، وقد نبّه عبدالقاهر على علاقاتها بدلالة جملة الأبيات (أي الغرض العام، أو المستوى الإخباري المباشر) وأنها عبرت تعبيرًا عالياً؛ لأنها صرّحت بما جاء مومأ إليه في صدر البيت من تبادل الأحاديث على ظهور الإبل وما يتعلق بذلك. وواضحٌ أن عبدالقاهر قد رفع من قدر الاستعارة هنا؛ لأنها داخلة في لُحمة نسيج التجربة الشعرية، مؤديةٌ أكبر قدر من الدلالة.

أما حسنُ الترتيب الذي اكتمل معه الإبلاغ والفن، فيعني عند عبدالقاهر ترابط دلالات الأبيات، ترابطًا محكمًا، وقد مضى يعرضها معنًى معنى مبيّنًا الاتصال

والتلاحم في الدلالة: «وذلك أنّ أوّلَ ما يتلقّاك من محاسن هذا الشعر أنه قال: ولمّا قضينا من منى كلّ حاجة»- فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله: «ومسّح بالأركان من هو ماسحٌ» على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا» فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التي يختصّ بها الرفاق في السفر من التصرّف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرّفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفةُ الأصحاب وأنسةُ الأحباب، وكما يليق بحال من وُفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الإياب، وتنسّم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتّحايا من الخلاّن والإخوان..»[٤٧].

إنّ مصدر الجمالية الشعرية في هذه الأبيات، كما يُفهم من عبدالقاهر، يكمن في أن التعبير فيها جاء مرتّبًا وفقَ ترتيب المعاني النفسية التي جاءت بها نفس الشاعر؛ ولما كانت المعاني النفسية أو الحدوس متماسكةً موحدةً بفعل العاطفة التي تسري فيها، فقد جاءت أشبه بإشعاعات من مصدر ضوئي واحد، تجلّت لنا في قول شعري أو أداء لغوي، أخذ نسق هذه الإشعاعات وتجاورها وتدانيها النفسيّ. وههنا مكمنُ السحر والجمال، حيث يجيء قوله الأخير في الحكم على جمالية هذه الأبيات: "وازدياد الحسن فيها بأن يجامع شِكْلٌ منها شكْلاً، وأن يصل الذكرُ بين متدانيات في ولادة العقول إياها، ومتجاورات في تنزيل الفهم لها "[٤٨].

أما سلامة الكلام من الحشو والزيادة والتقصير عن الدلالة الكاملة، فأمرٌ واضح؛ لأن لغة الأبيات تحقّق، في رأي عبدالقاهر، تطابقًا أو محاكاة للداخلية الشاعرة لانقص فيها ولا زيادة، أفليست هي إلاّ الروح الذي اختار مادة تظهيره؟!.

ومؤدّى هذا أنّ عبدالقاهر يقول بما سمّاه السّير هربرت ريد «الشكل العضوي» في الفن الشعري، وأنّ معياره في الحكم، على الكلام عامةً والشعر خاصة، إنما هو الإمساك بهذا الشكل العضوي. أمّا متى يكون الشكل عضويًّا، فيجيب ريد بأنه «حين تتوافر للعمل الفني قوانينُه الفطرية الخاصةُ به، وينبثق عن روحه الإبداعي الحقيقي، ويدمج في كل واحد حيٍّ البنية والمحتوى، فالشكل الناتج آنذاك يمكن أن يوصف بأنه عضويّ» (٤٩). ولا شك في أن الأشعار ليست واحدة في درجة قابليتها لتحكيم هذا المعيار فيها؛ فأشعار التجارب الناضجة، وأشعار التعبير عن المواجيد والأطراب خاصّةً، أوفر حظًّا من هذا المعيار الذي وضعه عبدالقاهر، ووقف عليه كروتشه فلسفته الفنية، ثم جاء السير هربرت ريد ليقول: «إنه المبدأ الأكثر أصالة والأكثر حيوية للإبداع الشعري، وامتياز الشعر الحديث في استعادته هذا المبدأ» (٥٠). أمّا كيف يضمن الشاعرُ أو المتكلم هذا الشكل العضويّ أو هذه الوحدة، فأمرٌ يرجع إلى تحديد الغرض من القول، وقد حدّد عبدُالقاهر مراد قائل هذه الأبيات حين ذكر أنها جميعًا مرتبطةٌ بـ «المسير» الذي هو مقصود الشاعر من الشعر. وهي فكرة تقدّم إليها ابنُ طباطبا ودعا إليها قدامة بإلحاح.

ومحصّل الدارس من تناول عبدالقاهر أنه تطبيقٌ لتصوّر يرى الشعرَ، والكلامَ عامّةً، صورةً لما في نفس المنشئ من معانٍ، وترتقي هذه الصورة في معراج الجمال كلّما استطاعت أن «تعبّر»، والمنشئ هو المرجع في تجميل هذه الصورة، «وفي ذلك فليتنافس المتنافسون».

الإحـــالات المرجعيـــة

١- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٨.
٢- المصدر السابق، ص ٧.
٣- المصدر السابق، ص ٨.
٤- ينظر في الأحكام السابقة: المصدر السابق، ص ٧، ٨.
٥- المصدر السابق، ص ٩.
٦- إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص ١٦١.
٧- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ينظر وصفه بيتًا للنابغة بقوله: "رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جيادًا ولا مبينة لمعناه". ص٩.
٨- المصدر السابق، ص ٦.
٩- المصدر السابق، ص ٧-٨.
١٠- إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، ص ١١٣.
١١- المصدر السابق، ص ١٢٠.
١٢- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٢٠.
١٣- إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي، ص ١٦٥.
١٤- هيغل، فن الشعر (جـ٢) ص ٢٣٢.
١٥- هيغل، فكرة الجمال، ص ١٤.
١٦- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص ٩١.
١٧- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ١٧.
١٨- المصدر السابق، ص ٢٨، ٣٥.
١٩- المصدر السابق، ص ١٩.
٢٠- المصدر السابق، ص ٥٨.
٢١- إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي، ص ٦.
٢٢- انظر في المقبوسين: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٦٥.
٢٣- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص ٣٣٨- ٣٣٩.
٢٤- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ٥٧- ٥٨.
٢٥- هيغل، فكرة الجمال، ص ٩٣-٩٤.
٢٦- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٨٧.
٢٧- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٨.
٢٨- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٨٧- ٨٨.
٢٩- المصدر السابق، ص ٨٨.
٣٠- ابن جني، الخصائص (جـ١) ص ٢١٨.

٣١- المصدر السابق، ص ٢١٨.
٣٢- إيليا حاوي، نماذج في النقد الأدبي، ص ١٦٣.
٣٣- المصدر السابق، ص ١٦٣.
٣٤- ابن جني، الخصائص (جـ١) ص ٢١٩.
٣٥- المصدر السابق، ص ٢١٩- ٢٢٠.
٣٦- المصدر السابق، ص ٢٢٠.
٣٧- المصدر السابق، ص ٢٢٠.
٣٨- كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص ٥٥.
٣٩- ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر، (جـ١) ص ٣٥٤- ٣٥٥.
٤٠- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢-٣.
٤١- المصدر السابق، ص ٣.
٤٢- المصدر السابق، ص ١٣- ١٤.
٤٣- كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص ٧٥.
٤٤- انظر عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢١- ٢٢.
٤٥- عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٥٨- ٥٩.
٤٦- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٣.
٤٧- المصدر السابق، ص ٢٢-٢٣.
٤٨- المصدر السابق ، ص ٢٤.
٤٩- Herbert Read, The Nature of Literature, (New York), P. 19.
٥٠- Ibid. , P. 20

ثبت المصادر والمراجع

١. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن، القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.
٢. لأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩م.
٣. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف المصرية.
٤. الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، إعادة طبع بالأوفست في بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٧٩م.

٥. الجرجاني، عبدالقاهر: دلائل الإعجاز، نشرة السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٣٩٨هـ، ١٩٧٨.

٦. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة: دار الكتب المصرية ١٣٧١هـ- ١٩٥٢م.

٧. حاوي، إيليا: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني.

٨. Read, Sir, Herbert, The Nature of Literature, Gove Press INC NewYork N.D.

٩. سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٨٢م.

١٠. ابن طباطبا، محمد بن أحمد: عيار الشعر تحقيق عباس عبدالساتر، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

١١. العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي.

١٢. ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، نشرة دي غويه، ليدن: مطبعة بريل، ١٩٠٤م.

١٣. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى ط٣، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.

١٤. كروتشه، بنديتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دمشق: دار الأوابد، ١٩٦٤م.

١٥. الناقوري، إدريس: المصطلح النقدي في نقد الشعر، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٢م.

١٦. هيغل: فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

١٧. هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.