



دراسات في علم الجمال



السنة الرابعة

قسم اللغة العربية وآدابها



الإنسانية منشورات جامعة دمشق
كلية الآداب والعلوم

دراسات في علم الجمال

الدكتور

العربية عبد الكريم محمد حسين
أستاذ في قسم اللغة

الدكتور

بسام البردان
مدرس في قسم اللغة العربية

الدكتور

حمود يونس
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

1440-1441 هـ
2018-2019 م

جامعة دمشق



الفهرس

رقم الصفحة	الموضوع
7	المقدمة
11	القسم الأول د. عبد الكريم محمد حسين
13	مصادر المادة ومراجعها
62	مصادر الحكم الجمالي
76	تعاريف الجمال
80	معنى الجمال الاصطلاحي
86	الصورة في معناها الاصطلاحي
89	وظيفة الصورة
104	منهج دراسة الصورة الفنية
119	الجمال وألفاظه في القرآن
157	الجمال في العصر الجاهلي
171	نص القصيدة
195	الجمال في العصر الأموي
209	القسم الثاني د. حمود يونس
211	الوضوح والغموض في الشعر
235	جمالية الكلمة
261	القراءة - مفهومها وشروطها
291	جماليات التحويلات الأسلوبية
297	الانزياح
307	المعادل الموضوعي
313	النص المغلق والنص المفتوح
317	اللغة وتشكيلاتها الجمالية

346	تحليل نص للمتنبي
377	القسم الثالث د. بسام البردان
379	التفكير الجمالي والفني عند الأوروبيين
409	المذاهب الجمالية عند الأوروبيين
443	الجمال عند الجاحظ
461	الجمال عند أبي حيان التوحيدي
485	الجمال عند أبي حامد الغزالي
511	الجمال عند إخوان الصفا
525	المصادر والمراجع

المقدمة

كانت الحاجة داعية لتدريس طلاب قسم اللغة العربية مادة علم الجمال في إمام علمي يعينهم على دراسة النص الأدبي بعمق؛ ليكشف عن فلسفة النص وجهات جمالياته، ابتغاء تخطي ما يعطى من تاريخ الفن والعمارة، مما لا يعود بفائدة قوية تكشف عن لباب النص وأسرار جاذبيته، فكان لابد من تاريخ الجمال، ومعانيه في العربية، ومعانيه الاصطلاحية لدى الفلاسفة على اختلاف رؤاهم الفلسفية، وذلك من كتاب: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، يُعطى في أثناء التعريف بالمصادر والمراجع، والآراء مثبتة في هذا الكتاب..

وكان لابد لطالب الأدب العربي من دراسة الصورة الفنية، وكان لابد من وقفة عليها في التعريف بكتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي الذي قدم ألواناً من الصور لم يقف عليها أغلب الدارسين المعاصرين ابتغاء الوصول بالطالب إلى منهج دراسة الصورة الفنية، ومنها يفتح باب التعريف بالمشاهد الفنية (الصور المتحركة غير الساكنة) ويسبق ذلك المفردات، وقد توزعت أبحاثها بين المؤلفين على النحو الآتي:

أولاً: قدّم د. عبد الكريم محمد حسين ما يأتي:

- مصادر المادة ومراجعتها.
- مصادر الحكم الجمالي
- تعاريف علم الجمال.
- الجمال والحسن والزخرف والزينة في الإسلام (القرآن والحديث).
- تذوق الصورة الفنية في أي نص أدبي.
- منهج دراسة الصورة الفنية.

- تحليل القصيدة وتذوقها.
- الجمال في العصر الجاهلي
- ألفاظ القرآن (الجمال، الجلال، الحسن، الزينة، الزخرف، الألوان).
- الجمال والفاظه عند الرسول العربي.
- الجمال في العصر الأموي وعموده عند خالد بن صفوان.
- الغناء في العصر الأموي ومحوره معبد بن وهب.
- ثانياً: قَدَم د. حمود يونس ما يأتي:
- الوضع والغموض في الشعر.
- جمالية الكلمة.
- القراءة مفهومها وشروطها.
- جماليات التحويلات الأسلوبية.
- النص المغلق والنص المفتوح.
- المعادل الموضوعي.
- اللغة وتشكيلاتها الجمالية.
- دراسة تطبيقية لنص شعري للمنتبي.
- ثالثاً: قَدَم د. بسام البردان ما يأتي:
- تاريخ الجمال والفن عند الأوربيين:
- التفكير الجمالي والفني عند الأوربيين.

- المذاهب الجمالية عند الأوربيين.

• التفكير الجمالي عند العرب:

- الجمال عند الجاحظ.

- الجمال عند أبي حيان التوحيدي.

- الجمال عند أبي حامد الغزالي.

- الجمال عند إخوان الصفا.

هذه الأبحاث تتكامل، وتلبي حاجات المقرر الجامعي، وتحقق مقاصد تدريس المادة، والأمر مبناه القدرة على الإيجاز عند مقام الإيجاز، والإطناب مقدم في اقتضاء الحال تعليمياً، وفق دفعات الطلاب واختلاف مستوياتهم، ولا يشترط إعطاء المفردات كلها بل أغنياء ليتخير المدرسون منه في الأعوام المختلفة ما يشعر الطلاب بالتجدد، وما ههنا يعد مرجعاً تكمله المحاضرات، وهو يتممها فلا خشية من كبر الكتاب على الطلاب.

إن وفقنا في تسهيل المادة للطلبة فتلك بغيتنا من ورائها توفيق الله، وإن تكن الأخرى فحسبنا أنا حاولنا، وتلك حدود طاقتنا.

المؤلفون

أ.د. عبد الكريم محمد حسين

م.د. بسام البردان

أ.م.د. حمود يونس



القسم الأول

أ.د. عبد الكريم محمد حسين

- مصادر المادة ومراجعتها.
- مصادر الحكم الجمالي
- تعاريف علم الجمال.
- الجمال والحسن والزخرف والزينة في الإسلام (القرآن والحديث).
- تذوق الصورة الفنية في أي نص أدبي.
- منهج دراسة الصورة الفنية.
- تحليل القصيدة وتذوقها.
- الجمال في العصر الجاهلي
- ألفاظ القرآن (الجمال، الجلال، الحسن، الزينة، الزخرف، الألوان).
- الجمال وألفاظه عند الرسول العربي.
- الجمال في العصر الأموي وعموده عند خالد بن صفوان.
- الغناء في العصر الأموي ومحوره معبد بن وهب.



مصادر المادة ومراجعها:

تتناول الدراسة تفريقاً بين المصدر والمرجع ثم تعريفاً ببعض المصادر والمراجع بلغت سبعة وعشرين كتاباً متناثرة بين أقلام المتقدمين والمتأخرين، تتناول الدراسة ذكر الكتاب ومقتطف منه مما يتصل بالفن أو الجمال أو ما يضيء فضاء من فضاءاتهما بغية بناء قاعدة علمية قبيل الوصول إلى التطبيقات، لرفع مستوى التدقيق الجمالي للفنون الأدبية أولاً، والفنون التشكيلية ثانياً، لخصوصية اللغة العربية، والمصادر والمراجع متنوعة في رؤاها من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال ليتسع أفق الطلاب بالرؤى الأخرى، ولا تضيق بها.. على ما بينها من تدافع، ووراقة المصادر والمراجع معدودة في هذه الفقرة، ولو جاءت بعد خاتمة البحث بغية اجتناب التكرار والإطالة.

أما التفريق بين المصدر والمرجع فثمة مذهبان: أحدهما يرى أن الكتاب إذا كان في موضوع البحث فهو مصدر، وإذا كان يدور حوله فهو مرجع، فلو أراد أحد دراسة أدب نزار قباني فإن ما كتبه نزار يعد مصدراً، وما كتب حول كتاباته يعد مرجعاً، ولو أراد آخر دراسة شعر امرئ القيس الجاهلي كان ديوانه وما قاله مصدراً، وما كتب حول كلامه يعد مرجعاً. وهذا مذهب في القول فيهما، والمذهب الآخر يجعل ما كتبه المتقدمون مصدراً وما كتبه المعاصرون مرجعاً، فالعلاقة علاقة زمن. والمذهب الأول حديث ودقيق في دلالاته.

وأما التعريف بالمصادر والمراجع فإن الدراسة تكفي بتناول سبعة وعشرين كتاباً من كتب المتقدمين والمتأخرين عجباً وعرباً، وهي فيما يأتي:

1. جمهورية أفلاطون، لأفلاطون، ترجمة حنا خباز، بيروت-دار القلم، ط2، 1980م: الكتاب في أصله في السياسة والحكم، وطريقة بناء المجتمع وقيام الجمهورية الفاضلة، والتأسيس لبناء طبقات المجتمع، والعناية بالفنون من زاوية علاقتها بالناس والجماعة البشرية في بنیان الجمهورية، ويكتفى بالنظر إلى ما له

صلة بالفن والجمال في هذه اللوحة الوجيزة جداً، منطلقاً من الإشارة إلى مراتب المعارف والقوى: العلم والمعرفة والاعتقاد والظن، وجعل العلم والمعرفة إدراكاً، وجعل الاعتقاد والظن تصوراً I. فأين تقع الفنون في هذه المراتب والقوى؟ أليست تبنى على علم وعلى تصورات؟! ومما جاء في حوار سقراط وأديمنتس التهذيب الموسيقي في أثناء تطويع الإنسان لدولة جمهورية أفلاطون قوله: ((س: فموضوعنا التالي في الأغاني والألحان، أليس كذلك؟ أد: الأمر واضح. س: أفيعسرُ على أحدٍ اكتشاف ما يجب أن نقول فيها، وبصفته إذا رمنا الاعتصام بما سبق فقررناه؟ غلوكون-ضاحكاً-: إني أخاف- يا سقراط- أني لا أدخل تحت كلمة أحد. أي: أنني لا أقدر الساعة أن أبلغ نتيجة مرضية في ما هي الأنواع التي تعتمدها؛ لأنني على شيء من الريبة. س: أظنك- على كل حال- قادراً أن تعلم أن النشيد مؤلف من ثلاثة أركان هي: الألفاظ واللحن والإيقاع. غ: نعم إني أقدر أن أؤكد ذلك. س: لا تختلف الألفاظ الغنائية عن غيرها في شيء باعتبار أنها منظومة في نفس الأساليب التي رسمناها. س: ونُسَلِّمُ أن اللحن والإيقاع يجب أن يلائما الألفاظ. غ: دون شك. س: وقد أسلفنا أن لا محل للندب والتذمر في المنظومات. غ: لا محل. س: فما هي الألحان الشجية؟ قل فإنك موسيقي. غ: هي الليدي المركب والهيبر ليدي وما ضارعهما. س: تلك الألحان يجب نبذها؛ لأنها باطلة، لا تليق بالنساء فضلاً عن الرجال. غ: أكيد. س: وأنت مُسَلِّمٌ أن السكر والتخنث والكسل أقل الأشياء لياقة بحكامنا. غ: لاشك في ذلك. س: فما هي الألحان الأنثوية المطربة؟ غ: هي الأيوني والليدي اللذان ندعوهما اللحنين الرخوين. س: أفتستعمل هذين اللحنين- يا صديقي- في تهذيب رجال الحرب؟ غ: كلا، فإذا لم أكن مخطئاً، فلم يبق لك إلا اللحن الدوري والفرنجي. س: أنا لا أعرف الألحان، ولكن اترك لي اللحن الخاص الذي يمثل

رنة صوت الجندي الشجاع وهديره في حملة حربية، وفي اقتحام شديد الخطر

حيث يضع الجندي روحه في كفه...))¹

ومما أشار إليه الألمان والأنغام، والجمال والحب، وعلاقة الخلق بالفن، ومحبة
الجمال قبل الرشاد وبعده، وغاية الموسيقى، والجمال الجوهري، وغير ذلك²، ومما
جاء في الجمال المطلق قول سقراط:

((أعني أن محبي النظر والسمع يعجبون بالجميل من الأصوات، والأشكال،
والألوان، والصور، وكل ما دخلت في تركيبه هذه الأشياء من منتوجات الفن. ولكن
فهمهم يقصر عن إدراك كنه الجمال واعتناقه))³

هذا كلام وصفي، لا يكشف عن أسرار حبيهم للنظر والسمع، ولا تحدث عن
الأسباب التي جعلت هذه الأشياء جميلة، ولا أشار إلى المتعة التي يحدثها الشعور
بجمال الأشياء المرئية والمسموعة، ولا أسباب إحداثها في النفس. ومثل أفلاطون
فيلسوف المثل قياساً بوقته تعد تلك الملحوظات كشفاً مبكراً لموضع الفن من
الإنسان وتربيته في جمهوريته المثالية.

2. المحاورات الكاملة، لأفلاطون، المجلد الرابع، نقلها إلى العربية، شوقي داود
تمراز، بيروت-الأهلية للنشر والتوزيع، 1994م: لبيان قيمة هذا الكتاب يمكن
الاقتباس من محاوره سقراط وهيباس الكبرى، إذ قال سقراط: ((سيقول هو،
وإنني لمتأكد من ذلك، سيقول: "هل تتصور يا سقراط، بأنك تستحق الجلذ بعد
أن غنيت بهذا الشكل القبيح، وبدون تناغم، قصيدة مليئة بالعواطف الجياشة،
وبحماسة، قصيدة طويلة، وغير متصلة بالموضوع، وذلك جواباً على السؤال
الذي سألته" سأقول له: ماذا تعني؟ وسيجيبني: "ماذا أعني؟ ألسن بقادر على

¹ - جمهورية أفلاطون: 91

² - انظر: جمهورية أفلاطون: 273

³ - جمهورية أفلاطون: 175

أن تتذكر بأني سألتك بخصوص الجمال ذاته، بشأن ذلك الذي يعطي الصفة المميزة لكون كل شيء جميلاً، والذي يضاف إليه هذا الجمال: إلى الحجر والخشب والإنسان والله. إنني أسأل -يا سيدي- ما هو الجمال بذاته... هيباس: إنني متأكد تماماً -يا سقراط- من أن ما عَيَّنْتُهُ هو جميل، وسيبدو هكذا جميلاً لكل. سقراط: سيجيب " وهل سيكون هكذا في المستقبل؟ لأنَّ الجمال، وأنا أسلم بذلك، يكون جميلاً على الدوام. هيباس: (بالتأكيد) 1 ثمة مفاهيم في هذا النص كالقصيدة وإنشادها، وأثر الإنشاد القبيح في تقبيح حُسْنِها وجمالها، وثمة مفهوم الجمال ومفهوم القبح، وثمة تساؤلات خالدة؛ ذلك أنه يسأل عن الجمال في ذاته، وكيف تلتصق صفة الجمال بما لا يسمع ولا يبصر ولا يشعر كالحجر والخشب...؟! وكيف ينسب الجمال إلى الإنسان، والإنسان فانٍ، والجمال باقٍ خالد؟ وكأنه لا يدع الصفة لغير الله، أو يرى أن الجمال لغيره عارض، وله باقٍ خالد. فمسألة الجمال في ذاته مسألة تحير العقول، فكيف يكون للجمال ذات يتحيز فيها، وهو في حقيقة أمره مفهوم نفسي وعقلي، يدرك بالحدس على تصفيق من الحس، ولا يتحيز على صورة تخصه بل هو يعرض للأشياء والأحياء، ويُرَى في وقتٍ، ويختفي في أوقاتٍ أخرى، ولا يخلد لغير الله. فالسؤال عن ذات الجمال وخلوده من الأسئلة المبكرة الساعية للكشف عن ماهية الجمال في طبيعته وصفاته، لكنه لا يتحيز مجرداً، بل يشعر به مضافاً إلى الأشياء والأحياء، وهذه طبيعته التي أدركها أفلاطون ميكراً، وما زال المفكرون والفلاسفة متحيرين في إدراك كنه الجمال وسريته الخفية عن الحواس.

3. كتاب عيار الشعر، لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (-322هـ) بتحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض-العلوم للطباعة والنشر،

¹ -المحاورات الكاملة، لأفلاطون، نقلها إلى العربية شوقي داود تمارز، بيروت-الأهلية للنشر والتوزيع،

1405هـ=1985م: يمكن استعارة نص من الكتاب يدل على الهم الجمالي لمؤلف الكتاب في وقت مبكر، وذلك قوله: ((فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاعم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديباباً من الرقي، وأشدَّ إطراباً من الغناء، فسَلَّ السَّخَانِمَ، وحَلَّلَ العُقْدَ، وسَخَّى الشَّحِيحَ، وشَجَّعَ الجَبَانَ، وكان كالخمر في لطف ديبابه وإلهائه، وهَرَّه وإثارته. وقد قال النبي ﷺ: "إن من البيان لسحراً" 1 ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى؛ وهي موافقته للحال التي يُعَدُّ معناه لها كالمُدح في حال المفاخرة وحضور من يكتب بإنشاده من الأعداء ومن يُسَرُّ به من الأولياء)) 2 ففي النص مصطلحات ذوقية كورود الشعر، وهو يريد حضوره كأنه خاطر يعرض لراهب أو متصوف في خلوته؛ فيأنس لقدمه، ويضطرب لحلوله، فهو لطيف المعنى يدخل النفس برفق، وفيه بعض خفاء لا يعتاص به على متلقيه، هذا من جهة روح الشعر، وهو من جهة بدنه (لفظه) له حلاوة، والأصل في التسمية أن تكون الحلاوة للمعاني؛ لكنه أراد أن يبين سبب لطف المعاني وحلاوتها في التدنوق يعود إلى سلاسة الألفاظ وأنس الأذن بها، وعشق النفس لمعانيها. وذكر تمام البيان لتكتمل الأداة؛ وليجعل ذلك سُلماً لمرتقى الجلال في المعاني والحلاوة بدخول الألفاظ في المسامع، وقبول الفهم لهذه الوديعة في النفس والعقل، وجعل مقومات الجمال الشعري تكتمل باتزان الشعر في أوزانه على جهة التوسط قاصداً أن التوسط في الوزن هو نقطة توازن النص في لغته ومعانيه ومبانيه الصرفية والنحوية والعروضية. وتمام بيانه من غير افتقار إلى تعقيد أو غرابة أو إلغاز، ولا يريد بالاعتدال الحد الوسط في الوزن

1 - صحيح البخاري، للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (194-256هـ) دمشق-دار

الفيحاء، والرياض-دار السلام، ط2، 1419هـ=1999م: 920، ح: 5146، 1018، ح: 5767

2 - كتاب عيار الشعر: 23

بين تركه أو إتباعه، فترك الوزن يُخرج الكلام من الشعر - عندهم - إلى النثر بل الوزن شرط الاعتدال والامتزاج ومراعاة مقتضى الحال . وبهذه الشروط يمازج الشعر روح المتلقي، ويناسب فهمه، ويزداد جمالاً إذا وافق حال المبدع حال المتلقي؛ فتصقق له استحساناً روح المتلقي وعقله معاً؛ كما تصل تلك الخصائص الشعرية محمولة بقارب الشعر إلى المتلقي معاً، فتفعل فيه فعل السحر، فينقاد المتلقي للشاعر بلذة وحب وشهوة. وفي الكتاب قيم جمالية كالأبيات الحسنة¹، والأبيات التي زادت قرائح قائلها على عقولهم². وهو كلام يكاد ينطق بفحواه الجمالي.

4. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي (-414هـ) صححه وضبطه وشرح غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت - منشورات دار مكتبة الحياة، [د.ت.]: بني الكتاب في تكوينه على تقسيمه إلى ليال، وليس مباحثاً أو فصولاً، بلغت ليلته أربعين ليلة، وجعل الليلة قائمة على السؤال والجواب، يقوم الوزير البويهى ابن سعدان بالسؤال، ويسعى أبو حيان في الإجابة عنه، لكن تلك الليالي لم تنب على نسق واحد بمعنى أن بعض الأجوبة حصلها أبو حيان من أهل الاختصاص فأضافها إلى هذه الليلة أو تلك، وكان منهجه الإجابة عبر الرواية عن شيخه بهرام أبي سليمان المنطقي أو غيره من أهل العلم، لكنها رواية تؤدي فكرة يخشى التوحيدي على نفسه إذا جاهر بها من غير إسنادها إلى أهلها، فهو يعرضها عرض الوفاق، وهي مواد متنوعة وغنية، ومنها مواد نقدية، وأخرى فنية وجمالية. فمن نقده على الشعراء قوله في السلامي محمد بن عبد الله (-393هـ) العربي المخزومي، وهو قول له لم يروه عن أحد: ((أما السلامي فهو حلو الكلام، متسق النظام، كأنما يبسم عن ثغر الغمام، خفي السرقة، واسع المذهب،

¹ - انظر: كتاب عيار الشعر: 136

² - انظر: كتاب عيار الشعر: 151

لطيف المغارس، جميل الملابس، لكلامه ليطة بالقلب، وعبثٌ بالروح، وبرّدٌ على الكبد))¹ هذا الكلام في صميم نقد الشعر من جهة مادته الشعرية وتلقيها جمالياً ففي قوله: (حلو الكلام) فالكلام مادة الشعر من جهة مبدعه أو قائله، والحلاوة في إبداعه من مبدعه، وفي تلقيه من متدوّقه، وهي جزء من اللذة الجمالية، واتساق النظام من جهة أبنيته ومنطقه، وذلك لم تأمله وناظره، وموافقة ذلك لمقاصده. وجعل وضوح معانيه تشرق من خلال إمامة المبشر بالفن ودواعيه، وجعل البرق تبسماً لإحداث المتعة الجمالية في الشعر، وبناء طرزه الفنية التي تشع بأنوار مقاصده فناً وفكراً في تألق نفسي.. معاً وكانت مصطلحاته (حلواً، متسقاً، يبسم، لطيف المغارس، جميل الملابس "الصور والمشاهد" العبث بالروح، برودة الكبد) هذه كلها مصطلحات يشتبك فيها الفن في التغيير والتصرف والتوجيه والجمال بالتناسق والتلوين والتنوع والتقرير، والنقد في القدرة على نقلها في النص بين مقاصد المبدع وحصائل المتلقي. والكشف عن اقتداره على إخفاء سرّته كأنه يبدو لمتلقيه مبدعاً على إبداع سابقه متفرداً بما يجنيه أو يأتيه، فيخفي على غير المطلع ما أحدثه فيما أخذه عن سابقه أو معاصريه: وقوله: لطيف المغارس، أي خفيها، فإن علّقت الكلام بما قبله صرفته إلى طريقتة في غرس ما سرّقه عن غيره، وإن جعلته استثناءً كان لطف المغارس يعني خفاءً تسلل به إلى قلب متلقيه، فيزرع مقاصد شعره فيه خفية، فيكون خفياً في أخذه، وخفياً في وصوله إلى صدور متلقيه من الناس. ولعل سبب الخفاء بجمال ملابس كلامه من جهة اتساقها في نظامها وأدائها، مما يجعل لكلامه لصوقاً بقلب متلقيه يصعب عليه الانفلات منه أو من تأثيره، وعبثه بالروح يكمن في قدرته على تغيير توجه الروح، وتحريكها من حال (الحزن أو الألم ..) إلى حال (الفرح، أو القوة...) أو صرفها عن هذه الحال أو تلك، وبرودة الكبد كناية عن

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 134 / 1

الاطمئنان إلى ما يأتي به في شعره. ولا أبالغ إذا قلت: يمكن كتابة بحث علمي تام بالكشف عن مؤيدات هذا القول من شعر السلامي نفسه، والجهة الجمالية في حلاوة المعاني وتناسق المباني في فكرة التوحيدي وابتداء فقرته.. فأبو حيان عميق الروى الفنية والأدبية في بنية أشعار الشعراء فيلقي أحكامه النقدية على نقد يتناول الشعرية والأدبية والفنية والجمالية على مقاصد تربوية أخلاقية في توجه البناء وطرق الأداء.

5. المقابسات، لأبي حيان التوحيدي (-414هـ) تحقيق وشرح حسن السندوبي، الكويت-دار سعاد الصباح، ط2، 1992م: في الكتاب موضوعات متعددة منها ما يخدم الباحثين عن علم الجمال من ذلك: المقابسة الأولى: ((في تطهير النفس وتجردها من الشوائب البدنية))¹ معلوم أن الأبدان تطهر بالماء، ومعلوم قول الناس: الماء يطهر الحي والميت، لكن كيف تُطهَّر النفس؟ وممَّ اشتمت هذه الفكرة؟ لعلها من قوله تعالى: «ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها، قد أفلح من زكَّاهَا، وقد خاب من دَسَّاهَا» فتطهير النفس هو تركيتها، وتركيتها تكون بتخلصها من الصفات الذميمة كالبلخل، وقيامها بالصبر، وموافقتها المثل الدينية والاجتماعية... لكن كيف تستطيع التحرر من كدر الشوائب المادية القائمة في البدن؟ وهل لهذا الأمر تأثير في جمال الإبداع وقبحه؟ يمكن الإجابة عن هذا التساؤل بحديث بشر بن المعتمر² (-210هـ) عن اختيار أوقات الإبداع وأحوال البدن والنفس معاً، وأثر ذلك في النص الإبداعي المنجز وفق تلك الشروط.. فتطهير النفس يعني تفرغها لأمر الإبداع وتحسينه طبعاً لا صنعة، لأن نظافة النفس شرط من شروط جملها فإذا تطهر البدن والنفس بالحسن صارت المادة الإبداعية حسنة بالضرورة نظرياً في الحد الأدنى، مما يسهم في جماله، وهذا

¹ - المقابسات: 119

² - انظر: البيان والتبيين: 1/ 236

يناسب أغلب أهل الفن الجميل، وقليل منهم تزيده شواغل النفس توهجاً وجمالاً، والقليل لا قاعدة له إنما القياس على الأكثر. والكلام في التطهير يجعل الإبداع الجميل نفسه تطهيراً من شواغل طالما كانت حبيسة في الصدور، فهو أيضاً وسيلة من وسائل تطهير النفس من أثقالها أو أدرائها أو أشواقها الحبيسة. وكل شواغل يمكن التعبير عنها بالقول الجميل. فتطهير النفس شرط من شروط ارتقاء المادة الإبداعية عالم الجمال على رتبة من رتبته؛ لأن الجمال قابل للزيادة والنقصان (أي للتفاوت) فهو صنو الإيمان عند المسلم. وفي المقابلة الثانية عشرة ((في أن إنشاء الكلام الجديد أيسر على الأدباء من ترقيع الكلام القديم))¹ هذه مسألة تتعلق بمعاودة اللحظة الإبداعية مرةً بعد مرةٍ للعودة إلى سياق التأليف الذي انقضى زمنه، وزالت بمرور الأيام الأحوال الداعية إلى إبداعه أو إنتاجه. ومن طبيعة الأشياء أنّ الذاهب لا يعود، فمحاولة الاسترجاع تقع في منتهى الصعوبة؛ للأسباب الآتية: أولاً: زمن الإبداع نفسه لا يمكن أن يعود، فهو قد انتهى إلى بحيرة الماضي التي تجاوزها قطار الحياة في رحلته الدائمة نحو المستقبل، فهو متحرك باستمرار لا يتوقف ثانيةً واحدة أو أدنى من ذلك. وثانياً: المكان ثابت يمكن الذهاب إليه، لكنه ربما فتح لك نافذة الذكرى إن تعلق الأمر بمكان التجربة الإبداعية التي كانت سبباً للإبداع، والذكرى مهما تكن فليس لها حرارة التجربة الحية بأبعادها الفراغية في الحياة، ومكان الكتابة قد لا يكون سبباً لمعاودة ما كُتِبَ لكثرة الكتابات التي كتبت فيه من قبل. وثالثاً الحال المصاحبة للإبداع التي كنت عليها من جهة توثيك النفسي والعقلي عندما كنت تكتب، وهذه من المحال استحضارها كما كانت، فقد تحضر دون ما كانت عليه، أو فوق ذلك، أو لا تحضر البتة، وهي فضاء الشحن الداخلي المشدود إلى ذلك الفضاء

¹ - المقابسات: 153

الخارجي. وهي تقوى عندما تكون قريباً من التجربة زماناً ومكاناً وأحوالاً، وتضعف كلما بعدت منها، ذلك أن الحال التي أنت عليها الآن تختلف قوتها بحركة الزمان وتغير المكان ومجتمع الإنسان، وحال المبدع من البسط أو القبض أو ما بينهما هي مختلفة من وقتٍ إلى آخر، لذلك تبدو الصعوبة في ترقيع النص القديم، ومرجع هذه الصعوبة أنك لا تستطيع أن تستعيد الحال التي كنت عليها ولا الزمان، فأنت الآن إما دونها، أو أنك عاجزٌ عن الوصول إليها واستحضارها، فتعمل العقل وتحاول أن تُعيد قراءة النص مرةً بعد مرةً عساك تعود إلى ذلك النهر الذي كنت تسبح فيه أو تغترف منه، أو تغمس قلمك فيه، وهو بعيد لكن المحاولات قد تنفع فتقرب الرقع الجديدة من بُنى النسيج القديمة لوحدة المنبع (المبدع) ووحدة الرؤية (النظرية أو المنهج) وإدراك المبتغى أو الغرض. والصعوبة كامنة بين الشروط الإبداعية وآليات إبداع النص أو وسائله. وجاء في المقابلة الرابعة عشرة ((في أن مبدأ الجوهر، الصورة والمادة))¹ في قوله مبدأ إشارة إلى أصل التكوين، فهو يريد أن محل الجوهر الصورة والمادة، فالصورة جوهر والمادة بدن أو عرض، والجوهر روح هذا البدن. ويمكن القول: إن المادة عرض زائل، والصورة شكل أو صفة أو هيئة، ولون، قابلة للتحويل بحدود مطاوعة المادة لشكل الصورة أو تقبلها لصفاتها، ومطاوعتها للهيئة المراد تكوينها، ولا تمتنع من التلوين، يدلك على ذلك قوله تعالى: ﴿في أي صورة ما شاء ركبك﴾² أي الهيئة والشكل والصفة واللون بعد توفر المادة (التراب أو النطفة) والجوهر في الإنسان روحه وعقله ونفسه في أحوالها المختلفة... فالثابت جوهر الإنسان والمتغير هيئته وشكله ولونه وصفته... الخ. ولتوضيح الكلام يمكن تصور مادة الخشب (جذع شجرة كبيرة) ثم استخلاص تمثال رامي الرمح، فتشكيل

¹ - المقابسات: 156

² - سورة الانفطار: 8

صورة الإنسان اختيار للشكل، واختيار لهيئة رامي الرمح، وقد وضع الرمح في يمينه، واتخذ هيئة الرامي، وتلوين أدمته بلون جسمه، وحركته تابعة لهيئته... هذا كله عرض موصول بمادة الخشب، وهي مادة الصورة (الإنسان) المسكوب من الخشب، وهيئة الرامي، وملامح الغضب أو الرقة أو الحزن تشير إلى الجوهر الكامن في نفسه، فالصورة قابلة للفناء والتغير من شكل إلى شكل، ومن هيئة إلى هيئة، ومن لون إلى لون لكن الجوهر ثابت غير مدرك بحاسة من الحواس الخارجية للإنسان. فكان الصورة والمادة وعاء متحول لجوهر الأشياء الثابت ثبات المعاني المجاورة للمُحَسِّ والمُحَسَّ. وذكر أبو حيان حداً مفاده أن الصورة تتعقب ما في النفس وتخرجه إلى عالم الحس¹ وهذه رؤية لإدراك العلاقة بين الصورة والمادة من جهة وبينهما وبين الجوهر المشتق من إichاءات اجتماع الصورة (الهيئة، والشكل، والصفة واللون) بالمادة. هذه الرؤية تعين على إدراك طبيعة الصورة عند دراستها في الأدب والفن كله. وفي المقابلة التاسعة عشرة قضية بعنوان: ((في السماع والغناء وأثرهما في النفس))² السماع والغناء سيأتي الكلام فيهما مراراً، من ذلك عند إخوان الصفا والغزالي. وما يعني البحث هنا أن العرب أدركوا جمال الغناء، واستجابة النفس له، من ذلك ما رواه أبو حيان التوحيدي بقوله: ((قال إسحاق: كنت يوماً عند أحمد بن يوسف الكاتب، فدخل أحمد بن أبي خالد الكاتب، ونحن في الغناء، فقال: والله ما أجد شيئاً مما أنتم فيه. قال إسحاق: فهان عليّ، وخَفَّ في عيني، فقلتُ له كالمستهزئ به، جُعِلْتُ فداك، قَصَدْتُ إلى أرقِّ شيء خلقه الله وألينه على الأذن والقلب، وأظهره للسرور والفرح، وأنفاه للهَمَّ والحزن، وما ليس للجوارح منه مؤونة غليظة، وإنما يقرعُ

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 136 / 3

² - المقابسات: 163

السَّمْع، وهو منه على مسافة، فتطرب له النَّفْسُ فذممتُه...!!؟¹ ففي مجلس أحمد بن يوسف الكاتب (-213هـ) يوضح إسحاق الموصلي (-235هـ) لأحمد بن أبي خالد الكاتب طبيعة الغناء ووظائفه أو آثاره في متلقيه على النحو الآتي: أولاً: الاستشعار بمتعة الغناء لدى مستمعيه متفاوتة؛ لأن المتلقين تختلف استعداداتهم لتقبل الغناء أو استشعار متعته، فهذه هبة يؤتيها الله أناساً، ويمنعها آخرين كموهبة الغناء نفسه عند المغنين، فطباعهم موجهة ولكل جهة هو موليتها. وثانياً: الموسيقى في طبيعتها الرقة، وأراد اللطف والخفاء، فيحتاج متلقيها إلى أذن مرهفة تدرك مقاصد الإيقاع من النفس والعقل، وهي عنده خلق من خلق الله يجب على الإنسان أن يقيم علاقة تعارف بينه وبينها، وانتقاء تلك العلاقة يعني انتقاء مقصد من مقاصد الخالق في خلق الإنسان (لتعارفوا) فكان الغناء امتداد لصاحبه، مما يجعل الجهل به جهلاً بصاحبه المغني عقلاً وانفعالاً وروية وموقفاً. ورقنتها لتقبلها الأذن، ولينها ليطبقها القلب، فهي خطاب للحواس (الأذن) والنفس (العقل والانفعال أو الجوهر) أي إنها تخاطب الإنسان بكليته، وإقناعها -على إبهامه- أشدّ علماً بالنفس من وسائل الإقناع الأخرى. وثالثاً: يقوم الغناء بإظهار السرور والفرح في متلقيه، وبنفي الحزن والهم، فكان حلول السرور والفرح يطرد الهم والحزن من النفس، وفي هذا تحميل وتطهير، أي حلول وإزاحة، فحيث يحل الفرح تضيق مساحة الهم لقابل المصاعب، وتضيق مساحة الحزن على ما فات الإنسان من سائح الفرص. ورابعاً: الغناء قريب من النفس؛ لأن طريقه إليها، ومنها إلى القلب لإحداث المتعة التي تزيل الحزن والهم، وتضع موضعهما الفرح والسرور، وهي مقصد من مقاصد الإنسان لترويح القلوب ساعة بعد ساعة. ويمكن إقامة بحث مطول على موقف أبي حيان التوحيدي المتصوف من الغناء وأهله وكثرتهم في زمنه، وأسباب ذلك بجمع آرائه المتفرقة في مؤلفاته

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 80 / 3

المختلفة. و ثمة مسألة في المقايسة السابعة والأربعين تصدح ((في أن العقل مع شرفه وعلو مكانه لا يخلو من انفعال))¹ هذا يعني أن الكتابة العلمية المجردة من الانفعال لا تكاد تكون موجودة، فالكاتب، وهو يكتب في الفيزياء والكيمياء إنما يلمح إلى فلسفة العلم الإيمانية أو الإلحادية؛ فيكتب فيما يخدم رؤيته أو هواه أو عاطفته، ويخدم موضوعه وهو خادم له، ولعله يُغفل أشياء تطعن في رؤيته، ويبرز ما يخدمها؛ فانهاز لرؤية على حساب أخرى .. ولذلك يقول: العقل مع شرفه، ويجب التمييز بين العقل الآلة التي يملكها كل إنسان والعقل بمعنى المعقول الذي تقبله هذه الآلة على أنه شيء مربوط بها أي ثابت؛ ذلك أن العقل الآلة قسم مشترك بين البشر، والمعقول قسم مختلف فيه بين الناس؛ لاختلاف المسلمات الأولى أو البدهيات التي يبنى بها حدود المعقول وغير المعقول بينهم، فهي من صنعة المجتمعات البشرية وفق أطوارها الحضارية. إذاً العقل سمي عقلاً لأنه يربط الأشياء ويثبتها، ومن العقل الآلة التي هي كالميزان . وعندي المعقول؛ المادة التي تعرض على هذا العقل، فيقول هذا معقول ومقبول وهذا غير مقبول ومرذول. فالعقل يربط الفكرة بالزمان والمكان والأشخاص والسياق الحضاري، ويقوم بالقبول أو الرد. فالعقل صمام أمان لا ينكر معجزات الأنبياء، ولا كرامات الأولياء إذا صحت نسبتها لهم بالشهود. وطبعاً المعجزات المذكورة في القرآن وفي الكتب الدينية السماوية للأنبياء والرسل نقبلها على أنها خوارق للقانون، أجراها الله على أيديهم، لكنها إذا جاءت من غيرهم ففي النفس شيء منها موصول بصدق مدعيها وكذبه وغرضه من ادعائها، والقبول خاضع لمسلمات الحضارة العربية الإسلامية، ولو جعلت مسلمات حضارة أخرى مركباً للعقل الآلة لبطل بعض ذلك المقبول وقبل بعضه؛ لاختلاف الأوليات أو المسلمات التي تسوغ بناء الأفكار على هذا النحو أو ذاك. فالعقل

¹ - المقايسات: 222

الصرف (المعقول) لا يكاد يكون إلا في الافتراضات الذهنية والادعاءات العريضة لتجار الشعارات. هذا العقل له مساحة في التفكير الحضاري والجمالي، وله قدرة بها يعقل الجمال، وهو الذي يحلله، ويشخصه ويبين مادته. ولذلك جاءت هذه المسألة. وجاء في المقابلة الثامنة والثمانين قوله: ((في ماهية البلاغة والخطابة، وهل هناك بلاغة أحسن من بلاغة العرب))¹ كان أبو حيان يتحدث عن العرب وبلاغتهم أيام كانت الشعوبية تمتطي الدولة العربية الإسلامية، لذلك كان الحديث عن بلاغات الأمم الأخرى وعن البلاغة العربية وموقع البلاغة العربية هو حديث خافت الصوت أمام سلطان الأقوياء الذين يصارعهم التوحيدي ليس بالعصا والسياسة، وإنما بالعلم والأدب. كذا كان يفعل أبو حيان التوحيدي فكتاب المقابسات عبارة عن مسائل يثيرها التوحيدي وأجوبة من العلماء، وقلما يطل علينا أبو حيان بقلمه، إنما يحكي السؤال من نفسه، ويأتي بالجواب على أسئلة العلماء، ومنهم أستاذه أبو سليمان المنطقي بهرام غير الشعوبية، ويكاد يكون لسان حاله، فكلمة اعتاصت عليه قضية يقول : قال شيخنا أبو سليمان المنطقي، وقد كان بفارسيته مقرباً من ذوي السلطان في زمنه، لكنه مخالف لهم في الرأي والهوى.

6. الهوامل والشوامل، لأبي حيان التوحيدي ومسكويه، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، القاهرة-مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1370هـ-1951م: بني الكتاب على طريقة السؤال والجواب، وقد بلغت مسأله خمساً وسبعين ومائة مسألة، فربما كان هذا المنهج اقتداء بالمحاورات اليونانية، وربما كان كيداً من أبي حيان المبعد من الدولة البويهية بمسكويه المقرب منها، وآية ذلك واضحة لمن يتتبع أجوبة هذه الأسئلة في كتب أبي حيان على تفرقها، ولم يكن قادراً على تعقبه في المواضع نفسها لتبدو أسئلته أسئلة من يود التعلم،

¹ - المقابسات: 293

وليس من يختبر مسكويه في علمه، على أن المرء يجد أن الأجوبة نفسها تحمل بصمات أبي حيان، فهل سمعها شفاها، وأعاد صنعها صياغة وفق فهمه لها. ومن المسألة التي تلاقي علم الجمال على طرف من أطرافه أو عمق من أعماقه ما يأتي: جاءت المسألة السادسة والأربعون في قوله: ((ما الذي يجده الإنسان في تشبيه الشيء بالشيء؟ ولم إذا لم يكن التشبيه واقعاً والمعنى فيه بارعاً أورث الصدود ومنع الاستحسان؟!))¹ وقال في المسألة الحادية والستين: ((هل الغناء أفضل أم الضرب؟ والمغني أشرف أم الضارب؟))² وقال في المسألة الثالثة والتسعين: ((ما سبب تضاعفي البهائم والطير إلى اللحن الشجي؟ وما الواصل منه إلى الإنسان العاقل حتى يأتي على نفسه؟))³ وقال في المسألة الرابعة والعشرين بعد المائة: ((لم صار العروضي رديء الشعر، والمطبوع على خلافه؟! ألم تبين العروض على الطبع؟ أليست هي ميزان الطبع؟ فما بالها تخون؟!))⁴ وقال في المسألة السادسة والعشرين بعد مائة: لم صارت بلاغة اللسان أعرس من بلاغة القلم؟ وما القلم واللسان إلا آلتان، وما مستقاهما إلا واحد؟ وقال في المسألة الثانية والأربعين بعد المائة: ((مسألة عن النثر والنظم ومرتبة كل واحد منهما، ومزية أحدهما، ونسبة هذا إلى هذا، وطبقات الناس فيهما))⁵. وقال في المسألة الخامسة والخمسين بعد المئة: ((لم صار من يطرب لغناء، ويرتاح لسماع يمدُّ يده، ويحرك رأسه، وربما قام، وجال، ورقص، وصرخ، وعدا؟ وليس هكذا من يخاف، فإنه يقشعر، وينقبض، ويواري شخصه، ويغيبُ

¹ - الهوامل والشوامل: 124

² - الهوامل والشوامل: 162

³ - الهوامل والشوامل: 230

⁴ - الهوامل والشوامل: 282

⁵ - الهوامل والشوامل: 308

أثره، ويُخفَضُ صوته، وَيَقْلُ حديثه؟¹ هذه أسئلة مهمة للباحثين في علم الجمال، والفن، تركنا أجوبتها عند مسكويه لتثير فضولاً يوجب الرحلة إلى كتاب الهوامل والشوامل، ورحلة أخرى إلى كتب أبي حيان والبحث عن أجوبة أبي حيان عن هذه الأسئلة لديه، وقياس المسافة بين الإجابتين، علماً أن أبا حيان لا يرى كفاءة في مسكوية وسأله ليبيدي عجزه لأولي الأمر في زمانه.

7. إحياء علوم الدين، لحجة الإسلام أبي حامد الغزالي (-505هـ) قدم له العلامة الشيخ محمد الخضر حسين، القاهرة-لجنة نشر الثقافة الإسلامية 1395هـ=1975م: كتاب تولى الحافظ العراقي وغيره تخريج أحاديثه²، فكثر فيه الحديث الضعيف، والصحيح، وأدخل بعض الحديث في بعض، فكأنه يكتب من ذاكرته، دع عنك ما تعقبه فيه أبو عبد الله المازري³ لأهل الحديث. يهمننا أن الكتاب تزيوي مختلف في بنائه ومادته وصورته عما كتبه أبو حامد-رحمه الله - في كتبه الأخرى. وفي الكتاب حديث عن أثر الخُداء في الإبل⁴، فهو يبحث في الجمال من جهات إدراكه: ((واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال والله تعالى جميل يحب الجمال. ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك بحاسة القلب. ولفظ

¹ - الهوامل والشوامل: 335

² - انظر: تخريج أحاديث إحياء علوم الدين، الحافظ العراقي (725-806هـ) وابن السبكي (727-771هـ) والزيدي (1145-1205هـ) تحقيق: أبي عبد الله محمود بن محمد الحداد (1374هـ-؟) الرياض-دار العاصمة للنشر، ط1، 1408هـ-1987م سبع مجلدات

³ - انظر: الإمام المازري، حسن حسني بن صالح بن عبد الوهاب بن يوسف الصمادحي التجيبي (1388هـ) تونس-دار الكتب الشرقية، [د.ت]

⁴ - إحياء علوم الدين: 1138/2

الجمال قد يستعار أيضاً لها فيقال: إن فلاناً حسن وجميل ولا تتراد صورته؛ وإنما يعنى به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى قد يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحساناً لها كما تحب الصورة الظاهرة، وقد تتأكد هذه المحبة فتسمى عشقاً...¹ في هذا النص التفرقة بين الجمال ومدركه، والكلام يتضمن إشارة إلى بدهية أن الجمال يسكن الوجود وأن الناس مختلفون في قدراتهم على إدراك جماله باختلاف طاقات حواسهم. وبإدراك جمال الأشياء أو الصفات تنشأ المحبة ويظهر الميل والتوافق والتجاذب بين المدرك والمدرك، فتنشأ علاقة الحب بينهما من طرف واحد هو المدرك، أو من الطرفين الأحياء حياة الإنسان، أو من طرف واحد فيإدرك جمال الأموات. وجعل إدراك الصفات بالقلب، وإدراك المحسات بإحدى الحواس الخمس، فتنشأ من المحسات علاقة المحبة، وتنشأ من إدراك الصفات في المصلحين والقادة عشق القيم التي كفنوا بها فحفظتهم للبشرية كلها، وإذا بالغ في الحب ترقى إلى درجة الهوى. والكلام يجعل الجمال مقروناً بالحواس مرة، ومقروناً بالعقل مرة أخرى كالجلال والعظمة وعلو الرتبة، وهي أمور مهمة عند علماء الجمال المعاصرين عرباً وعجماً. والنص يجعل الجمال المحس بسبب تناسب الخلقة أي الصورة المجسمة وما تحمله من معاني الشكل والهيئة في الحركة والسكون سبباً للحكم بجمال المحس إضافة إلى صفاء اللون. وجعل سبب الجمال القلبي أو المعنوي أو جمال الصفات على ما بين هذه الألفاظ من ائتلاف واختلاف في المعنى يكمن في الجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدركت بحاسة القلب. وجعل هذه الصفات دائمة بدوام أصحابها، وجمال الصفات لا يشترط جمال البدن نفسه. مما يجعل الغزالي باحثاً في صميم الجمال وأسبابه

¹ - إحياء علوم الدين: 2 / 1146

وآثاره والبحث عن ماهيته من غير حدة فلسفية. وفي أثر جمال الصوت في الأنعام فما قولك في أثره بالإنسان؟ وتحدث عن مواضع الغناء عند العرب¹، وتناول مسألة إدراك الجمال²، والسماع³، وعرض إلى أثر القرآن الكريم والغناء [الهداء والإنشاد...] في تهيج الوجد، وذهب في ذلك مذهباً غريباً في أن الغناء أشد تأثيراً من القرآن في النفس⁴، وبيان حقيقة المحبة وأسبابها وتحقيق محبة العبد لله تعالى⁵ والموقف من فن المديح في الشعر. وللغزالي كتاب اسمه (معارج القدس في مدارج معرفة النفس) وهو في هذا الكتاب متأثر باليونان. ومعلوم أن للشيخ محمد الغزالي كتاباً بعنوان تهافت الفلاسفة⁶... وسيأتي ذكر مواقفه مفصلة بعض الشيء. فكتابه زاهر بالعلاقة بين الجمال والحواس والعقل والوحي والحب والمنفعة.. وكان القبح ضد ذلك..

8. شفاء الغليل في بيان الشبه والمخيل ومسالك التعليل، لأبي حامد الغزالي (- 505هـ) تحقيق د. محمد الكبيسي، بغداد-مطبعة الإرشاد، 1390هـ - 1971م: تناول أبو حامد شروط تلقي كتابه بنصيحة: ((وهي أن هذا الكتاب لن يسمح بمضمون أسراره على مطالع، ولن يوجد بمخزون أعواده على مراجع؛ إلا بعد استجماع شرائط أربع: الشريطة الأولى كمال آلة الدرك: من وفور العقل، وصفاء الذهن، وصحة الغريزة، وانقاد القريحة، وحدة خاطر، وجودة الذكاء والفتنة. فأما الجاهل البليد فهو عن هذا الكتاب بعيد... الشريطة الثانية: استكداد

¹ - إحياء علوم الدين: 1140/2

² - إحياء علوم الدين: 1146/2

³ - إحياء علوم الدين: 1174-1141/2

⁴ - انظر: إحياء علوم الدين: 1178 / 2

⁵ - انظر: إحياء علوم الدين: 2588/5-2591

⁶ - تهافت الفلاسفة، للإمام أبي حامد الغزالي (-505هـ) ضبطه: أحمد شمس الدين، بيروت-دار الكتب العلمية، ط1، 1421هـ-2000م.

الفهم، والاقتراح على القريحة، واستعمال الفكر، واستثمار العقل بتحديد بصيرته إلى صواب الغوامض: بطول التأمل، وإمعان النظر، والمواظبة على المراجعة، والمثابرة على المطالعة، والاستعانة بالخلوة وفراغ البال، والاعتزال عن مُزْدَحِم الأَشْغال. فأما مَنْ سَوَّلَتْ لَهُ نَفْسُهُ دَرَكَ الْبَغْيَةِ بِمَجَرَّدِ الْمَشَامَةِ وَالْمَطَالَعَةِ: مُعْتَلًا بِالنَّظَرِ الْأَوَّلِ وَالْخَاطِرِ السَّابِقِ، وَالْفِكْرَةِ الْأُولَى، مَعَ تَقْسِيمِ الْخَوَاطِرِ، وَاضْطِرَابِ الْفِكْرِ، وَالتَّسَاهُلِ فِي الْبَحْثِ وَالتَّنْقِيرِ، وَالْانْفِكَافِ عَنِ الْجِدِّ وَالتَّشْمِيرِ - فَاحْكُمْ عَلَيْهِ بِأَنَّهُ مَغْرُورٌ مَغْبُونٌ، وَأَخْلَقَ بِهِ أَنْ يَكُونَ مِنْ «الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ الْكِتَابَ إِلَّا أَمَانِيٍّ وَإِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ»¹ فَصَاحِبُ هَذِهِ الْحَالَةِ سَيَحْكُمُ - لَا مُحَالَةً - عَلَى لَفْظِ الْكِتَابِ بِالْإِخْلَالِ: مَتَى اسْتَغْلَقَ عَلَيْهِ، وَعَلَى مَعْنَاهُ بِالْإِخْتِلَالِ: مَتَى لَمْ يَبَيِّثْ أَسْرَارَهُ إِلَيْهِ... الشَّرِيطَةُ الثَّلَاثَةُ: الْانْفِكَافُ مِنَ دَاعِيَةِ الْعِنَادِ، وَضُرُورَةُ الْاعْتِيَادِ، وَحُلَاوَةُ الْمَأْلُوفِ مِنَ الْاعْتِقَادِ، فَالضَّرَاوَةُ بِالْعَادَةِ مَخِيلَةُ الْبِلَادَةِ، وَالشَّغْفُ بِالْعِنَادِ مَجْلِبَةٌ الْفُسَادِ؛ وَالْجُمُودُ عَلَى تَقْلِيدِ الْاعْتِقَادِ مَدْفَعَةُ الرَّشَادِ، فَمَنْ عِلْمٌ فَقَدْ عِلْمًا كَانَ أَوْ ظَنًّا: نَفَرَ عَنِ نَقِيضِ طَبْعِهِ، وَتَجَافَى عَنْهُ سَمْعُهُ، فَلَا يَزِيدُهُ دَعَاؤُهُ إِلَّا فِرَارًا أَوْ نِفَارًا، وَلَا يَفِيدُهُ تَرْغِيْبُكَ إِلَّا إِصْرَارًا وَاسْتِكْبَارًا... الشَّرِيطَةُ الرَّابِعَةُ: أَنْ يَكُونَ التَّعْرِيجُ عَلَى مَطَالَعَةِ هَذَا الْكِتَابِ مَسْبُوقًا بِمَجَارِي كَلَامِ الْفُقَهَاءِ فِي مَنَازِرَاتِهِمْ، وَمَرَاقِي نَظَرِهِمْ فِي مَبَاحِثَاتِهِمْ، مُحِيطًا بِجَلِيَّاتِ كَلَامِ الْأُصُولِيِّينَ، مَحْتَوِيًا عَلَى أَطْرَافِ هَذَا الْعِلْمِ، خَبِيرًا بِمَنْهَاجِ الْحِجَاجِ، كَثِيرَ الدَّرَبَةِ وَالْمِرَانِ بِمُصَنَّفَاتِ أَهْلِ الزَّمَانِ...² فَقَدْ قَسَمَ الْمُتَلَقِّينَ إِلَى فَرِيقَيْنِ: الْأَوَّلُ أَسْمَاهُ مَطَالَعًا، وَهُوَ نَوْعٌ لَا يَتَعَدَّى الْمُنْعَةَ بِالْقِرَاءَةِ، وَيَسْتَسْلِمُ لِلْكَلِمَةِ الْمَكْتُوبَةِ، وَهَذَا الْفَرِيقُ يَكُونُ فِي ابْتِدَاءِ طَرِيقِهِ إِلَى الْعِلْمِ، يَحْجِزُهُ جَلَالُ الْكَاتِبِ وَالْمَكْتُوبِ، وَدَهْشَةُ الْقِرَاءَةِ، وَمُنْعَةُ الْمَعْرِفَةِ، عَنْ مَنَاقِشَةِ مَا يَقْرُؤُهُ دَعَّ عَنْكَ رَدَّهُ أَوْ دَفْعَهُ مِنَ الطَّرِيقِ، وَلَا يَقْدِرُ عَلَى بِنَاءِ يَضَاهِي هَذَا الْبِنَاءَ،

1 - سورة البقرة: 78

2 - شفاء الغليل في بيان الشبهة والمخيل ومسالك التعليل: 5-8

كما لا يقدر على هدمه وإعادة بنائه من جديد لخدمة هذه الرؤية أو تلك. وأسمى الفريق الآخر مراجعاً؛ وهو العالم الناقد القادر على ما لم يستطعه الآخر، ثم ذكر لحسن تلقى كتابه أربع شرائط هي: تمام آلة الدرك، أي الاستعداد الفطري من جهة آلة التلقي المدرك للنص وأبعاده، واستكداد الفهم، وهو ما يسميه العلماء النقد شحذ القريحة، والانعقاد من أسر التقاليد والتربية التي تورث العناد لتلقي الحق من أي جهة أتت، ثم معرفة المصطلحات وطرائق العلم في فن الكتاب المدروس. فهذا الكتاب ينفع به الناقد الأدبي والناقد الجمالي وناقد الفلسفة؛ لأنه يكشف عن الخطوات والمصطلحات والفروق بينها فيما يتصل بالمواقف من الظواهر الحسية أو العقلية.

9. فوائج الجمال وفوائج الجلال، للشيخ نجم الدين كُبرى (-618هـ) دراسة وتحقيق د. يوسف زيدان، الكويت- دار سعاد الصباح، 1993م: قال المؤلف موضحاً بعض الفروق: ((الفرق بين الوجود والنفس والشيطان، في مقام المشاهدة: الوجود ظلمة شديدة في الأول، فإذا صفا قليلاً، تَشَكَّلَ قُدَامَكَ بشكل الغيم الأسود؛ فإذا كان "عرش الشيطان" كان أحمر؛ فإذا صلح وأفنى الحظوظ منه، وأبقى الحقوق، صفا وأبيض مثل المزن. والنفس إذا بدت فلونها لون السماء، وهو الزرقة. وبها تَبَعَانُ كَتَبَعَانِ الماء من أصل ينبوع. فإذا كانت "عرش الشيطان" فكانها عَيْنٌ من ظلمة ونار، ويكونُ تَبَعَانِهَا أَقْلٌ. فإن الشيطان لا خير فيه..))¹ وفي تأويل الألوان في المشاهدات يقول: ((وإذا شاهدت بين يدك فضاء واسعاً، ورجباً شاسعاً، ومن فوقه هواء صافٍ. وترى في نهاية النظر ألواناً، كالخضرة والحمرة والصفرة والزرقة؛ فاعلم أن عبورك على هذا الهواء إلى تلك الألوان، والألوان ألوان تلك الأحوال. فلونُ الخضرة علامة حياة القلب، ولون النار الصافية علامة حياة الهممة-والهممة معناها القدرة- وإن كان اللون كدراً،

¹ - فوائج الجمال وفوائج الجلال: 125

فذاك نيران الشدة، وهو أن يكون السيار في تعبٍ وشدةٍ من المجاهدة مع النفس والشيطان. والزرقة لون حياة النفس.. والصفرة علامة الضعف¹ وفي المشاهدات ورمزيتها يقول: ((وإذا شاهدت بحاراً تعبرها، وأنت مستغرق؛ فاعلم أنه فناء الحظّ المائي. وإذا كانت البحار صافية، وفيها شمس غريقة، أو أنوار أو نيران، فاعلم أنها بحار المعرفة. وإذا شاهدت مطراً نازلاً؛ فاعلم أنه مطر ينزل من محاضر الرحمة؛ لإحياء أراضي القلوب الميتة. وإذا شاهدت نيراناً وأنت خائض فيها، ثم تخرج عنها؛ فاعلم أنه فناء الحظوظ النارية.))² وعقد المؤلف فصلاً بعنوان في تبديل الذوق قال فيه: ((والذوق والمشاهدة ثابتان معاً، إلا أن المشاهدة سببها فتح البصيرة، بكشف الغطاء عنها.. والذوق سببه تبديل الوجود والأرواح. والذوق هو الوجدان بما يأتيك. ويدخل في هذا التبديل تبديل الحواس؛ فإن الحواس الخمس تتبدل بحواس آخر. ومثاله النوم، وهو ثابت في حق العامة، فإنه مهما نام واستخلص قليلاً عن أثقال الوجود، وانسدت حواسه ببحار الوجود، انفتحت حواس آخر إلى الغيب-من عينٍ وسمعٍ وشمٍ وفمٍ ويدٍ ورجلٍ ووجود آخر- فيرى ويسمع، ويأخذ من لُقَم الغيب ويأكل.. وربما يقوم من نومه بعد الأكل، فيجد لذة الطعام في فمه))³ وأورد إشارة قال فيها: ((قال أبو بكر الواسطي، قدس الله روحه: تصادمت صفةُ الجلال وصفةُ الجمال؛ فتولّد منهما الروح. فالابن إشارة إلى الجزء، والأب والأم إشارة إلى الكل))⁴ والكتاب في التربية عند المتصوفة تخيرت للمتلقي فيه بعض ما يخدم دراسة علم الجمال.

¹ - فوائح الجمال وفوائح الجلال: 131

² - فوائح الجمال وفوائح الجلال: 130

³ - فوائح الجمال وفوائح الجلال: 149

⁴ - فوائح الجمال وفوائح الجلال: 169

10. المرقصات المطربات من روائع الشعر العربي، تأليف ابن سعيد الأندلسي (610-685هـ) تحقيق: أ. إبراهيم محمد حسن الجمل، ود. عبد الحميد هنداوي، القاهرة-دار الفضيحة، 2002م: قال المؤلف بعد أن ذكر كتابه: المغرب في حلى المغرب: ((ولما شاع ذكر اشتغالي بالجامع المذكور... فجعلتُ هذا الكتاب كالمقدمة بين يديه، وصنفته ليكون كالمدخل إليه، وسميته عنوان "المرقصات والمطربات" وضمنته من النثر زهرات مقتطفة يسهل حفظها، ومن النظم بدائع لا يشق على القلب والطرف ذكرها ولحظها، مما يحاكي شعشة الشمس على صفحات الأنهار...))¹ وتابع موضحاً منهجه باختيار الشعر قائلاً: ((ولم أتجاوز في النظم ألف بيت، مما لا نزري عليه بـ(لو) ولا (ليت). ورتبته على الأعصار، ترتب الفرائد في العقود، ومزجت المرقصات والمطربات فيه مزج الحمرة بالبياض في الخدود، وفصلت ما بين فضلاء الشرق وفضلاء الغرب. ولم أتعرض للكلام على جهة التقيص والترجيح، ولا تصرف في طريقتي التقيص والتلميح، بل أتيت بقليل النثر فصلاً بعد فصل، وبالألف من النظم بيتاً إثر بيت، مجرداً جميع ذلك في سبيل الحفظ))² وتحدث عن أصول بناء اختياراته، وأسماها طبقات بقوله: ((الطبقات التي بني الجامع المذكور على الكلام فيها خمس: المرقص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك. ((المرقص: ما كان مخترعاً أو مولّداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع؛ لما يوجد فيه من السرّ الذي يُمكن أزيمة القلوب من يديه، ويلقي محبة عليه، وذلك راجع إلى الذوق، والحس مغنٍ بالإشارة عن العبارة، كقول امرئ القيس³:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

¹ - المرقصات المطربات: 14

² - المرقصات المطربات: 14-15

³ - ديوان امرئ القيس: 31

المطرب: ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع؛ إلا أن فيه مسحةً من الابتداع، كقول زهير في المتقدمين¹:

ثَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ
والمقبول: ما كان عليه طلاوة، مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل، وما أشبه ذلك كقول طرفة في المتقدمين²:

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامَ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُرَوِّدْ
...والمسموع: ما عليه أكثر الشعراء مما به القافية والوزن دون أن يمجه الطبع، ويستقله السمع، كقول امرئ القيس³ [من الطويل]:

وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيهِمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ
...والمتروك: ما كان كلاً على السمع والطبع، كقول المتنبي⁴ [من الطويل]:

فَقَلَّقْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَّقَ الْحَشَا قَلَّ قُلُوبَ عَيْسٍ كُلُّهُنَّ قَلَّ قُلُوبُ

والمقتصر على إبراده في هذا العنوان من الطبقات المذكورة، ما كان من طبقتي المرقص والمطرب، وكلاهما دائر على غوص الفكرة، وإثارة المعنى...⁵ إنه باب جديد يفتحه هذا العالم لبيان هذه الأنواع قياساً بإطراب معانيها من جهة تأثيرها في العقول مصحوبة بالألحان في الإنشاد أو الحداء، وقدم الاختراع (المرقص) على الإبداع (المطرب) وقدمهما على ما بعدهما، وهذه بصيرة ناقد متذوق للمتعة الجمالية في معاني الشعر، وتقسيمه إلى طبقات قياساً بمحله من متلقيه، وكان محقاً في أن الرقص يتضمن الإطراب، والإطراب ربما خلا من

¹ - شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 113

² - ديوان طرفة بن العبد: 41

³ - ديوان امرئ القيس: 9

⁴ - ديوان المتنبي: 175/3

⁵ - المرقصات المطربات: 14-18

الرقص، كمن يستمتع نصاً مقدساً أو نصاً حزيناً مطرباً، وإن كان شيء من ذلك فبابه قليل، والحكم فيه مرجعه إلى تخريج الفرع على الأصل. ففي الكتاب فطنة عالم وذكاء وخبرته العلمية والفنية.

11. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، بيروت-دار العلم للملايين، 1952م: الكتاب دراسة عربية مبكرة، وفيه قضايا مهمة تتناول تعريف النقد الجمالي: هو نقد للفن مبني على أصول علم الوجدان أو الشعور (الاستاطيقي) أو علم الجمال، يعنى بدرس الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية، ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بصاحبه¹ وأجاب عن التساؤل: كيف ندرس الجمال؟ وطرق نقد الفن الذاتية والموضوعية والتجريبية² والفن والطبيعة، وسمات الفن الحديث الفردية والإبداع، وتحدث عن أنواع الوحدة في توافق الأجزاء في الموسيقى والتصوير والموضوع³، والتناسب بين الحجوم والمسافات⁴ والتوازن وهو اجتماع الأجزاء حول مركز.. الخ والتدرج والتطور⁵، والتكرار⁶، وتناول وتناول الكتاب أثر الجمال في النفس وإدراك شروط اللذة الجمالية⁷، ومظاهر اللذة: التأمل، والفهم والخيال، والتأويل، والمشاركة العاطفية⁸، والفن والذكاء⁹ ووظائف الفن، والفن في ضوء وظيفته¹⁰، وأسباب اختلاف درجة الأذواق عند الناس¹.

¹ - انظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 5

² - انظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 10

³ - انظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 33

⁴ - انظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 25

⁵ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 27

⁶ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 28

⁷ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 42

⁸ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 43

⁹ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 59

¹⁰ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 61

وعناصر الفن: المعنى، والقلب، العاطفة والفن، الإيحاء في التعبير²... الخ الكتاب رسالة جامعية راقية في جديتها، وقوية في متابعتها، ونافعة في سبكها، وهي تشير إلى الرواد الأقوياء في عربيتهم وإدراكهم واجتهادهم على أنها لو جعلت عنوان كتابها النقد الجمالي وجذوره في النقد العربي لسبقت إلى حقيقة علمية تاريخية؛ لأنها تنطلق من النقد الجمالي الغربي، واليونان وبعدهم العرب أسبق من الأوربيين، فهم لا يعرفون النقد الجمالي الأوربي ولم يتأثروا به بل النقد الجمالي الأوربي قد تأثر بالنقد العربي القديم، بيد أن النقد العربي المعاصر في أغلبه محاكاة للنقد الجمالي الغربي ينقصها الفطنة.

12. الرؤيا الإبداعية مجموعة مقالات، جمعها هاكسل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، مراجعة د. محمد مندور، القاهرة- مكتبة نهضة مصر بالقاهرة، 1966م: الكتاب اختيار موفق، وقد تخيرا لعدد من النقاد الفرنجة منهم بول فاليري (1871-1945) صاحب نظرية الشعر الصافي، وهي المقصودة من عرض الكتاب، فقد كتب بول عن الحساسية التي تخرج الكلام من التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر، وهو من بعد ذلك يسعى نحو خلق مثل هذه الحساسية لتكون حاضرة في لغة القصيدة كلها، ويمكن إثبات شيء من قوله فيما يأتي: ((في رأيي أن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة، يحوى آثاراً أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتاً وصف الخصائص الشعرية، فعندما ينحرف الكلام انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر- أي عن أقل طرق التعبير حساسية- وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة... وإذا ما كان في الوسع جعل العمل الفني مؤلفاً بالكامل من هذه العناصر

¹ - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 72

² - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: 80

المميزة، هذه العناصر المتميزة تماماً عن عناصر اللغة التي وصفتها بأنها غير حساسة. وإذا ما كان في الوسع بالتالي -في عمل مكتوب بالنظم أو بغيره- الإيحاء بإقامة نظام كامل من العلاقات المتبادلة بين صورنا وأفكارنا من ناحية وبين وسائل تعبيرنا من ناحية أخرى. نظام يتلاءم خاصة مع إيجاد حالة انفعال عقلي، هاتان الإمكانيتان معاً تشكلان قضية الشعر الصافي، وأقصد الصافي بنفس المعنى الذي يتحدث به الطبيب عن الماء الصافي، أقصد أن السؤال هو ما إذا كان من الممكن الوصول إلى عمل يكون صافياً خالياً من العناصر غير الشعرية، وكان اعتقادي دائماً ومازال أن ذلك أمر لا يمكن الوصول إليه، وأن الشعر إنما هو سعي للاقترب من هذه الحالة المثالية الخالصة. والواقع أن ما نسميه قصيدة إنما يتألف عملياً من نثار من الشعر الصافي موزع على موضوع، وبيت الشعر شديد الروعة إنما هو عنصر شعري شديد الصفاء، والمقارنة المألوفة بين البيت الجميل وقطعة الماس تبين أن الإحساس بخاصة الصفاء هذه قائم في الأذهان كافة)) [أما تقدم تبدو نظرية الشعر الصافي بعيدة من النثر، وتبتعد من المباشرة في التعبير، وتغنى بالصفاء، ولو عرف شعر الفرنجة الوزن والقافية بالشعر العربي لم يتخلوا عن أي عنصر منهما لأنهما من عناصر الإطراب الدال على خفة الروح في تعبيرها، واستعداد متلقيها للانفعال بها.. فبول فاليري يبحث عما يفقده الشعر عندهم، ولا يرى سوى شعر لا يخلو من النثر أو روحه إلا قليلاً.

13. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، القاهرة- دار مصر للطباعة، 1966م: لعل الاختيار النافع للباحثين اجتماع تعريفات كثيرة للفن في هذا الكتاب منسوبة إلى أصحابها، يتخير منها2:

¹ - الرؤيا الإبداعية: 20

² - فلسفة الفن في الفكر المعاصر: 86

تعريف الفن	صاحبه
الفن إدراك حسي خالص	هنري برجسون (1859-1941م)
الفن حدس وتعبير	كروتشة (1866-1952م)
الفن جمال ولذة	جورج سانتيانا (1863-1952م)
الفن حياة وخبرة	جون ديوي (1859-1952م)
الفن عمل وصناعة	ألان (1868-1951م)
الفن حرية وإبداع	أندريه مالرو (1901-؟م)
الفن تقبُّل وتمردٌ	ألبير كامي (1913-1960م)
الفن إما تخيل ولا واقعية، وإما التزام وحرية	جان بول سارتر
الفن حقيقة وشعر	مارتن هيدغر (1889-؟م)
الفن رمز ومعنى	سوزان لانجر (1895-؟م)

كل تعريف من هذه التعاريف ينظر إلى الفن من جهة أو أكثر لكنه ليس تعريفاً جامعاً صفات الفن، ولا مانعاً مشاركة غيره في هذه الصفة أو تلك لكنه يطل على الجمال من جهة أن صفة من صفات الفنون المختلفة وسيلة للتعبير عن الفن والمتفقة مصدراً وغاية لكن طبيعة الجمال الفني شيء في ذاته، وهي شيء آخر عند مبدعه أو منتجه.

وهي شيء ثالث عند مدركه أو متلقيه فلكل موقع وزاوية نظر تبدي منه لناظر ما لا تبديه لغيره.

14. أثر العرب في الفن الحديث، د. عفيف بهنسي، دمشق-المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1970م: بني الكتاب على أحد عشر باباً، وفصول الأبواب مختلفة باختلاف حاجة البحث إليها، وقد تناولت الأبواب المواضيع الآتية: مقدمة في أثر حضارة العرب على الغرب، والاستشراق الفني قبل ظهور الفن الحديث، والأسباب المباشرة للتحول الفني نحو المشرق العربي، والمعالم العربية في أعمال المصورين الغربيين الحديثين، والروابط الروحية بين مدرسة الأنبياء والعرب، والخصائص الفنية الشرقية في الوحشية، وماتيس وتعريب الفن، والنسغ العربي في فن بيكاسو، وبول كلي يجد أسلوبه على الأرض العربية، وبين التجريدية والرقش العربي، وملحق العمارة والنحت في القرن العشرين. إنه تبصر العالم في أثر الفن العربي في فنون الآخرين؛ لتدرك الأجيال الجدية فاعلية الوجه الحضاري العربي الحية في تلك الفنون، واستمرارها مع تخلف أهلها، بمعنى أن الأموات من أمتنا أشد تأثيراً من المنقمشين في أسواق الغرب.

15. صراع الأجيال في الأدب المعاصر، غالي شكري، القاهرة-دار المعارف بمصر (اقرأ) العدد (342) 1971م: جاء الكتاب بثلاثة أقسام من غير مقدمة ولا خاتمة، فتناول في القسم الأول (الموجة الجديدة.. وصراع الأجيال) وفي القسم الثاني (ثورة العقاد الأولى) والقسم الثالث (بعيداً عن أزمة القصة القصيرة) دع عنك العنوان وآثار الماركسية فيه من جهة النظرة إلى علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، وانظر متفضلاً إلى لباب الدعوات والصيحات لا إلى أغلفتها، ولا إلى شعاراتها، إذ يباح المؤلف بما يراه بقوله: ((كانت أمام العقاد وطه حسين وسلامة موسى وهيك، وبقية أبناء الجيل الرائد للفكرة المصرية، مهام أخرى أكثر غوراً وعمقاً في وجداننا الروحي، كانت أمامهم الفكرة المصرية في مستواها الروحي، عليهم أن يخلقوها، ويجسموها إبداعاً جمالياً خالصاً. فإذا اتجه سلامة موسى إلى الحضارة، واتجه طه حسين نحو المنهج، واتجه هيك نحو الفن الروائي، واتجه سليم حسن نحو التاريخ.

فإن العقاد اتجه مباشرة إلى النقد الأدبي في أكثر مجالاته حساسية وتّعقيداً، وهو الشعر. فلا شك أن البحث الحضاري والمنهج الحديث والرواية الرومانسية والتاريخ كلها أدوات ضرورية في استلهاام الفكرة المصرية من باطنها الروحي الأصيل، ولكن النقد الأدبي إذا عالج فناً كالشعر، يستلهم تراثاً عربياً عريقاً، فإن المسألة تصبح أقل سهولة ويسراً، فإذا تصدى هذا النقد إلى قمة المرحلة الكلاسيكية التي تستمد أهميتها من محاكاة القديم واجترار قيمه، فإن المسألة تصبح أكثر صعوبة ومشقة⁽¹⁾ لا ينبغي للظن الحذر أن يغفل عن عمل هؤلاء المفكرين على توطين النزعة المصرية الإقليمية تحت مظلة نظام يدعي القومية، ويبني في داخله الروحية الإقليمية، ويدخل هؤلاء على أنهم قوميون في مناهج الدول العربية كلها، فتنتج مناهجهم النزعات الإقليمية كلها دفعة واحدة في الوطن العربي، فكل دويلة أمة، وكل أمة شعب، ولكل بقعة تاريخ قديم قدم الأرض يرى انتماءه لمستعمري الأرض من الغزاة في كل عصر، ويرى الإسلام والمسيحية من الطوائف التي لا تضر الإقليمية كما أنها لا تنفع الوحدة الأممية، والعقاد نفسه في كتابه حياة قلم يعترف أن هناك شعوباً عربية، وليس هناك شعب عربي واحد، وذلك في وقت مبكر. فهم يرفعون راية العلم والمنهجية، وهم دعاة إقليمية انعزالية عن العرب لكنها تبعية -على طريقة المطية- للغرب، وإن شئت اقرأ مستقبل الثقافة في مصر لعميد الأدب العربي...!!! لتعلم أن مصر من الغرب، وليست من العرب، ودع عنك سلامة موسى ودعوته لتدمير العربية وبلاغتها وتغيير كتابتها إلى الحرف اللاتيني لاختصار مئات السنين من التقدم... هؤلاء هم مجددو الدعوة التغريبية في أثوابهم المختلفة وحقيقتهم الإقليمية التي منها تبدأ العالمية لنعود أمة واحدة تحت سيادة الآخرين، فهل ينتبه العرب أويتنبهون لما يراد بهم!!؟

1 - صراع الأجيال في الأدب العربي المعاصر: 65

16. الفن المصري، د. ثروت عكاشة، القاهرة-دار المعارف بمصر، 1971م:

في حديث د. ثروت عكاشة عن جوهر العملية الفنية تحت عنوان: العين تسمع، والأذن ترى، يقول: ((ثمة غاية للاستغراق ينتهي إليها من يرهف السمع لما هو عذب شجي يحلو في الأذان وقعه، حين تسكن جوارحه إلا تلك التي بها يسمع، فإذا هو يخال الأنغام رؤى، والهمس أشباحاً، والأصوات أشخاصاً، وإذا دنيا المسموعات قد استحالت في سمعه دنيا مرئيات، وإذا هذه الأذن المرهفة حساً تنفذ في سواد الليل إلى ما لا تنفذ إليه العين في وضوح النهار. وما تبلغه الأذن في غمرة استماعها تتركه العين في غمرة تأملها، فإذا هي الأخرى مأخوذة بما انجذبت إليه لا تستطيع عنه تحولاً، ولا تملك منه فكاكاً، وإذا الذي ملأها بجماله وروعته قد ملأها بصوته وحركته...))¹ فالحواس عنده تتبادل الوظائف دون أن تتبادل المواقع، وهو يتكلم بالعلم لكن أداته اللغوية فنية جمالية من جنس موضوعه، فهو يعطي العلم ثوب الفن وزركشته من غير إخلال برسالة البحث، ولديه قدرة عالية تبصرها العين الراصدة، ولا تقتحمها العين الحاسدة، ولعل ذلك ينبع من إدراكه أثر التعبير الفني الجميل في متلقيه، وقد قال عن تأثير الفن في متلقيه: ((والفن بما يجمع من قوة في فرض نفسه، وبما يضم من أحاسيس وأصداء، يحملنا على شينين، فهو يحملنا بالأولى على إطلاق العنان لفكرنا والتحليق بخيالنا، وهو يردنا بالثانية إلى نوع من الطمأنينة، والتخفف من هواجسنا. وهو بهذه وتلك يذكي العواطف، وينمي الخيال، وينعش الرغبات، فإذا الناس شاركوا الفنان في غمراته تلك كلها))² فالوسيلة الفنية تعين على تحريك الفكر، وتقوية الخيال، وبث السكينة في النفس، والتخفف من الهواجس التي تهجس في صدور الناس، وتنعش الرغبات بإيثارها شيئاً من الطاقات تختلف باختلاف قدرات المتلقين على الاغتراف من معين اللغة الجمالية التي تعرض المادة

¹ - الفن المصري: 9/1

² - الفن المصري: 30/1

العلمية. وكانت هذه اللغة ثابتة في أبحاثه كلها، وهي موسوعات جعلها موضوعاً لهذه السلسلة من جهة أنها تؤول إلى رؤية واحدة في تراسل الحواس، وفي تواصل الفنون عبر حدود الزمان والمكان، وتبعيتها للدورة الحضارية في حركتها علواً وانخفاضاً، وتنقلها من مكان إلى مكان، ومن إنسان إلى إنسان، إذ قال في موسوعات كتابه: ((ولقد رأيت أن يشمل كتابي هذا الذي سوف يتسع لفنون تلك الحقب الطويلة الممتدة منذ أن كان هناك فن إلى اليوم الموضوعات الآتية: الفن المصري، وفن بلاد ما بين النهرين وفارس، والفن الإغريقي، والفن الروماني، والفن البيزنطي، وفن العصور الوسطى، وفن الهندو الحمر، وفنون الشرق الأقصى، والفنون الإسلامية، وفنون عصر النهضة، وفنون القرن السابع عشر... والعشرين. وفي هذا الكتاب كله بأجزائه ومجلداته سوف تحيل الأذان ما تسمعه من عبر السنين وأحداث الغابرين صوراً تتراءى...))¹ إنها بحور من معارف الفن والجمال والتاريخ كتبها المؤلف بجدية العالم وبراعة المقتان، فحقه الشكر، وجزه الله عن أمته خير الجزاء.

17. دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، دمشق-مطبعة دار الحياة، 1391هـ=1972م: بعد استهلال ومقدمة تناول القيم الجمالية كالرقة والروعة والجمال والضحك، وملامح من أطوار الشعر العربي، والشعر العربي وفكرة الزمان، والرمز في الشعر العربي، والأزهار والرياحين والبقول والفاكهة في الشعر العربي، وتطور المجتمع العربي من خلال تطور الفكاكة، وثمة خاتمة وفهارس للكتاب، وهو كتاب ممتع على أن تطبيقاته الجمالية من شعر المتنصوفة في أكثرها، وهو على كبر حجمه له قيمة تاريخية ونفعه للمبتدئين كثير لسهولة عبارته ووضوح دلالاته..

18. العرب والمسرح، محمد كمال الدين، القاهرة-الهلال، العدد(292)

¹ - الفن المصري: 84/1

1975م: بعد مقدمة المؤلف ستة فصول تناولت الموضوعات الآتية: من آراء المعارضين، وفي موقف الدفاع، ومن تاريخ العرب الاجتماعي والفكري، وظواهر مسرحية قديمة (الرواة والقصاص، والشعر والملحمة، والمقامة) ومن كتب الدراما عند العرب، ومسرح عربي خالص، ثم الختام. بعقل العالم، وروح العربي الأصيل تناول بحثه، ولم يغفل عن دعاوى الغربيين، فمن ذلك قوله: ((ومن مزاعم المفكرين الأوروبيين على عدم وجود مسرح عربي في السابق ما قال به المستشرق الألماني جوستاف فون جرينباوم من أن الإسلام السني لم ينجح في خلق فن مسرحي رغم معرفته بالثقافتين اليونانية والهندية، وهذا لا يعود إلى سبب تاريخي بقدر ما يعود إلى مفهوم الإنسان في الإسلام، وهو مفهوم يمنع وقوع أي صراع درامي. ويرجع المستشرق الفرنسي جاك بيرك هذا إلى أن التقاليد العربية تعاني بالنسبة للمسرح من مشكلتين متكاملتين؛ ولذلك جهلت التعبير المسرحي، لأنها لم توفق إلى إعطائه اللغة المناسبة، وأولى هاتين المشكلتين هي عدم تناسب اللغة العربية القديمة مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية، والمشكلة الثانية هي صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاثة، وهي الإشارة والتعبير والدلالة، ولغة الشعر العربي تختلف دائماً عن لغة الحياة اليومية، إنها لغة كلاسيكية تشبه بستاناً جميلاً، ولكنه بستان متجمد، والمسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتل القوالب الجامدة)) [هذا الكلام فيه دعوتان: إحداها لعالم ألماني أراد أن يفسر موقف العرب من المسرح، وهم في ظل الإسلام بناء على موقف الإسلام من علاقة الإنسان بأخيه الإنسان على أطراف متعددة (التعارف، والأخوة، والمعاهد، وأهل الكتاب، والتدافع...) يجمعها السعي إلى السلام الاجتماعي، ولا يقود التوتر والتدافع والصراع وإبرازهما إلى تحقيق مقاصد الرسالة. وهو موقف ينطلق من أعماق رؤية الإسلام لعلاقة الإنسان بأخيه الإنسان في محيط دار الإسلام، وهذا لا يلزم منه إبعاد المسرح؛ لأن التدافع بين الناس لحفظ

توازن حركة الحياة أمر تقر به الرسالة. لكن الفرنسي يطلق مدافعه الفكرية قاصفة خدمة لمقاصد دولته الاستعمارية، ومن نظرية الرجل الأبيض وسيادته ونوعيته، فقذف التقاليد العربية التي لم توفق إلى معرفة المسرح، ولم توفق إلى لغته المناسبة، لكن الإغريق لم تمنعهم تقاليدهم، ولم تبخل عليهم لغتهم بالتعبير المسرحي المناسب، والإغريق كانوا على مسرح الحضارة قبل العرب، ثم وجد أن العرب لديهم لغة شعرية جامدة، والمسرح يحتاج إلى لغة حية، ولو كان جاك بيريك في صحو من أمره ما قال هذا لأسباب متعددة، منها أن علم النفس لا يرى مشاعر الشعراء جامدة، فكيف تحمل أشعارهم لغة ميتة محنطة كما يزعم؟ أليست هذه الفكرة الحية لا تحملها لغة ميتة؟ ثم لماذا الإسلام السني، والإسلام كله واحد؟ أليست سياسة (فرّق تسد)؟ ثم لقد كان العرب قبل الإسلام يجوبون الأرض، ويرون مسارح اليونان في الشام والأردن اليوم، ولم يقبلوا هذه المسرحيات ولم يحمدها ولم يستوردوها لا في أم القرى ولا صنعاء ولا الحيرة، فما أنتم صانعون؟ والعرب أمة لديها قدرة على تلقي اللغة على أنها حياة، فليست بحاجة إلى قيم المسرح التعبيرية، ولا الحركات والهمسات...إنها أمة حية قادرة على التمثيل والتجريد ذهنياً وليست مفتقرة إلى التجسيم، ولا يرضى أحد منهم أن يكون محل استهزاء الآخر به. ثم هل يمكن أن تكون مقولات الفرنسي ماتزال صحيحة في حق العربية والمسارح ممتدة من المحيط إلى الخليج؟ وهل تغيرت اللغة العربية؟ وهل أثرت تقنيات المسرح فيها؟ وهل تقدم أصحابها إلى ساحات العلم التقني الممنوع على العرب؟ وهل تحب هوليدو أن نغزوها بمليون مطربة من لبنان الضعيف المسكين؟ ولعلها ترغب بمليون شاعر من موريتانيا الفقيرة، ولو أن المسرحيات التاريخية الفجائية موجودة في بعض المساجد فلم تحسب، ولم ينظر إليها على فن أو جزء من الفن بغض النظر عن تجديد الأحران ولبس السواد، وشق الجيوب ولطم الخدود، وإثارة الإحن والأحقاد. فما قالاه يعد بطاقة دعوة للعبث واللهو، وقد لبينا نداءها، لكن ذلك كله لم يجعلنا في صفوف

الأمم المتقدمة، ولا على عتبات التقدم إذا قيسَت بحركة الأمم الحية. إن الكتاب على صغر حجمه قوي بمنطقه، حي بتوجهه، مثير بمسألته، جدير بكل تقدير.

19. المدخل إلى علم الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت-دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1978م: الكتاب ثلاثة فصول من غير مقدمة، فلعلها كانت مقالات، جمعت في كراس، وتناول الفصل الأول التصور الموضوعي للفن من جهة علاقات الجمال الفني بالجمال الطبيعي((الجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح، ولا يكون جميلاً إلا بقدر ما يصدر عن الروح. وعليه ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة للروح، كيفية متضمنة بذاتها في الروح، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح))¹ يقدم المؤلف اعتراضين على فكرة فلسفة الفن بقوله: ((يتذرع أول هذين الاعتراضين بلا تناهي مضمار الجمال. أما الاعتراض الثاني، فهو ذاك الذي يتذرع بأن الجمال، من حيث إنه موضوع الخيار والحدس والشعور، لا يصلح زعماً لأن يكون موضوعاً لعلم، ولا يتقبل معالجة فلسفية))² ونقطة انطلاق علم الجمال، وتركيز المؤلف على فكرة الجمال الفني دون الجمال الطبيعي، واعتراضاته على فكرة الفلسفة في الفن. وتناول الأفكار الشائعة عن طبيعة الفن من جهة أنه محاكاة للطبيعة، أو إيقاظ للنفس، أو تهذيب للأخلاق. وفي الفصل الثاني النظريات الاختبارية في الفن، والأفكار المتعلقة بالعمل الفني كقواعد الفن والحس والحدس. وتناول فيه علم الفن من جهة النظريات القائمة على الذوق، وتعريف الجمال الأحدث عهداً، وتعريف الهدف النهائي للفن. وذكر رؤيته لطبيعة العمل الفني بقوله: ((يمكن تلخيص أفكارنا المتعلقة بالعمل الفني في القضايا الثلاث التالية: 1- ليست الأعمال الفنية منتجات طبيعية، وإنما هي مصنوعات إنسانية. 2- إنها تُخلَق من أجل الإنسان، وتقتبس من العالم الحسي، وتخاطب حواس الإنسان؛ والفن يتصل

¹ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 9

² - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 18

على طريقته بالعالم الحسي، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما. 3- ينشد العمل الفني غاية خاصة محايثة له. عند هذه القضايا الثلاث ينتهي المطاف بالتأمل الخارجي)) 1 فالفن صنعة بارعة، وغايته الإنسان، ويسعى الفن إلى الجمال. وقال في تكوين الجمال: ((إن العناصر المكونة للجمال... هي من نسقين: عنصر باطن هو المضمون، وعنصر خارجي يفيد في الدلالة على هذا المضمون وتمييزه؛ فالعنصر الباطن يظهر في الخارجي، فيعرف عن نفسه من خلاله، والخارجي يزيح النقاب بدوره عن الباطن، ويكشفه لنا)) 2 فالجمال شعور باطني يسعى إلى التجلي في العمل الإبداعي المصنوع وهو ذو تكوين خارجي. وفي الفصل الثالث انعقدت راية النظريات الفلسفية وموقفها من الفن من مثل فلسفة كانط القائل: ((هو ما يمكننا أن نتفهمه خارج أي مقولة من مقولات ملكة الفهم، باعتباره موضوعاً للذة عامة)) 3 فالفن لذة عسية على الفهم. وكذلك فلسفة شيلر وغوته وعلق هيغل على الفرق بين مذهب شيللر ومذهب غوته بقوله: ((لكن فيما غرق شيللر في استكشاف الأعماق الدفينة للروح، دفعت ميول غوته به إلى دراسة الجانب الطبيعي من الفن، دراسة الطبيعة الخارجية، والأجسام النباتية والحيوانية، والبلورات، وتشكل السحب والألوان. وقد ركز غوته على هذه الدراسة العلمية طاقات ذكائه الكبير الذي بادر في هذه المجالات إلى نبذ النشاط المحض لملكة الفهم مع أخطائها، بنفس اللفتة التي أبدأها شيلر في إعلان الكلية الحرة للجمال، خلافاً للكيفية التي كانت ملكة الفهم تفهم بها الإرادة والفكر)) 4 والسخرية والرومانسية. ثم ختم الكتاب بلمحة عما تقدم. وقال المؤلف في الموسيقى: ((والموسيقى وحدها تعبر عن تنبه الشعور وانطفائه، وتؤلف

¹ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 62

² - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 96

³ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 109

⁴ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 113

مركز الفن الذاتي، والانتقال من الحساسية المجردة إلى الروحية المجردة. وتقوم الموسيقى بما هي كذلك، ومن حيث مادتها، على أساس علاقات عقلانية، شأنها في ذلك شأن الهندسة المعمارية؛ وإذا أردنا تعريفها بوجه عام قلنا: إنها بوجه عام الفن الذي يعبر عن داخلية الشعور المجردة والروحية⁽¹⁾ وقال في تعريف الشعر: ((الشعر هو الفن العام، الأكثر شمولاً، الفن الذي أفلح في الارتفاع إلى الروحية الأسمى. في الشعر يكون الروح حراً في ذاته، وينفصل عن المواد الحسية كي يجعل منها إشاراتٍ مندورةٍ للتعبير عنه. وليست الإشارة هنا رمزاً، وإنما شيء لا مبال، وبلا قيمة البتة، يمارس عليه الروح قدرةً تعيين⁽²⁾) وبؤرة رؤيته المثالية تتجلى في قوله: ((الله، المثال، هو الذي يؤلف المركز. الله بانبساطه، يغدو العالم. وبفعله هذا ينشطر شطرين. فالله، من جهة أولى، هو الطبيعة اللاعضوية؛ الموضوعية، الغائب عنها الروح.. وهو من الجهة الثانية الموضوعية الذاتية، الألوهية بصفاتها انعكاساً لذاته. أو هو أيضاً موضوعية مجردة وأجنبية بالنسبة إلى الروح من جهة أولى، وذاتية لا وجود لها إلا في ذاتها، روحية متخصصة، ألوهية ذاتية من الجهة الثانية. نستطيع أن نفصح عن رأينا بالكيفية ذاتها بصدد موضوع الدين الذي يقيم معه الفن، في أسمى درجاته، علاقات مباشرة. ففي الدين نميز الحياة الخارجية، الأرضية، المتناهية، والتسامي نحو الله، هذا التسامي الذي لا يعود ثمة مجال للحديث بصده عن فارق بين الذاتية والموضوعية. ⁽³⁾إنه تصور إنساني للذات الإلهية، وصلتها بالفن والجمال. ويتحدث عن النحت بقوله: ((إن النحت يمثل الروح في شكله الجسمي، في وحدته المباشرة، في حالة من السكون الرائق والهنيء، بينما ينتعش الشكل من جهته بالفردية الروحية. والتطابق بين الشكل والمضمون مطلق، فلا يتفوق

¹ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 154

² - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 155

³ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 146

واحدهما على الآخر، وإنما يحدد الشكل والمضمون، كما يحدد المضمون الشكل؛ إنها الوحدة في شموليتها الصافية..... يصور التمثال إذن الهيئة الإلهية عينها. والإله محايث لتعبيره الخارجي في حالة من الهدوء الساكن، من الصفاء المطمئن. لالعلاقات له، إلا بذاته، وحضوره أشبه ما يكون بتظاهرة عضوية. نحن نعاين هنا إذن المفهوم المنبجس في ذاته، في علاقة مع ذات ليس لها فيها أثر ظاهر.))1 فكأنه يومئ إلى مقولة يونانية شهيرة: إن الله خلق الكون ثم تخلق عنه (لا علاقة له إلا بذاته) وهو ما اشتقت فكرة تأويل مقولة: دع ما لقيصر لقيصر، وما لله لله، ولا أدري كيف غفل عن انقطاع الصلة بين الفن والدين؟ فهل إذا زينت المعابد الدينية بلوحات فنية صار الفن ملازماً للدين، فقد يكون موضوع الفن دينياً أو تأملياً، لكن الفن شيء والدين شيء آخر بآية أن الفن لا يلزم المؤمن ويدع الملحد أو غيره فهو وسيلة تعبير مطاوعة للإنسان المادي أو المثالي. وقال متحدثاً عن النحات بقوله: ((لقد شادت الهندسة المعمارية هياكل على شرف الإله، ومن يد النحات خرج الإله نفسه، وحوله تجتمع الطائفة في رحاب بيته الوسيعة... والطائفة هي الإله المقتلع من العالم الخارجي الذي كان غارقاً فيه ومنكفئاً على نفسه؛ والإله الممثل في التمثال لا يعود هو الأوحد، وإنما تكون الوحدة المجردة قد فُصمت لتحل محلها ذاتيات غير محددة التعدد...))2 فأعجب العجب أن يكون التمثال الرمزي إلهاً، وأعجب من هذا فلسفة الخروج من الوجدانية إلى التعدد، وأعجب من ذلك بقاء هيغل على المثالية دون الانتقال إلى الماركسية، وهو بهذا العقل الواعي لما يقول، وما يفسر. والكتاب تعليمي شديد الوضوح في عرض مادته وعمقها وبيان غايته، وذلك عائد إلى المترجم في قسطه الأعلى؛ لأن هيغل فيلسوف، والطرايشي يَسِّر الكتاب لمتلقيه من العرب، لوضوح الفكرة في ذهنه، وتملكه ناصية البيان العربي.

¹ - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 149

² - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 150

20. فن الشعر، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت-دار الطليعة، ط1، 1981م: بعد أن عرض لفن النحت والرسم والموسيقى في مدخل الكتاب تحدث عن الشعر بقوله: ((فالشعر فن الكلمة، هو بمثابة حد أوسط، كلية جديدة تجمع بين القطبين المتمثلين بالفنون التشكيلية وبالموسيقى، لتحقيق تركيبهما، ولتسمو بهما، وقد جمعت بينهما على هذا النحو، إلى مستوى أعلى، هو مستوى الداخلية الروحية. وبالفعل يستند الشعر من جهة أولى-نظير الموسيقى- إلى مبدأ إدراك الداخلية، وهو المبدأ الذي لا يتوفر للعمارة والنحت والرسم، ويتوسّع من الجهة الثانية، ويتضخم؛ ليؤلف مع التمثلات والحدوس والعواطف الداخلية، عالماً موضوعياً يحافظ بصورة شبه كاملة على كل وضوح عالم النحت والرسم، وتتوفر له المقدرة علاوة على ذلك، لكي يمثل، على نحو أكمل من أي فن آخر، كلية الحدث والمسار الكامل للخلاجات النفسية الداخلية والأهواء والتمثلات، وتدرج أطوار الفعل.))¹ ففي كلامه إشارة إلى البعد النفسي والموسيقي للشعر، وإشارة إلى خلو العمارة من مثل هذا، أي إدراك داخلية العمل الفني، والواقع أن العمارة تشير إلى عقائد من قاموا ببنائها، وإلى أحوالهم النفسية وفق الموضوع الفني الذي تتناوله لوحات العمارة أو هياكلها أو أشكالها، وليس الأمر كما قال؛ لأن قوله يوافق الظاهر من الأمر غير أن رؤية العلماء والمختصين تقول بخلاف الظاهر المعروض على العوام، وهو يرى الشعر حداً وسطاً بين الفنون التشكيلية وفن الموسيقى، ولو أنصف لقال: في الشعر تلتقي الفنون كلها، وتفرق دونه، وبعده. والكتاب مدخل وثلاثة فصول، جعل أولها لاختلاف الأثر الفني عن الأثر النثري، والآخر للتعبير الشعري، والثالث للأنواع الشعرية، فتخير الشعر الملحمي بأنواعه والتعليمي. من غير خاتمة تعرض النتائج، فكان هيغل مرة يتخفف من المقدمة وأخرى يتخفف من الخاتمة. ترجمة الكتاب راقية في وضوحها وقوتها في لغة مترجمها، وقدرته على الاستيعاب.

¹ - فن الشعر، هيغل: 7

21. النقد الفني-دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستو لنيتز، ترجمة د.فؤاد زكريا، بيروت-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981م: الكتاب في ستة أبواب بعد مقدمة المترجم، وهي: الباب الأول المجعول للتجربة الجمالية، وله ثلاثة فصول: دراسة علم الجمال، والموقف الجمالي، والتجربة الجمالية. والباب الثاني في طبيعة الفن، وله أربعة فصول هي: الإبداع الفني، ونظريات المحاكاة، والنظرية الشكلية، والنظرية الانفعالية، ونظرية الجمال الفني. والباب الثالث لتركيب الفن، وله فصلان هما: المادة والشكل، والتعبير. والباب الرابع ضم ثلاث مشكلات في علم الجمال، في ثلاثة فصول هي: القبح في الفن: التراجيديا والكوميديا، والحقيقة والاعتقاد في الفن، والفن والأخلاق. والباب الخامس فيه تقدير الفن، وفيه فصلان هما: التجربة الجمالية والتقدير والنقد، ومعنى حكم القيمة وتحقيقه. والباب السادس للنقد الفني، وفيه فصلان هما: أنواع النقد، والوظيفة التربوية للنقد. وفي النظرية الانفعالية يقول المؤلف: ((ليكن إحساسك هو مرشدك الوحيد...سر على هدى مانقنعت به خير لك ألا تكون شيئاً على الإطلاق، من أن تكون صدًى لفنانين آخرين...إذا كنت قد تأثرت بحق، فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق. هذه كلمات للمصور كورو Corot في أواسط القرن التاسع عشر. ولتلاحظ أنه يشترط أموراً ثلاثة: أن الفنان ينبغي أن يكون خاضعاً لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغي عليه أن يكون مخلصاً))¹ وهو ما يعني الأصالة في الإبداع، لكن الأصالة لا تنفي الإفادة من تجارب الآخرين، وليس هناك فنان يبدأ من غير آباء، فلعل المقصود تجرد الفنان مما في ذخائره من أرصدة حصّلها بالتجربة أو تذوق إبداع الآخرين، ويبقى السؤال مشرعاً: هل هذا التجرد ممكناً من الجهة العملية؟ وقال في موضع آخر: ((و"التجريد الباطل" في الفن هو محاولة فهم عنصر معين في العمل، كالشكل أو التعبير، وكأن له وجوداً بمعزل عن العمل. ويترتب على ذلك

¹ - النقد الفني: 233

الاعتقاد خطأ بأن طبيعة العنصر وقيّمته يمكن أن تُعرف معرفة كاملة بمعزل عن بقية العمل، ثم يبنى على ذلك خطأ آخر هو أن نعتقد، بعد حساب قيمة كل من العناصر، بأن قيمة العمل لا تعدو أن تكون مجموع هذه القيم الجزئية⁽¹⁾ ذلك أن النظر إلى الأجزاء من غير ملاحظة مواقعها من العمل كله، ولا ملاحظة روابطها بتلك الكلية للعمل تجعله في الفراغ الذهني، من غير إحداثيات تعين موقعه في العمل الفني كله. وقال في موضع آخر أيضاً: ((إن العمل الفني هو الذي يحدد ما هو "محتمل" أو "ممكّن" داخل حدوده الخاصة، ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية؛ ولهذا السبب نستطيع أن نوافق على الأسطورة والخيال الطليق، ونوافق عليهما بالفعل، ولكن إذا كان علينا أن نقبل معايير التصديق المرتبطة بالعمل، فكذاك ينبغي على الفنان الذي يعلن هذه المعايير بصورة ضمنية أن يفعل ذلك - فمن الواجب أن يكون العمل متماسكاً معقولاً في حدود إطار الإشارة الخاصة به. أو بعبارة الشاعرة ماريان مور Marianne Moore وهي العبارة التي أصبحت الآن مشهورة: فإن المروج الخيالية ينبغي أن تكون فيها ضفادع حقيقية⁽²⁾)) فالشاعر المبدع لشيخي خيالي لا بد له من أن يقيم له صلة تشده إلى الواقع، وتجعل له منطقاً تجتمع عليه الحواس والمعاني البعيدة، فتشده الحواس إلى الواقع، كالضفادع التي تتنق في المروج الخيالية، أو البحور الوهمية التي لا بد لها من أسماك وصيادين وقوارب، لتقرب من الواقع أو تلامسه، فيمسك الحس بطرف من أطراف الصورة، ويدع الآخر حراً حرية الخيال من غير مدى منظور.

22. اللغة الفنيّة، بأقلام: ميدلتون موري، وس.ه. بورتن، ومرجري بولتون، ت.س. اليوت، وس.داي لويس، وهربرت ريد، وينفريد نوفتتي، تعريب وتقديم: د.محمد حسن عبد الله، القاهرة-دار المعارف، 1985م: جاء في مقدمته: ((بدأ النقد الأدبي

¹ - النقد الفني: 323

² - النقد الفني: 503

العربي من نقطتين صحيحتين، ولعلهما مصدر ما فيه من قوة وقدرة على الاستمرار حتى اليوم، برغم تطور النظريات النقدية وتعددتها: الأولى: أنه اهتم بالجزء، بل بجزء من الجزء، فلم يتوجه نحو الجملة أو التعبير، بل بدأ بالكلمة، وتوقف عندها طويلاً، أكثر من ذلك لقد اهتم بالحرف، أو الصوت اللغوي، ثم مضى عن هذه البداية الدقيقة إلى الأصوات أو الحروف المتجاورة؛ لينتقي من خلالها بالكلمة، ثم بالكلمات التي تصنع الجملة، ومن ثم يناقش العلاقات التبادلية بين مكونات الجملة الواحدة، أي تأثير كلمة في أخرى سابقة أو لاحقة، وتأثيرها بها في نفس الوقت. أما النقطة الثانية فهي أن النقد العربي بدأ وأزهر وحقق منجزاته المهمة في المجال التطبيقي، أو النقد العملي، ولم يعن كثيراً بوضع النظريات⁽¹⁾ واضح أن الباحث الكريم يتخذ المنهج التركيبي أساساً لرؤيته، فيفترض أن النقد بدأ بالكلمة، وهو لم يصب من جهة الواقع التاريخي كما تشهد الحياة العملية إذ البداية تكون بالكلام (العموم) ثم ينتقل العقل في التحليل من العام إلى الخاص... وينكر ذلك تاريخ النقد العربي القديم؛ لأنه بدأ بالحكم على الشاعر بسبب شعره، ثم عاد إلى نقد الشعر، ثم التفت إلى نقد يختص بقصيدة ما من القصائد، وهكذا تخلّق النقد أطواراً إلى أن استوى على نحو ما يقول، فتلك ثمار النقد القديم أينعت عند عبد القاهر الجرجاني، وليست بداياته كما يقول. وقال في موضع آخر: ((ما طبيعة هذه اللغة الفنية؟ هل هي وحي الموهبة، يصنعها الكاتب المبدع، وكأنها نبعٌ تَجَرَّ من داخله لا يمكنه السيطرة عليه؟ أم أنها وليدة المعاناة والدراية، معاناة الإحساس والتأمل والتفكير المركز على الموضوع، والدراية باللغة وإمكانات الكلمات والتركيب...؟))⁽²⁾ وقال في الصورة الشعرية: ((إنها صورة رسمت بكلمات. وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة وتشبيه، أو تُقدّم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظاهر وصفية خالصة للوصف،

¹ - اللغة الفنية: 13

² - اللغة الفنية: 26

ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثم تمضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذاً بدرجة ما استعارية..¹ وقال موضحاً علاقة التصوير بالشعر: ((إن التصوير في الشعر استنارة للحواس بواسطة الكلمات، وعن طريق الكلمات يمكن بسرعة إثارة ذهن القارئ وعواطفه، ومن ثم يستخدم الشعر المجاز بكثرة))² الكتاب مجموعة من المقالات المترجمة، وتناول المقالات الآتية: نحو تصور عام، تأليف ميدالتون موري، ومحاولة اقتراب من الشعر، تأليف نرجري بوالتون، وطبيعة الصورة الشعرية، تأليف س.داى. لويس، والتصوير وألوان المجاز، تأليف س.ه. بورتون، والبلاغة والمسرحية الشعرية، تأليف ت.س. إليوت، والاستعارة وطرق التصور الفني، تأليف هريبرت ريد، والاستعارة والبناء الشعري، بقلم الناقدة وينفريد نوتتي. وليس للكتاب خاتمة قبل فهرس الموضوعات، وهو يدور حول الصورة، ويدرسها من الجهات المذكورة.

23. الفن الروماني (1-2) د. ثروت عكاشة، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م: لعل الحديث عن الجزء الأول يومئ إلى الجزء الثاني، ولو اختلف الموضوع، ذلك أن الجزء الأول يتحدث عن النحت، والجزء الثاني يتحدث عن التصوير، وقد تمت الإشارة إليه في مواضع متفرقة لإبداء صورة أولية عنه. الجزء الأول يسير في نسق سلسلة: تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى، فلم يحمل مقدمة، وجاء الجزء الثاني من غير خاتمة. فجاء الكتاب في سبعة فصول تناول في أولها انطلاقة في آفاق الفن الروماني، وفي الثاني الإسهام الإيتروسكري، وفي الثالث نشأة مدينة وبزوغ حضارة، وفي الرابع فنون القول الرومانية، وفي الخامس الملامح الفكرية والفنية الرومانية، وفي السادس العمارة الرومانية، وفي السابع النحت الروماني بين تقاليد العامة وتقاليد الأشراف. يؤكد الباحث الأثر اليوناني المجمعول

¹ - اللغة الفنية: 46

² - اللغة الفنية: 72

مولداً للفنون الرومانية، من ذلك هذا المقيوس من قصة الحضارة يتحدث عن أثر الفن اليوناني بقوله: ((كانت وسيلة اليونان إلى غزو روما أن صَدَّرتْ إلى عامتها عقيدتها ومسرحياتها الهزلية، وإلى أشرفها أخلاقها وفلسفتها التي بلغت ذروتها في رواقية سنيكا وأبيقورية لوكريشيوس، فتكانت الهدايا اليونانية مع الثروة الرومانية لتقويض دين روما وأخلاقها. ذلك كان سبيل للنار الطويل المدى من غزاتها))¹ يؤلف هذا الكلام إشارة حقيقية إلى ما آلت إليه فكرة التلاقي بين الحضارة الرومية الغالبة عسكرياً على اليونان، بمآلات أفادت أن اليونان أثروا في عقيدة الدولة الرومية فأخرجوها من التوحيد إلى فكرة تعدد الآلهة، وهي فكرة يونانية قديمة، وفي تغيير الرؤية العقدية تتغير الرؤية للحياة والفن معاً، فكانت العقيدة تأخذ طريقها إلى العامة بمقتضى أن التعدد سمة الحضارة الوثنية التي لا تمنع تعدد الآلهة، وتسملت أخلاق اليونان وفلسفتها إلى الخاصة من أبناء الطبقات العليا في المجتمع، وذلك أيضاً اقتضى آثاراً بدت في فنون تلك الأمة الرومية على مستوى مبدعيها من تلك الطبقة. فغلبت روح الفنون اليونانية على روح الفن الرومي؛ إذا صح أن الرؤية العقدية تعد مصباح الإضاءة في السلوك الإنساني، وصح أن الفن ضرب من السلوك الإنساني المعبر عن العقل الباطن للإنسان كتعبيره عن تجاربه العارضة.

24. الفن في العصر الحديث - الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، جان ماري شيفر، ترجمة د.فاطمة الجيوشي، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، 1996م: الكتاب في جزئه الأول يجيب عن سؤال: ما هو علم الجمال الفلسفي؟ والإجابة في فصل واحد عنوانه مقدمات كانطية لعلم جمال تحليلي. وفي جزئه الثاني النظرية المجردة للفن، وفيه أربعة فصول تناولت ما يأتي: ميلاد النظرية المجردة للفن، ونظام الفن، رؤية وجدية أم تخيل كوني؟ والفن بوصفه فكر الوجود (هيدجر) ثم ختم البحث بنص إضافي جعله بعنوان: ما جهله إرث

¹ -الفن الروماني: 9/1

النظرية المجردة للفن، ثم الحواشي. ومما ورد في الكتاب قوله: ((نعرف أن كانط يقر بثلاث ملكات لدى الإنسان: ملكة المعرفة، وملكة الرغبة، وملكة الإحساس باللذة أو انعدامها. أما ملكة المعرفة وملكة الرغبة (الأشكال القبلية للحس والمقولات من جانب، والقانون الأخلاقي من جانب آخر) إحدى الأسئلة التي يسعى إلى الإجابة عنها كتاب "نقد ملكة الحكم" هو معرفة ما إذا كان الشعور باللذة أو عدمها يمتلك مبدأه القبلي. وهكذا، ومنذ البداية تدمج الإشكالية الجمالية في استراتيجية فلسفية شاملة))¹ فالملكة جزء من الطبع عند العرب عامة، وجزء من الموهبة أو الاستعداد الفطري لهذه الملكات الثلاث (المعرفة والرغبة واللذة) والسؤال عن المبدأ القبلي كأنه سؤال عن أثر الوراثة فيها، أو أثر الأبدان فيما فيها من ملكات، أو أثر التربية في توجيهها أو شحذها. وأشار فيما أشار إلى أربع لحظات للحكم الجمالي هن: النوعية (الصفة المجردة من المنفعة) والكمية ويراد بها الكلية في الحكم الذوقي، يوضح ذلك قوله: ((إن الصفات الجمالية ليست صفات موضوع بل صفات علائقية تصل بين الموضوع وحالة ذهنية نوعية للذات))² فهل أراد بالكمية كمية الصفات المستحسنة من تلك العلاقات؟ والعلاقة المبنية على الغائية، والجهة التي تسلم راضية بالحكم الجمالي. ووقف المؤلف عند هيغل وهو يحاول أن يقدم الفلسفة على الفن، وغيره يقدم الفن على الفلسفة، وهناك من يفصل بينهما³ والحقيقة المرة كامنة في أمرين أن الانفصال موجود على نية النفي، وأن النفي موجود على نية الإثبات، وأن طبيعة الفن وطبيعة الفلسفة مشتبكتان في نسج الحياة فمن نظر في العلاقات قال بالوصل، ومن نظر في الذوات قال بالفصل، والوصل ذهني والفصل واقعي، وهذا يمكن تقريبه بأن المرء إذا كان ذا رؤية فلسفية في نظرته للحياة سيرى الفن

1 - الفن في العصر الحديث: 26

2 - الفن في العصر الحديث: 28

3 - انظر: الفن في العصر الحديث: 185، وما بعدها

جزءاً من الحياة وجزءاً من فلسفة الحياة، وأن الفلسفة أصل لكل شيء فيها، وأن الفن فرع كأى فرع فيها، والعكس صحيح لمن كان يرى الحياة بمنظور فني فإنه واجد الفلسفة جزء منها كأى جزء آخر، ومن كان لا يملك رؤية، ويملك أدوات البحث فقط لا ينظر إلى العلائق بل ينظر إلى ذوات الأشياء فإنه لا محالة قائل بالفصل بينهما، والله أعلم. الكتاب جاد في فلسفته للفن ونظرته إلى تحليل الحكم الجمالي ومحاولة فهمه عقلياً.

25. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام أحمد حمدان، حلب- دار القلم العربي، ط1، 1418هـ-1997م: لا بد من القول إنه عمل جاد، وصاحبته تحاول الاجتهاد لكن نقدها هنا في إطار المادة المتخيرة منه، إذ يتألف الكتاب من مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وملخص باللغة الأجنبية، ومسرود المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات. ربطت الباحثة في مقدمة كتابها الدراسات اللغوية المعاصرة باللغة وما فيها من طاقات، وردت ذلك إلى الأسلوب، لتجعله بوابة دخول البلاغة، جاعلة تلك المقولة نظرية قادرة على إدراك الطبيعة البلاغية الفنية للأجناس الأدبية، فقالت: ((ومن هنا يمكننا القول: إن الأجناس الأدبية التي تجعل من اللغة أداة لها يمكن أن تتضوي تحت جناح البلاغة، إلا أنها تتخذ في كل جنس أدبي اتجاهًا مخالفًا، في حين تتزيا في القصة والمسرحية بزي الشخصية وتأخذ طابع الزمان والمكان، نجدها في المقالة تحاول بلوغ أعلى درجات الفصاحة والبلاغة، فإذا وصلنا إلى الشعر وجدناها تخضع لمؤثرات الوزن والقافية اللذين يقيدان حركتها لتتوافق مع الإيقاع النفسي المنبثق عن الموقف الشعري، وعن التجربة الشعورية، فتتفاعل الظواهر البلاغية مع هذه العناصر: الوزن والقافية والموقف النفسي، وتتألف معها؛ لتنتج إيقاعاً داخلياً يسهم في بناء العمل الفني. وكلما استطاع الشاعر أن يزيل الفوارق بين هذه العناصر، وأن يطوعها بمرونة داخل القصيدة استطاع أن يقدم عملاً فنياً متكاملًا؛ إذ تتأزر عندئذ الظواهر البلاغية فيما بينها لتلائم الوزن والقافية

والموقف النفسي، وتشارك في جزء كبير من إيقاع القصيدة))¹ واضح جمال التعبير، ومرارة المعنى وضعفه، فقد اندفعت بقولها: (إن الأجناس الأدبية التي تجعل من اللغة أداة لها يمكن أن تتضوي تحت جناح البلاغة) فإن كانت الأجناس تتضوي تحت جناح فقد قدمت البلاغة على الفن الأدبي أو الجنس، وعلى اللغة أيضاً، يرجح ذلك ترتيب عنوان بحثها، وهو يقدم البلاغة على الفن (الإيقاع البلاغي) ذلك أن الإيقاع أضيف إلى البلاغة، ولو تقدم لفظه. والبلاغة سمة من سمات اللغة، والفن الأدبي لا وجود له بغير وجود اللغة، واللغة في الحالين معاً أسبق من الفن في الوجود، إلا إذا جعل الفن لغة للتعبير عن صاحبه قبل النطق باللغة أو اكتمالها إبداعياً. فإن كان الأمر كذلك فكيف تتضوي اللغة تحت جناح البلاغة، واللغة أكبر من البلاغة وأسبق في الوجود منها، والبلاغة صفة، والصفة تتبع الموصوف، وكلامها فن مراوغ. ومما يدهش في مقولتها أنها أرادت أن تتحدث عن المؤثرات في بلاغة الأجناس الأدبية، فجعلت المؤثرات بلاغة، ولو كانت آنئذٍ متمكنة في فن البلاغة لتحدثت عن الموقف والحال ومقتضياتها في كل فن من هذه الفنون فاجتنبت لغة النقاد ومصطلحهم، ولبست جلباب البلاغة، وذهبت لتجمع البلاغة والفن الأدبي المدروس في لغتها لتكون اللغة من جنس الموضوع. والحقيقة أن البلاغة للقول الإبداعي وليست سابقة عليه، ولا لاحقة لكنها مصاحبة في الوجود وجوده. لكن الباحثة قدمت محاولة جادة في مقاصدها فقد تناول الفصل الأول الإيقاع، وفي الثاني الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، وفي الثالث إيقاع علم المعاني، وفي الرابع إيقاع البيان، وفي الخامس إيقاع علم البديع. وجاءت خاتمة بحثها فقيرة دون البحث نفسه، وفقرها في انصرافها عن بؤرة بحثها (الإيقاع البلاغي وأسسها الجمالية) وإنما كانت الخاتمة قصيرة فقيرة قليلة عما جاء به بحثها، فكأنها غير مُقدِّرة لما قدمته في بحثها.

1 - الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: 5

26. البنية الجمالية في الفكر العربي-الإسلامي، د.سعد الدين كليب، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، 1997م: كتاب متفرد في موضوعه، ومدقق في اختصاصه، ورائع في اختياره، وحسبك اقتناصه قول ابن عربي: ((ما من آية في كتاب الله تعالى، ولا كلمة في الوجود، إلا ولها ثلاثة أوجه: جلال وجمال وكمال. فكمالها معرفة ذاتها وعلّة وجودها وغاية مقامها. وجلالها وجمالها معرفة توجهها على من تتوجه عليه بالهبة والأنس، والقبض والبسط، والخوف والرجاء)) وهو نص جعله برتبة الهدية لمتلقي كتابه ليحدد له زاوية بحثه، وجهة مقصده، وتكية سره من جهة جهة موضوع البحث لا منهج معالجته، يؤكد ذلك قوله: ((أن هذا المبحث يرتبط بكل من مبحث الإلهيات، والمحبة، واللذة، والحواس، والقوى الإنسانية))¹ وقال: ((لقد التفت هذا البحث إلى الفكر الجمالي الفلسفي والصوفي، أو إلى أهل البرهان، وأهل العرفان لما يشتركون به من أخذ بنظرية الفيض.))² واستعرض البحث نظرية الفيض على أنها أساس الوعي المعرفي لله والكون والمجتمع والإنسان، وذلك في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني درس مفهوم الكمال أنه جوهر المنظومة الجمالية ومُنْتَج نظرية الفيض، وفي الفصل الثالث تربعت القيم الجمالية وطبيعة المشاعر الانفعالية المصاحبة لها، وتناول الفصل الرابع اللذة الجمالية وعلاقتها بالحواس والقوى الإنسانية، والمحبة والمعرفة، وأنواع اللذات. وفي الفصل الخامس تناول الإنسان الكامل بوصفه مثلاً أعلى في الجلال والجمال... ثم خاتمة البحث. ومما لا ينبغي تركه تلك الإشارة إلى نظرية الفيض بقوله: ((ولا شك في أن الحديث عن نظرية الفيض وأثرها في الفكر العربي-الإسلامي ليس حديثاً عن مؤثر خارجي أجنبي، بقدر ما هو حديث عن منهج معرفي في فهم الذات الإلهية والكون والطبيعة والمجتمع والإنسان، أو بمصطلح القرن الرابع الهجري: في فهم الحق، والإنسان

1 - البنية الجمالية في الفكر العربي-الإسلامي: 5

2 - البنية الجمالية في الفكر العربي-الإسلامي: 6

الكبير، والإنسان الأصغر. إن هذه النظرية-المنهج، وإن تكن ذات أصول يونانية وفارسية قد أصبحت ملك الفكر العربي-الإسلامي، بما طورها ووظفها وشدّبها بما ينسجم والحاضر الاجتماعي-التاريخي، والأهداف الأيديولوجية المعلنة أو المستترة...))¹¹ وهو في كلامه يجعل المستورد أصيلاً، ويغفل عن رؤية العرب للوجود وفق البيان القرآني النبع الصافي لحقائق الوجود في تصور العرب من أيام إبراهيم إلى أيام عليهما وعلى آلهما الصلاة والسلام، ويتجاهل إضفاء الإنسانية على الله، ويتجاهل فكرة الحلول، وكل ما أنفت العرب من قبوله في الجاهلية، وجعل اختيار العجم وأشياهم من العرب لرؤى الغزو الفكري على أنه إقرار بسطوة الغازي وسلطانه، وليس الأمر كذلك. ويتحدث عن أصل نظرية وحدة الوجود وموقف الفلاسفة اليونان كأفلوطين ويتحدث عن إصلاح الفارابي لنظرية وحدة الوجود وأسلمتها ويبحث عن نظرية وحدة الوجود عند إخوان الصفا، وتقارب السحر والعلم عندهم ويبحث عن رؤية ابن سينا في تلك النظرية، والنظرية والسهورودي، والنظرية وابن عربي. الكتاب متعة يلتقي فيها الفن والتصوف والدين والفلسفة على سهولة التعبير ويسر اللغة وجمال التصوير وتيه التفكير وتجبره.

27. النقد الفني وقراءة الصورة، د. عفيف البهنسي، دمشق والقاهرة-دار الكتاب العربي، ط1، 1417هـ-1997م: جاء الكتاب في عشرة فصول من غير مقدمة تسبقها، ولا خاتمة تلحق بها، ولا قائمة تسرد المصادر والمراجع. فجاء الفصل بعنوان النقد الفني وقراءة الصورة: الثقافة والحدس من أجل قراءة صحيحة، ودور الناقد في تحديد الأسلوب الفني، والنقد وحرية الإبداع، ذاتية الفنان والمضمون، والفصل الثاني يتناول تعليم قراءة الصورة وتربية النقد الفني، فانتكأ على: النقد والتربية، والنقد وروافده، والنقد ليس إبداعاً، وأساليب التربية الفنية. وفي الفصل الثالث قراءة أسرار الصورة والتقنية الفنية، فبحث عن تقنية مشتركة لجميع الفنون، والأشكال الأساسية،

1 - البنية الجمالية في الفكر العربي-الإسلامي: 11

والقيمة في اللون، والتباين في الألوان، والمعاني النفسية للألوان. وفي الفصل الرابع فن الجرافيك بوصفه وسيط اتصال عن طريق الرموز والخط، فجعل له مقدمة، ودراسة اللغة الرمزية في الفن الجرافي، والرموز القديمة، والرمز في الجرافية الإسلامية، والرمز في الفن الحديث، وقراءة العمل الجرافي نسبية، والعمل الجرافي المحسوب، والخط الجرافي، والقيمة في الخط الجرافي، وأنواع المنظور، والخميلة واللون، ومصطلحات معجمية غرافية. وفي الفصل الخامس قراءة رموز الرقش من خلال الحديث عن العناصر الآتية: من الزخرفة إلى الرقش، وبداية التكوين الزخرفي، والزمن والحركة في الزخرفة، والمسار النظري في تنمية الرقش، والمسار العملي في تنميته، والرقش في العمارة الداخلية وفي القطع الاستعمالية. وفي الفصل السادس المتاحف لقراءة تراث الصورة، وفي الفصل السابع قراءة تاريخ الصور القديمة ومناهج تاريخ الفن، وفي الثامن تربية الإبداع والقراءة وتطور أساليب تعليم الفن. وفي الفصل التاسع الصورة كحامل لقضايا القارئ وخطاب الالتزام. وفي الفصل العاشر تقسيم الفنون وأنواع الصور. وجاء البهنسي بقول ليوناردو: ((إن التصوير قائم على العلم الكامل للأمور العشرة التالية: القتام، الضوء، البريق، المادة واللون، الشكل والوضع، والبعد والقرب، الحركة والراحة))¹ كم تمنيت لو أن الأستاذ شرح المقصود بهذه المصطلحات العربية من جهة دلالتها الفنية، وكم تمنيت لو أنه عكف على أنواع الصورة عند أبي سليمان المنطقي كما ذكرها في الإمتاع والمؤانسة²، وكم تمنيت لو أنه خرج إلى خطوات عملية تعين المتابع له على قراءة صورة أو مشهد قراءة فنية جمالية، يضع فيها الخطوات العامة ويترك لكل صورة من الخطى ما يناسبها لاجتهاد متذوقها كأن يقال: تحديد الصورة أولاً، ثم يكشف عن وسيلتها البيانية ثانياً، ثم تحدد عناصرها الأساسية في ضوء ذلك، وتكشف عن

1 - النقد الفني وقراءة الصورة: 115

2 - انظر: الإمتاع والمؤانسة: 3/ 137

طبيعة كل عنصر من جهات (المادي والمعنوي، والمتحرك والساكن، والألوان، والحجوم، والمسافات. الخ) وتتأسق هذه العناصر من جهة الترتيب الواقعي والترتيب اللغوي، ومن ملائمة العناصر بعضها بعضاً، ومن جهة ظلال الصورة فكرياً ونفسياً وجمالياً، وغرض الصورة، وفضائها بما يتعدى أبعادها المادية الحسية، ويكشف عن قواها الجاذبة والنابهة.. ومثل البهنسي يستطيع ذلك لو صرف نفسه خارج فنون العمارة والرقش وزخرفة الخط العربي.

مصادر الحكم الجمالي:

هل تواضع الناس في أحكامهم الجمالية على حدود يخرج فيها الموضوع من حد الألفة والاعتیاد إلى حد الدهشة والروعة والجمال؟ ثمة حدود عليا للجمال لا يختلف الناس في جمالها لكنهم يختلفون في مبلغ جمالها، فثمة جميل، وثمة أجمل، لأن الجمال كما سيأتي قابل للتفاوت.

ومن موقع اتفاق الناس على الجميل والجمال تتطلق الدراسة لبيان مرجعيات الحكم الجمالي التي وقف عليها وقوفاً مجملأ حازم القرطاجني إذ جعل الجمال بمعنى الحسن؛ فتحدث عن مصادر تحسين الشيء وتقبيحه إن كان حسناً أو كان قبيحاً بقوله¹:

¹ - لا يخفى على أن قوله مشتق من قول أبي حيان التوحيدي (-414هـ) ((فأما الحسن والقبيح فلا بد له من البحث اللطيف عنها حتى لا يجور فيرى القبيح حسناً والحسن قبيحاً، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح؛ ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحصانه على قدر ذلك ومثال ذلك الكبر فإنه معيب بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلة الداعية إليه، والحال الموجبة له.)) وأعرضت عنه لأنه عاكف على ربط التحسين والتقبيح بمصدر الأخلاق وحدها في التطبيق مع ذكرها سائر المناشئ، وتوجه البحث إلى مصاد الحكم الجمالي ومنها الجهة الأخلاقية الداخلة في المروءات عند حازم، وكلام حازم شرح لقول أبي حيان وتعميق: الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان

((فأما طريق التهدي إلى تحسينات الأشياء وتقبيحاتها بالمحاكاة فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده.

والأقاويل الدالة على تلك الأشياء من حيث تخيل بها تلك الأشياء. فتحسين المحاكاة وتقبيحها إما أن يتعلق بفعل أو اعتقاد، أو يتعلق بالشئ الذي يفعل أو يُعتقد. وطرق تعلقها بالشئ أو فعله أو اعتقاده أربعة:

1- إما أن يحسن الشئ من جهة الدين، وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله. وإما أن يقبح من ضد ذلك.

2- وإما أن يحسن من جهة العقل، وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة.

وإما أن يقبح من ضد ذلك.

3- وإما أن يحسن من جهة المروءات والكرم، وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه أو يقبح من ضد ذلك.

4- وإما أن يُحسن من جهة الحظ العاجل، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال أو يقبح من ضد ذلك.

فوقوع التحسينات والتقبيحات في التخييل الشعرية إنما يُسلّك به أبداً طريق من هذه الأربعة وهي: الدين والعقل والمروءة والشهوة.

ويتعلق التحسين والتقبيح أبداً إما بالشئ الذي يراد الميل إليه أو النفرة عنه، وإما

التوحيدي، صححه وضبطه وشرحه غريبه: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت وصيدا-المكتبة العصرية.

بفعله أو اعتقاده. فإذن التحسينات المتعلقة بالشيء بالنسبة إلى هذه الطرق أربعة، وبفعله أو اعتقاده أربعة، فتلك ثمانية جهات يتفقدتها الشاعر إذا أراد تحسين شيء.))¹

ينبغي إدراك دقة هذا الكلام وقد تناول الشعر، وهو قسيم النثر في حيز الأدب، والأدب قسيم الرسم والنحت والموسيقى والرقص، وهي أقسام الفن، فالكلام في غرض الكلام الشعري هو كلام في غرض الفن الأدبي والفن عموماً.

ففي النص: (فإنه لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح وجلالة أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده).

فللفن الشعري وظيفة كبرى هي إنهاض النفوس من سكينتها أو واقعها إلى فعل شيء في الحياة العملية، أو طلب شيء بعيد ليدنو من طالبه بالعمل، أو إحداث اعتقاد جديد يقوم بتحريضه على ما تقدم. والفعل الشعري المسهم في النهوض بطريقة من طريقتي إحداهم أن يقوم بتحسين ما ينصرف إليه أو يظهر عظمته وجلاله. والأخرى التخلي عن فعل أو طلب فعل أو اعتقاد كان عليه المرء، ولا يتم ذلك إلا بتقبيح صورة الشيء أو الفعل وذلك بإظهار جهات القبح الخفية وبيان مواطن الخسة، مما يجعل الخطاب الشعري عنده خطاباً إقناعياً بوجوب الفعل إذا تعلق الأمر بمحاسن الشيء، وبرهانياً إذا تعلق الأمر بطلب الكف عنه أو النهي عنه، وفي الحالين لا بد من جمال التكوين الشعري وحسن الأداء الشعري، وتحسين المطلوب من الفعل أو الطلب أو الاعتقاد ليأتي إقبال المنلقي إلى المراد، وبتقبيح تلك الأفعال التي يفعلها أو يطلبها أو يعتقدها ليكون الكف عما كان والبدء بعدئذ

¹ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (-684هـ) تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت-دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م: 106

عما ينبغي أن يكون وفق القابلية والاستعداد لدي متلقي الشعر أو الفن الشعري، وكأن فنية الشعر بتحسين الموضوع ليقبل عليه المقصود به، أو تقبيحه ليكيف عنه المقصود، وهذه جمالية من جماليات تطويع المخاطب وإقناعه بالعمل أو طلبه أو اعتقاد أمر يراد له أو به، والكف بالتقبيح، والتقبيح والتحسين من وسائل الفن الشعري لأن فنون التحسين والتقبيح لا حصر لها، والمزية في اقتدارها على التأثير والتغيير. وللتحسين والتقبيح مرجعيات تعين الفنان الشاعر أو الرسام أو الموسيقي.. وغيرهم من ذوي الفن وفق الجمهور المقصود فجعلها أربع مرجعيات: الدين والعقل والمروءة والشهوة.

الدين:

لم يحدد النص ديناً معيناً والإسلام مقصود أولاً، ذلك أن الدين رؤية للإنسان تجعل الأشياء تحسن باقترابها من المباح والحلال، وتقبح باقترابها من الحرام ومقدماته، وقد قيل: ((إذا أمر الله بفعل فهو حسن بالاتفاق، وإذا نهى عن فعل فقيح بالاتفاق، لكن حسنه وقبحه إما أن ينشأ عن نفس الفعل والأمر والنهي كما يقال، أو ينشأ عن تعلق الأمر والنهي، أو من المجموع.))¹

فالأمر قد يكون الشيء حسناً في نفسه فيوافقه الأمر به، فيكون حسناً لذاته، وحسناً لتزيين الشرع له مرة أخرى، وقد يكون الشيء قبيحاً في ذاته، ويأتي النهي الشرعي عنه، فيجتمع له قبحان أحدهما لذاته والآخر لنهي الدين عنه، وقد يجتمع الحسان في الأمر الحسن، وقد يجتمع القبحان.

فالتكاليف الشرعية حسنة عند المؤمنين بها لذلك تجد القرآن إذا أراد تكليفاً خاطب الناس بقوله: (يا أيها الذين آمنوا) كقوله تعالى: { يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُلُوا مِن طَيِّبَاتِ

¹ - التخبير شرح التحرير في أصول الفقه، لعلاء الدين أبي الحسن علي بن سليمان المرادوي الدمشقي الصالحي الحنبلي (-885هـ) تحقيق: د. عبد الرحمن الجبرين، ود. عوض القرني، ود. أحمد السراح، الرياض -

مَا رَزَقْنَاكُمْ وَاشْكُرُوا لِلَّهِ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ¹

لأن غير المؤمن ليس مكلفاً بتكاليف الشرع فهي حسنة لدى ذوي الإيمان ليس لذاتها بل لأن الله أمر بها، والمناهي التي نهى عنها الشرع قبيحة عندهم ليس لذاتها بل لأن الشارع نهى عنها فقبحها من تقبيح الشرع لها وقد يقبح الحسن لذاته، ويقبح القبيح لغيره أيضاً. وهذا مصدر من مصادر تحسين الأعمال أو الأفعال أو الاعتقاد لو أراد الفنان إرساءها أعانه ذلك بطريق مباشر أو غير مباشر حسب موقعها من أوامر الشرع أو نواهيه. فالجميل - عند المؤمنين - ما يراه الشرع جميلاً والقبيح ما يراه الشرع قبيحاً.

فحازم القرطاجني يرى (إما أن يحسن الشيء من جهة الدين، وما توتره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله.) وجعل مصدر قبول النفس تجميل ما ليس جميلاً في ذاته جميلاً من جهة الرغبة بالثواب والخوف من العقاب، لذلك الفعل المضعف (يُحَسِّن) للدلالة على التكلف والصعوبة على النفس في قبول التجميل. المهم أن الدين مهما يكن يصنع رؤية جمالية خاصة لأتباعه ملازمة أوامره ومناهيه برضى أولئك الأتباع بها حباً للثواب أو رغبة عن العقاب وفق اعتقادهم. فهذا مصدر من مصادر التحسين والتقبيح يستفاد من طريقه في تزيين الأشياء وتقبيحها، ومن موضوعات حسننها وأخرى قبحها، وشخصيات ومواقف كذلك وهذا باب واسع لا يدرك فضاؤه سعة وأبعاداً.

العقل:

الدين والعقل لا انفصالان فقد جعل العقل شرطاً للدين لقول الرسول العربي صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم: ((رُفِعَ الْقَلَمُ عَنْ ثَلَاثَةٍ: عَنِ النَّائِمِ حَتَّى يَسْتَيْقِظَ،

¹ - سورة البقرة: 172

وَعَنِ الصَّغِيرِ حَتَّى يَكْبَرَ، وَعَنِ الْمَجْنُونِ حَتَّى يَعْقِلَ أَوْ يُفَيِّقَ))¹ فالعقل شرط لدين الإنسان والعقل بمعنى الآلة يشترك فيه الناس جميعاً، والعقل بمعنى الربط والإدراك يتفاوت فيه الناس بتفاوت صحة الحواس التي تقدم للعقل مدركاتها الحسية. والعقل محدود بحدود مدركات الحواس الخارجية للإنسان وصحة تلك الحواس وعللها، والمعتزلة يقدمون العقل في فهم الدين فالأصل لديهم أن الحسن ما يراه العقل حسناً، والقبيح ما يراه العقل قبيحاً بيد أن المعقول يختلف الناس فيه، وبعضهم يجعل الغيبيات في الدين خارج حدود العقل لوقوعها خارج حدود الحواس خوادم العقل فما لا يدركه الخادم لا يصل إليه السيد.

ويبدو أن حازماً قدم الدين على العقل لأن اليقين في الدين أوسع فضاء من اليقين بالعقل، فهو يتضمن عالمي الغيب والشهادة، وليس للعقل إلا الإشارة إلى عالم الغيب دون الدخول فيه، والدين يجمع الأمرين معاً، فتقدم الدين لقداسته ووظيفته، ولإدراك المسافة بين الدين والعقل في حس المتقدمين يمكن الوقوف على قول التوحيدي (414هـ) وهو يفرق بين الصورة الإلهية (جزء من الغيب) والصورة العقلية، بقوله: ((أما الصورة الإلهية - وهي أعلاها في الرتبة والحقيقة. وهي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى - فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلا على التّكريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هي التي تجلّت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود.

وأما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي، ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النّعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة، لكن الصورة الإلهية تلاحظ لحظاً، ولا يلفظ بوصفها لفظاً، لمشاكلتها الصورة النفسية، فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هي التي تهدي إلى

¹ - السنن الكبرى، لأبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني النسائي (303هـ) تحقيق:

حسن عبد المنعم شلبي، بيروت-مؤسسة الرسالة، ط1، 1421هـ-2001م: 265 / 2، ح: 5596

العاقل تلجأ في الحكم، وثقة بالقضاء، وطمأنينة للعاقبة، وجزماً بالأمر، ودحوضاً للباطل، وبهجة للحق ونورا للصدق.

والفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية أن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدر، والثانية برفق ولطافة، وتلك تحجبك عن لم؟ وكيف؟ وهذه تفتح عليك: لم؟ وكيف؟ وتلك لا تتحى ولا تطلب، وهذه يسعى إليها، ويسأل عنها وتوجد، وأنوار الصورة الإلهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شمس تستنير، وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها، وتلك للصون والحفظ، وهذه للبدل والإفاضة.))1

فالصورة الإلهية: أعلى الصور بالرتبة عند المؤمن، والحقيقة الشعورية لديه، وتحصيلها بعيد، وتوفيق الله لبعض الأشخاص في تحصيلها ليس منطبقاً على الناس كلهم (هذا رأي نابع من تصوف أبي حيان) لقول القرآن {لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ}2 فذكر الأبصار لأنها أبعد الحواس مدى في إدراكها المحيط فتدرك ما لا يدرك باليد أو الأنف أو السمع أو اللسان، فهي عاجزة عن إدراكه مجموعة فمن باب أولى ألا تدركه متفرقة، وبخفائه عن العيون سمّاه لطيفاً، وكان لطفه سبباً لخفائه، وعبر عن طبيعة الصورة الإلهية بأنها بسيطة يريد أنها أكثر خفاء من أصغر عناصر الخلية أو الذرة.. وجعله خبيراً لأنه الخالق الصانع العالم بالتفاصيل كلها مادة البناء وخطة بنائه وتقدير طاقاته وإمكاناته ومدى صلاحياته.. مما يوجب التسليم لها من جهة المؤمن بها. فأثبت من صفاتها ثلاثاً:

1- الوحدة فهي لا تقبل التجزئة أو التعدد،

2- والدوام فهي لا تنفى ولا تموت،

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3 / 137

² - سورة الأنعام: 103

3- والوجود بهاتين الصفتين السابقتين فلا معنى للثبات والدوام من غير ذلك لأن الوجود شرط لبيان الصفات، والصفات فرع على التسليم بالوجود نفسه.

وقال في الصورة العقلية: إنها من وادي الصورة الإلهية من حيث غيابها عن الحواس، وهي أقرب من الصورة الإلهية؛ لأن الصورة الإلهية لا يسأل في أمرها: (كيف؟) ولا (لماذا؟) والصورة العقلية تجيب عن السؤالين (كيف؟) و(لماذا...؟) وتشتركان في صفة الوحدة والشمول والدوام، لكن الصورة الإلهية تكون بقهر الحواس والعقل لقدرة عالية على ضبط مواقع العقل والوحي في النفس وتلحظ لحظة عند مدركها من المتصوفة كالبرق، لكن نورها كالشمس لرأيها، وهي خاصة ببعض الناس. والصورة العقلية أقرب للنفس ويقينها التجريبي فأنت وغيرك فيها سواء من غير خصوصية لأحد من الناس إلا بشدة الفطنة والذكاء والناس في هذا متفاوتون، والصورة الإلهية سر يحفظ ولا يذاع خشية التكذيب، والصورة العقلية خلاصة علم وتجربة يجب ألا تحفظ فتذاع ليفيد الناس منها.

فالفرق بين الصورتين واضح، لكن التحسين للأشياء أو موضوعاتها وعلاقاتها أو صفاتها عند حازم لأمر مهم في حياة الإنسان في المجتمع أي في باب إدراك العلاقات وتحسين ما يراه العقل حسناً وتقبيح ما يراه العقل قبيحاً لقوله: (وإما أن يحسن من جهة العقل، وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة). ذلك أن الجهل في هذا السياق بمعنى العدوان باليد، والسفاهة بمعنى العدوان باللسان، لقول عمرو بن كلثوم التغلبي¹ (من الوافر):

ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

فالجهل بمعنى العدوان باليد أو اللسان. والعقل يجعل العدوان كله في القبح، ويجعل ترك العدوان في باب الحسن. فكان العقل يدرك دائرة الحلال في تقبيح العدوان

¹ - ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي، صنعة الدكتور علي أبو زيد، دمشق - دار سعد الدين، ط1، 1412هـ -

ليجعله من دائرة الحرام في الدين، ويجعل السلام الاجتماعي في تركه ليكون في دائرة الحلال في الدين، فكان العقل يكفي الإنسان هادياً، والسؤال هل استطاع العقل أن يوقف العدوان؟ وهل استطاع الدين أن يحجز الناس عن العدوان؟ فالقرطاجني يدرك وظيفة العقل في تحسين ضوابط العلاقات الاجتماعية فيجعل بعضها حسناً وبعضها قبيحاً وذلك في مسلمة المجتمع فيما هو مقبول (جليل، جميل، حسين...) عقلاً وما هو مرود عقلاً (قبيح خطأ غلط سيء...) لا ريب في أن العقل دليل مشترك بين البشر، كالعقل الآلة، لكن تشكيل أوليات العقل أو مسلماته تختلف باختلاف الحال الحضارية للمجتمع، والبيئة، والأسرة، والعقيدة الفردية، وللعقل إسهامه في التحسين والتقيح، وقد أدرك المتقدمون ذلك فقال أبو بكر الرازي الجصاص (-370هـ):

((وَذَلِكَ لِأَنَّ الْعَقْلَ حُجَّةٌ لِلَّهِ تَعَالَى، فَمَا حَسَنُهُ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ حَسَنٌ وَمَا قَبِيحُهُ فَهُوَ قَبِيحٌ...))¹ فالعقل يقرر جمال الأشياء وقبحها بناء على مسوغات تبدي له جمال الأشياء إما لذاتها وإما لغيرها.

ولما كان الناس متفاوتين في طاقاتهم قوة وضعفاً يمكن أن يقال: الاستحسان النسبي إذ قال أبو حامد الغزالي (-505هـ) جاعلاً الجمال على علاقة بغرض الفاعل: ((الاصطلاح المشهور العامي. وهو أن الأفعال تنقسم إلى ما يوافق غرض الفاعل، وإلى ما يخالفه وما لا يوافق ولا يخالف. فالموافق يسمى حسناً، والمخالف يسمى قبيحاً، والثالث يسمى عبثاً. وعلى هذا الاصطلاح إذا كان الفعل موافقاً لشخص مخالفاً لآخر فهو حسن في حق من وافقه، قبيح في حق من خالفه))²

¹ - الفصول في الأصول، أحمد بن علي أبو بكر الرازي الجصاص (-370هـ) تحقيق: د. عجيل النشمي، الكويت-وزارة الأوقاف، ط 2، 1414هـ-1994م: 203 / 2

² - المستصفي، لأبي حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (-505هـ) تحقيق: محمد عبد السلام عيد الشافي، بيروت-دار الكتب العلمية، ط 1، 1413هـ-1993م: 45

فربط الحسن والقبح بموقع الشيء من الرؤية العقلية للناظر والناس في هذا مختلفون اختلاف تعدد ربما وصل إلى التضاد في الرؤية، وجعل الحسن ربيط الموافقة، والقبح ربيط المخالفة، وإن اختلفت الرؤى كان الخلاف في الأمر يوافق رؤيتك ويخالف رؤية غيرك فهو حسن عندك قبيح عند غيرك، مما يعبر عن النسبية في المسافة بين الرؤية والأشياء وموافقتها ومخالفتها، واختلاف رؤى الناس يجعل الحسن عند هذا قبيحاً عند ذاك.

مهما يكن من أمر فإن ما يراه العقل جميلاً فهو جميل، وما يراه قبيحاً فهو قبيح، والحسن والقبح يشترك فيه العقل الجمعي والعقل الفردي من جهة عدم التنافي بينهما.

العرف القبلي:

الاختلاف في المستوى الحضاري بين البادية والقرية والحاضرة يؤلف سبباً للاختلاف في مفهوم الجمال فأهل البوادي أقرب إلى الطبع والفطرة من أهل المدن، وأهل القرى يؤلفون الوسط بين الفريقين في الاستحسان والاستقباح، والقبائل تعدت بالعرف، وهو قانونها غير المكتوب تراضته القبائل بما سلف من تجارب الآباء والأجداد، والعرف في اللغة فيما يأتي:

((عُرِفَ [مفرد]: ج أعراف:

- 1 - اسم ما تعطيه، معروف، جود " {خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ} " .
- 2 - ما اتفق عليه الناس في عاداتهم ومعاملاتهم واستنقروا من جيل إلى جيل "تصرف" خارج عن العرف- العرف الاجتماعي- للعرف قوة القانون " ° العرف الدولي: ما اتفقت عليه الدول في معاملاتها- العرف السياسي: تصرفات الحكام والسياسيين الرسمية (بروتوكول) - العرف القولي: هو أن يتعارف الناس على إطلاق اللفظ عليه- عُرِفَ الشرع: ما فهم منه جملة الشرع وجعلوه مبنياً الأحكام- عُرِفَ اللسان:

ما يفهم من اللفظ بحسب وضعه اللغوي¹))1

لذلك قال القرطاجني: (وإما أن يحسن من جهة المروءات والكرم، وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه أو يقبح من ضد ذلك.) فالمروءات والكرم منها، والحرص على ثناء الناس بإتيانك ما كان جميلاً عرفاً واجتنبك ما هو قبيح عرفك يجعلك جميلاً في عين المجتمع فإن كانت لك سطوة وكنت على تلك المروءات صرت جليلاً في عيون الناس. فالاتفاق بين الناس على ما هو جميل بالإنسان أو في عينه أو عقله أو نفسه، وما هو قبيح بشيء مما تقدم مما يجعل العرف ميزاناً لاستحسان الحاضر في ضوء الماضي، وما يأتي يقاس بعين العرف فإن وافق مقاصد العرف فجميل، وما خالفه فقبيح.

النفس والشهوات:

النفس مصنع التزيين والتقبيح ففيها تجتمع محاصيل الحواس والعقل والوحي ومنها يبدأ الإلهام وإعادة التكوين والتلوين للمواد المستوردة فيعاد تصنيعها وتلوينها وتوزيعها كما لو أنها خلق إبداعى جديد، ولتقريب المسألة نضع بعض آيات القرآن التي تتكلم على النفس فتكشف طبيعتها وخصائص آلتها. والنفس قد تكون أسيرة الدين لدى المؤمن من جهة وأسيرة العقل لدى غير المؤمن من جهة أخرى، وأسيرة الشهوة التي تتغلب أحياناً على ما تقدم من جهة ثالثة، وهي ثابتة من جهة التسمية فقط لكنها قابلة للتغيير لقوله تعالى: (إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ)² في إشارة إلى أن التغيير يبدأ من النفس بفكرة أو خاطرة ثم تتحول إلى خطة ثم بالعمل والممارسة تتحول إلى منهج ثابت يغير الواقع المحيط بالأقوام، فبداية التغيير ملاحظة الواقع ومراقبته والسعي إلى تغيير مساره إن كان لا يؤدي إلى

¹ - معجم اللغة العربية المعاصرة، د.أحمد مختار عبد الحميد عمر(-1424هـ) بيروت-عالم الكتب،

1429هـ-2008م: 2/ 1486

² - سورة الرعد: 11

الخير ولا يوافق الأخلاق الحميدة في نتائجه..

فالنفس قابلة للتغيير الإيجابي والسلبي لقوله تعالى: { وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (7) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (8) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا }¹ وتزكيتها زيادة لها في الخير وتهذيباً لها من الشر يجعلها تزداد حسناً وجمالاً، وتدسيتها زيادة في الشر، وإنقاصاً لها من الخير، مما يدخلها في باب السوء أو القبح، وسلطانها في ذلك العقل وقياس الخطط والمناهج بالزمان والأحوال والثمار وتحسين الواقع بأداء أخلاقي يقره العقل ويباركه الوحي.

و النفس قابلة للتركيز (الكذب) لقوله تعالى: { أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ يَزْكُونَ أَنْفُسَهُمْ بَلِ اللَّهُ يُزَكِّي مَن يَشَاءُ وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا }² فالآية تنم أناساً يزكون أنفسهم بالمديح كالنجار والحداد والمدرس الذي يغسل شخصيته بلعاب لسانه لاصطياد صاحب الحاجة والاتفاق على سعر مرتفع عما يستحق، فإذا جاء العمل تبين أن ذلك كلام لا رصيد له في خبرة الرجل المتجلية فيما يقدمه، والأثر يدل على صاحبه. ومثل ذلك من يدعي والإيمان ويقسم الأيمان على جودة السلعة أو تدني الثمن والسلعة رديئة والثمن فوق قيمتها وتعبه وربحه، وهذا من تحسين القبيح بغلاف ديني.

وللنفس هوى يغلبها على منطق العقل أو الوحي، وصالحة للفرد يطلبها ولا يعبا بإطارها الديني أو الاجتماعي فيزين له هواه ما ليس جميلاً في ذاته أو في رؤاه الدينية أو الاجتماعية ذلك أن العقل بمعنى المعقول وليد أوليات المجتمع وتواضعات علاقاته، وقد أشار القرآن تقرير سلطان الهوى على النفس بقوله: { أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَى أَنْفُسُكُمْ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ }³ وهوى النفس في الاستعلاء على الآخرين، وفي جمع الأموال من الربا، وفي... وكان الأنبياء يريدون

¹ - سورة الشمس: 7-10

² - سورة النساء: 49

³ - سورة البقرة: 87

إعادة التوازن الطبيعي لبنى المجتمع بانتصارهم للفقراء والمساكين والذين يضربون في الأرض من العمال والفلاحين .. وذلك بخلاف صوالح الكبراء والسادة.

والنفس تأمر صاحبها وتغريه بالشر لقوله: (وَجَاوُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ)¹ فدللتهم على الكيد لأخيهم، واخترعت لهم حيلة الدم على القميص فقبح كيدهم وقبحت حيلتهم وقبح ما حدثتهم به أنفسهم من ذلك، وقررت امرأة العزيز أن النفس أماراة بالسوء: {وَمَا أَبْرَأُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ}². فالنفس أماراة وأمرها في ضوء حاجة البدن الغريزية الطاغية على العقل والدين عند بعض الناس، وليس الناس في ضبط غرائزهم أو إطلاقها سواء.

وخصه الأمر أن الجمال ينبع من أحوال ترتبط بالناس وأزمانهم يدل على ذلك ما رواه التوحيدى عن بعض المتصوفة بقوله:

((وقال بعض العارفين: الدنيا أربعة أشياء: الفرح والراحة والحلاوة واللذة؛ فالفرح بالقلب. والراحة بالبدن، واللذة بالحلق، والحلاوة بالعين.))³

فالفرح الممتع تظهر قيمته وتعلو لذته إذا جاء بعد حزن لبروز المفارقة بين الحالين، والعرب تجعل الفرح من الحسن والجمال في الأحوال، والفرح محله القلب عند الصوفي ويريد به النفس، وذلك مدرك من السياق.

والراحة تعلو قيمتها والشعور بجمالها إذا أتت بعد تعب ومشقة فأثرها يدوم والشعور يتعمق أكثر من تلك الراحة التي تعقب عملاً خفيفاً لا مشقة فيه ولا تعب...

واللذة تقابل الألم، والانتقال من الألم إلى الراحة يبرز لذة في الحال، وهي عند المتصوف مجعولة للأطعمة أي اللذة أمر متصل بالذوق.. وربطها بشهوة الطعام

¹ - سورة يوسف: 18

² - سورة يوسف: 53

³ - الإمتاع والمؤانسة: 2 / 126

وشهوات النفس كلها مربوطة باللذة كشهوة القراءة، وشهوة اكتناه الغيب بادعاء الاطلاع عليه، والمتعة في التخيل والنوهم مما يحدث سعادة مبناهما الافتراض والمعادل المقبول لمن وجد متعة المحاولة.. واقتنع بها.

والحلاوة تبرز متعتها أكثر إذا جاءت بعد مرارة عاشها المرء في حياته، وجعل الصوفي الحلاوة في الصور والمناظر أو المشاهد، لقوله: (والحلاوة بالعين) والمفارقة دائماً في الانتقال من حال القبح إلى حال الجمال وهي مضادة تضاداً يبرزه معنى الانتقال من حال إلى حال.

فمصادر الحكم الجمالي أو المتعة في الحياة الوحي والعقل والعرف والشهوات أو النفس، والحكم الجمالي فعل استجابة لأحواله المتغيرة، وتبقى أسئلة مهدت الدراسة لها هنا منها:

ما مصادر استحسان القصيدة؟ وما مصادر جمال الصور أو المشاهد؟ ذلك ما تجيب عنه الدراسة في موضع تحليل القصيدة وتحليل الصور وتحليل المشاهد.. وذلك لبابها، وما سواها فمقدمات يبني عليها البناء ودرجات تصل القريب بالبعيد

تعاريف الجمال:

وينقسم إلى قسمين: أحدهما يتصل بالمعنى اللغوي عند العرب والآخر يتصل بالمعنى الاصطلاحي عند الفرنجة.

الجمال في معناه اللغوي:

لا ريب في أن المعنى اللغوي مطلوب ليؤلف فضاء لاستيعاب المعنى الاصطلاحي، واختيار لغة العرب؛ لأنها لغة القارئ، ووضعه في أول الكلام يفتح الطريق لفهم المادة المعنوية في الدلالة المعجمية، مما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: ((ويقال: النساء أربع: جامعة تجمع، ورابعة تربع، وشيطان سمعع ورابعتهن القرع)).

فالجامعة الكاملة في الخصال تجمع الجمال والعقل والخير كله.

والرابعة التي تربع على نفسها إذا غضب زوجها.

والسمعع: الصخابة السليطة شبهت بشيطان سمعع.

والقرع: البذينة الفاحشة، ويقال: هي التي تكحل إحدى عينيها وتدع الأخرى لحملها))¹ فجعل المرأة الجامعة (فالجامعة الكاملة في الخصال تجمع الجمال والعقل والخير كله) فهي تجمع جمال الوجه، وجمال عقلها، ومن خيرها أو نفعها في صورتها وسلوكها وعطائها، فأشار إلى الجمال بتجليه في المرأة من تلك الجهات، ثم ذكر التي تليها في الحسن تلك التي تربع على نفسها أي تطوع نفسها إذا غضب زوجها فدل على حكمتها وكظم غيظها في صدرها لتبدو في الحلم والصبر معاً، وذكر ما يقابل ذلك من القبح في بعض النساء: كالصخابة التي تحدث ضجيجاً وصخباً المشبهة بالشيطان لكثرة سماعها وقيلها وقالتها فكانها تفتن بين الناس

¹ - العين: 350 / 1

كالشيطان، وهذا قبح من جهة السلوك واللسان وانتفاء الخير، والقرع فاحشة اللسان أو التي تهمل ترتيب نفسها وبدنها، وما سوى ذلك من باب أولى، فتخيرت العرب لفظ (القرع) مراعاة لحالها فهو لفظ منفر بسماع أصواته. فتجلى له مفهوم الجمال والقبح معاً من جهة مصادره الطبيعية والاجتماعية السلوكية والشخصية وعلاقة ذلك بالعقل والخير معاً. ويجدر الانتباه للوصل بالواو في قوله: (فالجامعة الكاملة في الخصال تجمع الجمال والعقل والخير كله). إذ جعل الجمال أصلاً يعطف عليه العقل فباين بينهما من طرف أن الجمال شيء والعقل (المعقول لا الآلة) شيء آخر وجمعهما من طرف آخر كأنه يوهم أن العقل سبب للجمال، وكذلك يقال بشأن الخير المغاير للجمال في ماهيته والمعدود سبباً من أسباب الاستحسان، وما يقابل ذلك سبب من أسباب القبح، فصد العقل الجنون، وضد الخير الشر. وكلاهما معدود في أسباب القبح.

فالخليل يرى الجمال والقبح في الإنسان وضرب له مثلاً يجعله طبيعياً واجتماعياً موصولاً بالعقل واللسان وضرب له دليلاً عليه بالمرأة السمع والخير وآيته المرأة الجامعة والمرأة الرابعة.

وقد تدرج بالجمال من الأعلى إلى الأدنى، فبدأ بالجامعة للجمال الحسي والنفسي والنفع (الخير) وتدلّى إلى الرابعة على نفسها إذا غضب زوجها في إشارة إلى قدرتها على كظم الغيظ في آية على جمال النفس.

ووقف أحمد بن فارس على هذه المادة اللغوية بقوله: (("جَمَلٌ" الْجَيْمُ وَالْمِيمُ وَاللَّامُ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا تَجَمُّعٌ وَعِظَمُ الْخَلْقِ، وَالْآخَرُ حُسْنٌ.

فَالأَوَّلُ قَوْلُكَ: أَجْمَلْتُ الشَّيْءَ، وَهَذِهِ جُمْلَةُ الشَّيْءِ. وَأَجْمَلْتُهُ حَصَلْتُهُ. وَقَالَ اللَّهُ تَعَالَى: {وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً} I وَيَجُوزُ أَنْ يَكُونَ الْجَمْلُ مِنْ هَذَا ؛ لِعِظَمِ خَلْقِهِ.

وَالْجَمْلُ: حَبْلٌ غَلِيظٌ، وَهُوَ مِنْ هَذَا أَيْضًا.

وَيُقَالُ أَجْمَلُ الْقَوْمِ كَثُرَتْ جَمَالُهُمْ.

وَالْجَمَالِيُّ: الرَّجُلُ الْعَظِيمُ الْخَلْقِ، كَأَنَّهُ شَبَّهَ بِالْجَمَلِ ؛ وَكَذَلِكَ نَاقَةٌ جُمَالِيَّةٌ.

قَالَ الْفَرَّاءُ¹: (جَمَالَاتٌ) جَمْعُ جَمَلٍ.

وَالْجَمَالَاتُ: مَا جُمِعَ مِنَ الْحَبَالِ وَالْقُلُوسِ.

وَالْأَصْلُ الْآخَرُ الْجَمَالُ، وَهُوَ ضِدُّ الْقُبْحِ. وَرَجُلٌ جَمِيلٌ وَجَمَالٌ. 2((

وجد ابن فارس أن الجذر اللغوي يتناول الجمال من جهتين أصيلتين للمعنى: إحداهما تَجَمُّعٌ وَعِظْمٌ خَلْقٍ، والأخرى في الحُسْنِ.

أما الجمال في التجمع ليس في مجرد الاجتماع بل في نظامه وتنظيمه وتوزيعه، وفي العظم أي بلوغ رتبة الجلال والرهبة في الكتلة المجتمعة على ذلك الانتظام، وكانت العرب ترى ذلك تجمع أجزاء واجتماعها والتحامها على قدرة ومهابة في عظم الجسم ورهبة منه إذا هاج، وكان نظام خلقه على هذا النحو لافتاً لمن له عقل، وقد نبه القرآن الغافلين عن ذلك بقوله: { أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ (17) وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ }³ فالنظر في الخلق نظر في التكوين والتشريح كالنظر في ارتفاع بغير عمد يراها الناس فذلك محل التفكير وارتفاع الجمل أعلى من طول الإنسان يجعل منظره مشعراً بعظمته. ومعنى الإجمال في الاجتماع وإخفاء التفاصيل فظاهر في الجمل كتلة ونظاماً على ضخامته.

¹ - انظر: معاني القرآن، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء: (207) بيروت-عالم الكتب، ط3، 1403هـ-1983م: 225/3

² - معجم المقاييس في اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (-395هـ) حققه شهاب الدين أبو عمرو، بيروت-دار الفكر، ط2، 1418هـ-1998م: 225 (جمل)

³ - سورة الغاشية: 17-18

وأما الحسن فأمر مستقل لم يربط لا بالتجمع ولا بالعظم ذلك أنه أمر نسبي يختلف من إنسان إلى إنسان ومن حال حضارية إلى حال أخرى ومن مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان كما سيتضح من بعد. والإجمال مستحسن عند العرب في خطاب الأذكياء، ومقام التعليم يوجب التفصيل ويأبى الإجمال ولو وضع الأمر في غير مقامه ومقتضى حاله ما بلغ في النفس الطالبه مقام الحسن الإبلاغي. وجعل الجمال ضد القبح مما يعني أن العرب لا تجعل الجمال حالاً من أحوال القبح بل ضده خلاف للفرجة. مما جاد به ابن فارس يمكن القول: الجمال تجمع وعِظَم وحسنٌ وهو في ذلك كله ضد القبح.

وقال الزبيدي (-1205هـ): ((وَقَالَ سَيَبَوِيهٖ ١: الْجَمَالُ رِفَّةُ الْحُسْنِ.

وَقَالَ الرَّاغِبُ ٢: الْجَمَالُ: الْحُسْنُ الْكَثِيرُ، وَذَلِكَ ضَرْبَانِ:

أحدهما: جمال يُخْتَصُّ الْإِنْسَانُ بِهِ. فِي نَفْسِهِ أَوْ بَدَنِهِ أَوْ فِعْلِهِ.

وَالثَّانِي: مَا يَصِلُ مِنْهُ إِلَى غَيْرِهِ. وَعَلَى هَذَا الْوَجْهِ مَا رُوِيَ: "إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ

الْجَمَالَ" ٣ تَنْبِيْهَا أَنَّ مِنْهُ تَقْيِضُ الْخَيْرَاتِ الْكَثِيرَةِ فَيُحِبُّ مَنْ يَخْتَصُّ بِذَلِكَ.

.....وَالْجَمَلَاءُ: الْجَمِيلَةُ مِنَ النِّسَاءِ، عَنِ الْكِسَائِيِّ، وَهِيَ أَحَدُ مَا جَاءَ مِنْ فَعْلَاءَ لَا

أَفْعَلَ لَهَا، وَأَنْشَدَ ٤[مِنْ الرَّمْلِ]:

(فَهِيَ جَمَلَاءُ كَبْدَرِ طَالِعٍ ... بَذَّتِ الْخُلُقَ جَمِيعًا بِالْجَمَالِ) ٥

^١ - لم أجده في كتاب سيبويه.

^٢ - انظر: مفردات ألفاظ القرآن، للعلامة الراغب الأصفهاني (-425هـ) تحقيق: صفوان عدنان داوودي، بيروت-الدار الشامية، دمشق-دار القلم، ط١، 1412هـ-1992م : 202

^٣ - صحيح مسلم، للإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري (204-261هـ) دمشق-دار الفحاء، والرياض-دار السلام، ط١، 1419هـ-1998م : 54، ج: 265

^٤ - لم أهدد لقائله

^٥ - تاج العروس من جواهر القاموس، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق: د.محمود محمد

الطناحي، الكويت - وزارة الإعلام، 1413هـ-1993م : 236 / 28

فالزبيدي يروي عن المتقدمين ما يجتمع له من تشكيل فضاء واسع لمعنى الجمال في كلام العرب، فسيبويه يرى الجمال في رقة الحسن من غير أن تعلم هل رقة الحسن في شفافيته أو رفته في ملمسه وتعمته؟ فثمة علاقة بين إذا بلغ الرقة والجمال، فكان الجمال منتهى رقة الحسن.

وكان الراغب الأصفهاني (-425هـ) فسر رقة بكثرتة أو غزارته فجعل الحسن كالمقادير قابلاً للزيادة والنقصان يؤيد ذلك أن العرب تقول: هذا حسنٌ وذاك أحسن، وهذا جميل وذاك أجمل. ورأى الحسن متجلياً في الإنسان، وفي نفسه وبدنه وفعله مهما يكن، فجعل الإنسان نفساً وبدناً وفعلاً. وهذا هو الجميل لذاته، وجعل القسم الآخر من الحسن عائداً إلى الحسن لغيره، كجمال الله - عز وجل - وجعل سبب جماله يعود إلى الخيرات التي يفيضها على الناس، وأدرك الجملاء التي تشبه البدر المكتمل فكانت تتفوق بذلك على الخلق جميعاً بصفة الجمال فهي تشاركهم وتزيد عليهم فيها. فالجمال رقة في الحسن، والجمال في الحسن الكثير، والجمال لذاته ما كان لغير غاية ولا منفعة، والجمال لغيره كجمال الله تعالى لنفعه وخيره للناس، وهم لم يروه.

مما تقدم يتبين الفضاء اللغوي للجمال بما يأتي: أن الخليل يرى الجمال والقبح في الإنسان وضرب له مثلاً يجعله طبيعياً واجتماعياً موصولاً بالعقل واللسان دليل عليه بالمرأة السمعمع والخير وآيته في المرأة الجامعة التي تجمع. وابن فارس ير الجمال تجمع وعظمٌ وحسنٌ وهو في ذلك كله ضد القبح. والزبيدي يراه قابلاً للتفاوت ويرى الناس يجغلون الجميل لذات ولغيره ويراه في حسهم قابل للتفاوت، وهو ضد القبح عند العرب.

معنى الجمال الاصطلاحي:

لا ريب في أن الجمال شعور يعتري الإنسان بجمال اللحظة أو الصورة أو الحال أو ما شئت، وعلم الجمال هو علم يبحث في تفسير هذه الظاهرة بدراستها،

وأول الدراسة إقامة التصورات والافتراضات بغية الوصول إلى ماهية الجمال بإدراك الآليات المؤدية إلى خلق تلك الحالة أو دراستها بعد وجودها، هي مسألة شائكة ذات أبعاد فلسفية لا ينبغي الإغراق في بيان تعاريف الجمال على كثرتها فثمة كتاب يتناول معنى الجمال يخلص فيه مؤلفه إلى القول: ((الجمال هو الحدس ، وهو التعبير، وهو الشكل.))¹

أما أن الجمال حدس فتعبير عن الشعور المفاجئ به من غير مقدمات حسية أو عقلية كما يبدو في كليته للمبدع، وقد برقت في ذهنه بارقة لوحة أو قصيدة، ويصحب هذا الشعور شعور باللذة مما يجعلهم يربطون الفن الجميل والجمال باللذة أو المتعة ومقياسهما لذة الطعام ولذة الفرج ومجموع اللذات بالشهوات، فثمة لذة عقلية، ولذة نفسية حصول الشعور الجمالي من غير مقدمات مشعور بها يجعلهم يتصورون هذا الشعور حدس لا يتعدى ذلك. والحدس التخمين، وإذا جعلناه بهذه دخلنا رياضات العقل علماً أن الموضوع هو الجمال، وأن التعريف مبناه تشبيه الحال الجمالية بحدس الحدس المفاجئ، ولا يعني المطابقة بل تقريب المعنى من الأذهان للتشابه في وجهه أو أكثر، ولعل الحدس يعبر عنه بالإلهام.

وأما أن الجمال تعبير فإنه يبني على تصور أن هناك فعلاً وقع على الإنسان فاستجاب له بتعبير عما يجد بقصيدة أو خاطرة أو قطعة موسيقية أو لوحة رسم أو تمثال، ولحظة التعبير نفسها تعد حالاً جمالية، وما يبدعه من فن يعد تعبيراً جمالياً عما يجده من مؤثر حسي أو معنوي يجعله يعبر عنه بصورة جمالية. وأما أنه شكل فذاك اجتزاء للعمل الفني الصورة أو المشهد بالشكل، والصورة عالم مرئي له شكل وهيئة وصفة وميل وانتظام كما سنرى في تعريفها من بعد.

¹ - معنى الجمال نظرية في الاستطيقا، تأليف: ولترت ستيس، ترجمة: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م: 60

فالحس رؤية فيما قبل التخلق الفني للعمل الجميل أي رؤية في مصدره الغيبي، والتعبير إشارة إلى التجربة النفسية التي تعقب مؤثراً وتعكس ردة الفعل أو الاستجابة للباعث، والشكل رؤية للعمل في الفني في هيئته وشكله وميله واستقامته وتناسبه في أبعاده، والرؤى الجمالية للجمال تدور في هذا المثلث من قبل التكوين إلى التكوين والتعبير، والتشكيل بعد التعبير في المخلوق الفني الجديد. واختيار التعبير دون المحاكاة إيماء إلى التجدد النفسي وأثره في تلوين العمل الفني مما يسهم في جماليته. وتحدث في موضع آخر عن ماهية الجمال بقوله: ((يمكن أن أخص النظرية التي أقترحها في قضية تقول: "إن الجمال هو امتزاج مضموم عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير إدراكية مع مجال إدراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي، وهذا المجال الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر..."))¹

عبر عن الحس بأنه تصورات تجريبية غير إدراكية، ووجد الوحدة الفنية أو الجمالية نابعة من الالتئام بين الجانب العقلي المدرك والتصورات التجريبية غير المدركة مما يرد الأمرين معاً إلى التجربة الواقعية من جهتي وعيها أو عدمه. ويجعل الجمال متعة حسية تترقى بصاحبها إلى متعة عقلية بإخراجها تعبيراً عن حاله (واقعاً، وعقلاً ونفساً) في شكل منظور في عالم الحس، ولعل الدهشة في قدرة المحس في اللوحة أو القصيدة على التعبير عما في النفس من قوى العقل والانفعال، مما يخلق حالاً جمالية يستعاد فيها بعض ما وجده المبدع في أثناء إبداعه، فيكون النص وسيطاً ناقلاً للتجربة من المبدع إلى المتلقي.

فهذا التصور العقلي للجمال في تعريفه وبيان ماهيته تناظره في الرؤية مدرسة أخرى هي المدرسة الماركسية اللينينية إذ يرى أصحابها الجمال في قول قائلهم: ((وعلم الجمال العلمي مرتبط بالفلسفة الماركسية اللينينية، ويستند إلى مبادئها، ويعتمد منهاجها، وخاصة في أمرين أساسيين: أولاً ما يتعلق بالمعرفة. وذلك لأن أساس علم

¹ - معنى الجمال: 73

الجمال هو النظرية المادية الديالكتيكية في المعرفة... ويستند علم الجمال الماركسي في حل مسألة العلاقات الجمالية بالواقع إلى الموضوعات الأساسية للماركسية اللينينية حول أسبقية الوجود وتابعة الوعي وديالكتيكية العلاقات بين الواقع الموضوعي والتفكير في وحدة عضوية مع التفكير... ثانياً: يتخذ علم الجمال من الفهم المادي للمجتمع وتاريخه أساساً له))¹

بغض النظر عن موقفك من ادعاء العلمية للرؤية الماركسية اللينينية، وانبثاق الرؤية من الفلسفة المادية للوجود والتاريخ فإنك أمام ارتباط الجمال بالرؤية العقدية للناظر مهما يكن ذلك الناظر ماركسياً أو غيره. فهو يربط الموقف الجمالي والحكم الجمالي بالرؤية التي يراها للوجود.

وعرضت د. رشيدة التريكي للجمال من الرؤية التقليدية بقولها: ((لقد اعتبر الجمال كشكل محض أقل منه كخاصية حسية، متعالياً على كل التجليات في مادة الأثر الفني أو الأشياء الطبيعية. فسح هذا التصور الأفلاطوني فيما بعد المجال من خلال تأقلمه مع الأيدلوجيا الدينية للعصر الوسيط وحتى في عصر النهضة للجميل كوسيط بين المحسوس وما يتجاوز الحس. ولكن في هذه الحالة أو تلك، كان الجميل قابلاً للتحديد في شكل نموذجي مثالي يجعل من الحكم الذاتي حكم واقع، ومن الجماليات جماليات معيارية))²

جعلت الشكل نهاية المحس القابل للتجريب وبداية المجرّد وبنت التصالح التاريخي في العصور الوسطى في أوروبا بين نظرية أفلاطون التي ترى الماهية سابقة على الوجود، والرؤية الدينية القائمة على التسليم بما وراء الوجود الحسي والعقلي.

¹ - أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تأليف جماعة من المؤلفين السوفيّات، وتعريب: د. فؤاد مرعي، بيروت- دار الفارابي، ودمشق - دار الجماهير، ط2، 1978م: 14-15

² - الجماليات وسؤال المعنى، د. رشيدة التريكي، ترجمة: إبراهيم العميري، بيروت وتونس - الدار المتوسطة للنشر، ط1، 1430هـ-2009م: 33

والملاحظ أنهما أمران مختلفان في درجة التجرد ذلك أن خلق الماهيات الأثرية في عالم المثل هو تشكل يتحول إلى موجود بعمل الإنسان، فصورة الكرسي الأول عند أفلاطون موجودة في عالم المثل تطلع إليها المفنان البارع فيراها دون الناس فيحاكيها فكانت محاكاته اختراعاً عند الناس لكنه في حس أفلاطون كانت ماهيته تحمل صورته هناك، ونظرية المثل لا تتكرر موجد عالم المثل فأى فرق بينهما ليقام التصالح بين الرؤيتين؟! ووجود الأشياء في علم الله كوجودها في عالم المثل عند أفلاطون ماهيات أنفس أو أرواح سابقة ماهياتها على وجودها الواقعي في الزمان والمكان والأبدان والأحوال.

يظل الجمال موضوع بحث مستمر بين العلم في مواقعهم المختلفة لكن الجمال صفة مستحسنة يتغير حكمها بتغير موضعها وصاحب الحكم بها من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان، ومن حال حضارية إلى حضارية أخرى. مما تقدم يتبين أن الجمال متعددة موضوعاته، ومثلونه صفاته، واستحسان الإنسان للجميل عمل شعوري في الأصل تلتبس له التأويلات أو الأسباب، وتتعد الرؤى لجهات التأويل.

الصورة الفنية في النص الأدبي:

لدراسة الصورة جانبان: أحدهما نظري، والآخر تطبيقي عملي. أما الأول فقد أشبعت الصورة بالدراسات المعاصرة¹ بيد أنهم لم يقف أحد منهم على تعريف الصورة لدى أبي حيان التوحيدي، ولا أنواعها لديه على كثرة ما كتب عنه، وسيكون الكلام في تعريف الصورة الاصطلاحي منبعثاً من كلام أبي حيان التوحيدي وأنواعها نقلاً عن شيخه أبي سليمان المنطقي.

وأما القسم التطبيقي فله منهج تعليمي قل أن تجد دارساً يعمل خطاه على خطوات دراسة الصورة، والمنهج مشتق من دراسة التصوير الفني والصورة الفنية وظلالها وأثر

النظم في ترتيبها وتناسبها وتلاؤمها عند من تقدم. وتبدأ الدراسة بالمعنى اللغوي للصورة عند العرب، ثم المعنى الاصطلاحي، ثم أنواع الصورة، ومن ثم الخطوات والتطبيق معاً.

الصورة في معناها اللغوي:

يأتي الكلام في المعنى اللغوي بتجريد المعاني من سياق اللفظ التاريخي، وحمله على الصورة في فضاء العموم من غير إغفال الخصوص على أنه جزء منه، ومن استعراض المعاجم في مادة (صور) تبينت المعاني الآتية: شكل وهيئة وصفة وميل وانتظام¹ فالشكل كالمثلث والدائري والكروي.. والهيئة كالمستقيم والمنحني والمائل.. والصفة كقول الرسول عليه السلام: ((خَلَقَ اللَّهُ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ...))² أي على صفته شكلاً وهيئة وأطواراً، والهاء تعود على الإنسان لا على الله وفق التصور الإسلامي القائل: {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ}³ على أن الآية أثبتت له سمعاً لمن يقول خيراً أو يقول شراً، وبصير بمن يطيعه أو يعصى أمره، وهي صفات مجعولة لمعنى الرقابة الداخلية في الإنسان وليس لتعيين جراحة الأذن للسمع أو جراحة العين للبصر. والميل انحراف كالعنق الصوراء المائلة عن المألوف، وكذا الصورة الفنية فيها انحراف عن المألوف بالزيادة والنقصان.. في أي جهة من جهات الصورة، والانتظام في توزيع أجزاء الصورة.. وهذه كله مما يقع في دراسة الصورة وتحليلها.

¹ - انظر: تهذيب اللغة، ومقاييس اللغة: 3/ 320 (صور) لسان العرب (دار صادر): 4/ 473 (صور)

تاج العروس: 12/ 358 (صور)

² - صحيح البخاري: 1084، ج: 6227

³ - سورة الشورى: 11

الصورة في معناها الاصطلاحي:

لا ريب في أن المعاجم جاءت على معاني الصورة الحسية (الشكل والهيئة والميل والانتظام والألوان الممزوجة بالزخرف) والمعاني العقلية مجملة في الصفة لأن الصفة تكون للمحس والمجرد معاً أو بافتراق بينهما، وهي تعبر عن الإدراك والحدس وما وراء التصور، وتحديد الصورة بتعريف جامع لصفاتها مانع غيرها من مشاركتها أمرٌ مشكّل بل ممتنع؛ فالصورة جزء من الفن، والصورة جزء من الأدب، وجزء من الموسيقى، وجزء من الرقص، وجزء من الحسّ وجزء من النفس عقلاً وعاطفة. فكل تعريف سينظر في جهة من جهاتها أو أكثر.. ويمكن الوقوف على ثلاثة تعريفات أولها للتوحيدي (-414هـ) وثانيها لابن سينا (-428هـ) وثالثها لعبد القاهر الجرجاني (-474هـ).

أما علي بن محمد أبو حيان التوحيدي (-414هـ) فقد عرض التعريف من خلال مجلس شيخه أبي سليمان المنطقي فحكى: ((قيل: فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصّور إيّاه.))¹ فالصورة عنده وسيلة تعقب ما في النفس وإخراجه إلى عالم الحس، فبقايا المعاني وممنوعاتها المكيّنة تتعقبها الصور في جملة المعنى المراد، ويكون المعنى المراد أظهر منها، وتكون بقايا المعاني في أطراف الصور أو أعماقها أو تلافيها تحتاج إلى بحث كما يبحث عن العقل الباطن في صور الرؤى أو الأحلام أو المنامات؛ لأن اللغة في جذرها رموز ودلالات. وهذا التعريف للصورة مقصور على وظيفتها مومناً ضمناً إلى طبيعتها الرمزية الخافية في العقل الباطن وراء تكوينها في شكل أو هيئة أو صفة أو ميل أو تناسب في بنائها. وأما الحسين بن عبد الله بن سينا (370-428هـ) فقدّم تعريف الصورة بقوله: ((الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس معاً...والذي تدركه القوى

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 367 / 3

الباطنة دون الحس فهو المعنى))¹ فالتفت إلى طبيعة الصورة في تكونها المحس والمعنوي شكلاً ومضموناً، وفرق بين الجوهر (المضمون أو المعنى) والمعنى بجهة الالتقاط فكان المعنى من نصيب النفس وكان المبنى من نصيب الحواس الخمس. وهو ينظر نظرة كلية للصورة يجعل صفاتها تابعة ضمناً لمادة تكونها في غلبة جهة على جهة وحضور جهة دون جهة، واجتماعهما على توازن في الخصائص دون غلبة. وافترض الانفصال بين الشكل والمضمون افتراض ذهني محض يتمتع بتكوين الصورة وتشكلها في صفاتها وسماكتها أو كثافتها وأبعادها السطحية أو الفراغية. وأما عبد القاهر الجرجاني (-474هـ) فأشار إلى تعريفها بقوله: ((واعلم أنَّ قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعَلِمَه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البَيِّنونة بين آحاد الأجناس تكونُ من جهة الصورة، فكان تبيين إنسانٍ من إنسانٍ وفرسٍ من فرسٍ، بخصوصية تكونُ في صورة هذا لا تكونُ في صورة ذاك، وكذلك كان الأمرُ في المصنوعات، فكان تبيينُ خاتمٍ من خاتمٍ، وسوارٍ من سوارٍ بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبيئته في الآخر بينونةً في عقولنا وفَرْقاً، عَبَرْنَا عن ذلك الفرقِ وتلك البينونة بأن قلنا: "للمعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورته في ذلك". وليس العبارة من ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فيُنَكِّرُهُ مُكَبِّرٌ، بل هو مُسْتَعْمَلٌ مشهورٌ في كلام العلماء، وكيفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" 2))³

قوله: (تمثيل وقياس) نابع من فكرة المحاكاة، والتمثيل من امتثال الشيء ذهنياً بحضوره كالتمثال المجسم في عالم الحس، وقياس أي تناسب في القياس تصغيراً للتمثيل أو تكبيراً له وفق تحويله إلى لوحة مرسومة أو تمثال قائم في الفراغ، أو صورة

¹ - كتاب النجاة، لابن سينا: 162

² - الحيوان: 67 / 3 ((فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير.))

3 - دلائل الإعجاز: 508

ترسم بأبعادها وصفاتها وتحديد نسبها وتناسب أبعادها وفقاً لغرض القائل تحقيراً
يوجب التصغير أو مدحاً يوجب التضخيم من غير إغفال فكرة التناسب والملاءمة
بين طول الصورة وارتفاعها وهيئتها وميلها وانحرافها واستقامتها في خدمة غرض
مبدعها.. فهي تمثيل لما يراه بالبصر، وقياس يدرك بالعقل مسافة وتناسباً في حركة
الرسم أو هيئة الصورة. والصفة تميز صورة من صور مماثلة كتمايز صور الإنسان
والحيوان، والخاتم والإسورة، بل تمييز صورة إنسان إنسان بعلامات تلاحظ مباشرة
كالطول والقصر والتوسط، والألوان بتفاوتها تفصح عن تباين بين الصور.. الخ.

والنفت إلى مكانة الصورة وطبيعتها بقوله: (إنما الشعر صياغة وضرب من
التصوير) فجعل الشعر في أمرين: أحدهما الصياغة، والآخر التصوير. ففي صياغة
الشعر تتجلى الصنعة الطبيعية من الصنعة المكتسبة بالعلم أو المران، وفي الصياغة
تضمّر قوانين اللغة والنحو والبلاغة والعروض والقافية والصور الفنية داخلية في ذلك
كله، ونص على التصوير دون الصورة ليبين أن موقع المصور من الصورة يؤثر في
تكوينها للعين مادة وتلوينها وشكلها وهيئتها وظلالها.. وفي هذا تظهر براعة
المصور باختياره موقعه من موضع الصورة أعلى منها أو أدنى منها أو موازياً لها،
أو في جهة من جهاتها تبدي بعضها وتخفي بعضها الآخر. فالصورة في الفراغ
الخارجي واحدة يصورها مجموعة من المصورين فتكون قبيحة في مصوِّرة مصور
ورائعة في آلة آخر، وهذا في موطن التصوير الآلي فما قولك بالصور التي تعنصر
في النفس انفعالا وعقلاً وتعبيراً وبياناً فتلك ألوان تضاف إلى مواضع الاختصار
للرؤية والنظر معاً يكسبها قوة وتأثيراً.

هذه عبقرية عبد القاهر تناولت طبيعة الصورة من تشكلها الحسي والنفسي يبرز أثرها
في تعريف الشعر وفي تكوينه، وجعلها عدلاً لصياغة التجربة الشعرية وهي جزء
منها. مما تقدم تبينَت الصورة من جهة طبيعتها ووظيفتها وحاجة المرء إليها في الفن
الإبداعي كله.

وظيفة الصورة:

وظيفة الصورة عند المتقدمين مقرونة بطبيعتها، ولا ينفك الكلام بين طبيعة الصورة (مادة ومعنى = عرضاً وجوهرًا) ووظيفتها سلباً (قبحاً) أو إيجاباً (حسناً أو جمالاً) والمقصود هنا بالصورة الصورة اللفظية، أي الصورة المرسومة بالكلام، وهي أنواع ولها وظائف عدة يدل على ذلك قول التوحيدي: ((وأما الصورة اللفظية فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث: إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص ما لها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مزجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة، أعني أنها تلذّ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطاس، وتروّح الطبع، وتنعم البال، وتذكر بالعالم المشوق إليه، المتلهّف عليه))¹

فالصورة اللفظية سمعية أي يتلقاها المرء سماعاً، ويجعلها ضربين: ضرب ناطق، وضرب صامت. أما الصورة السمعية فتقابل الصورة بالكلام المكتوب لأن السماعي شفوي. وأما الصورة الناطقة فتقابل مصطلح المشهد لأن النطق دال على حركة النفس بقواها العقلية والانفعالية، والصورة المتحركة تعد مشهداً مهما تكن تلك الحركة حسية (صوتية) أو نفسية رضية أو غضبية أو ما بين ذلك أو فوقه أو دونه، وهي تشبه مصورة المشاهد (الفيديو). وأما الصورة الصامتة فتقابل ما تلتقطه آلة التصوير العادية من صور لحظية ساكنة أو على تلويح بالحركة ثابت على حاله من غير تغيير. والنوع الثالث من الصور تلك الصور اللفظية التي تغنى أو تتشد مصحوبة بالموسيقى.

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3/ 370

ففي الصورة الصامتة تقريب للمعاني من الفهم بيد أن الصورة الناطقة تقوم بتحقيق الفهم وتمكينه من التأثير أو الإقناع وفقاً لغرض الناطق. والصورة الثالثة تتعدى ذلك إلى الإطراب أو الرقص..

والتعبير بالصور عن التجارب يضمن إيجازاً للكلام الكثير بالقليل من التعبير، والصورة في هذا تؤلف لنفسها لغة تؤثر في المتلقي إمتاعاً وإقناعاً ليس في الوصف السردي مثيل له، ولغة الصورة الإيحاء والحكم، وذلك عائد إلى حسن المبدع في اختيار الصورة ومكوناتها ووضعها مواضعها المناسبة مقاماً وحالاً.

وللصورة معنى الهيئته والشكل مما يؤثر في توجيه غايتها أو وظيفتها، فقد قال أبو سليمان المنطقي: ((وأثار الصورة فيه ظاهرة، وأثار الهيولى فيه حاضرة، فأثار الهيولى هي التي درست وعفوت وبادت وانتشرت، وأثار الصورة هي التي ثبتت واستمرت وبقيت وشرفت وحسنت ولطفت، وظاهر هذا عند من لا درية له بهذا البحث متناقض، وأنه قد جمع في هذا الحكم بين السلب والإيجاب.))¹ ولتوضيح معنى الصورة والهيولى نفس كلامه هنا بكلامه في موضع آخر يقول: ((وهذه كالحيرة، ولا سبيل إلى محيرها واستبانة كنهها بحق ما عرض؛ لأن الصورة عنونت الاختيار، والهيولى رسمت الاضطرار، والذي يكون بهما يضرب على حديهما ووتيرتيهما، وإنما كان الاختيار منسوباً إلى الصورة بحق الشرف، وإنما كان الاضطرار منسوباً إلى الهيولى بحسب الخسة. والإنسان كالإناء لهما، وبالتباسه بهما وبالتباسهما به ما عرض هذا الصراخ والعيول، واحتيج فيه إلى القال والقال، والله المستعان في كل ما عَزَّ وهان))²

المراد بالهيولى هنا المادة المكونة للصورة والمراد بالصورة الشكل لأن الشيء عند التوحيدي له صورة أي شكل وهيئة تلوح من تحولات الشكل، وله هيولى مادية

¹ - المقابسات: 320

² - المقابسات: 243

مطاوعة تقبل الفناء لكن الشكل لا يقبل الفناء عنده فإن تلاشت الهيولى بقي الشكل، وهذا كقول القائل: إذا مات الإنسان تفسخ بدنه وعادت روحه إلى خالقه، وبقيت نفسه خالدة تنظر الحساب فالفناء يدركه الهيولى أي المادة المتشكلة بشكل ما ويبقى ذاك الشكل في العالم المجرد عقلاً. والشرف لقوى النفس والعقل التي تنتج من المادة وتلتئم بالشكل أو الهيئة، وتوصف الهيولى بالخسة لأنها من العالم الأرضي، وهي من عالم الاضطراب مما يترك أثراً في توجيه الشكل والهيئة.

وهذا يجعل وظيفة الصورة التعبير عن عالمي اختيار الإنسان واضطراره معاً بغض النظر عن حاجات السامع ومتعته ورغائبه. وحدث متعة الصورة المعبرة عن صاحبها نابعة من عمقها الإنساني وصدقها الوجداني، ذلك أن أحوال الناس تتشابه، فيجد المرء متعة بمقدار التشابه في التجارب بينه وبين مبدعها

وقال في التفريق أيضاً: ((وأنت مجموع معادن إن انسبكت حصلت، وإن تركت فسدت. الصورة غنية عن الانفعال، والهيولى محتاجة إلى الصورة، فانفعالها على قدر حاجتها: الصورة نوبة والهيولى بحسب العلة الأولى، معادن النفس إذا كانت خالصة ولها إليه عزوة، فهي أوثق من جميع الوثائق والأواصر.))¹

فالصورة غنية بما هي شكل مجرد عن الانفعال، والهيولى من عالم الاضطراب مفتقرة للصورة للتعبير عما فيها من عالم الاختيار (العقل) وعالم الاضطراب (الغرائز والرغبات)، ومعادن النفس تخلص إلى الصورة والهيئة فتحمل ذلك التعبير على الصورة أو الهيئة مما يحدث تفرغاً للتجربة الكلية في الشكل والهيئة، مما يعد تطهيراً للمبدع من معاناته، ويحدث راحة بالتعبير بالصور عنها مصحوبة بمتعة الولادة من جديد.

¹ - المقاييسات: 249

فوظائف الصورة اللفظية التطهير والإيجاز وتقريب المعاني (العقلية والانفعالية) وتحقيقها والإمتاع لذة بالفرح والألم أحياناً.. مما يبرز قيمة الصورة وقيمة البحث في معانيها ومبانيها وخصائصها ومقاصدها.

أنواع الصورة:

لابد من الإشارة إلى أن تَخَلُّقَ الصور غير منتهٍ إلى نهاية معلومة فهي متجددة في أبعادها وأحجامها وألوانها وأنواعها تجدد الحياة نفسها، فصورها بمعنى الأشكال والهيئات خالدة مستمرة بتنوعها لكن مادتها متلاشية زائلة أو متحولة من حال حسية إلى حال حسية أخرى، ومن حال نفسية إلى حال نفسية أخرى، ومن حال طبيعية إلى حال صناعية. فالمادة محددة (الهيولي) والأشكال متجددة غير منتهية إلى شاطئ معلوم.

تسمية الصورة لا تلغي طبيعتها وتركيبها لا يلغي بساطتها، وقد جعلت تسمية الصورة نوعاً لها فيقال: صورة بركانية إذا كانت هيئتها وموضوعها تصوير بركان أو كانت ثائرة تصاعدياً بالبركان، والتسمية تلحظ الهيئة والشكل والحركة المتدافعة، والصورة الكروية التي تراعي تراعي الشكل والأبعاد والهيئة والحجم، وجعلت الصورة اللفظية عقلية إذا كان مبناهما الفكرة ومبحثها يوحى بالعلاقة والجدل، والصور عن التوحيدي أنواع تحدث عنها شيخه أبو سليمان المنطقي، وجعلها أصنافاً ذكر منها: ((الهيئية وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة

ومركبة، وممزوجة وصافية، ويقظية ونومية وغائبية وشاهدية.))¹

أما الصورة الإلهية والعقلية فقد مرت من قبل² واتضح أن الإلهية مبناهما الوصف وليس لها شكل محس، ولا يسأل فيها عن كيف ولا سبب، بخلاف الصورة العقلية

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 137/3

² - انظر: /ص: 68/ في هذا الكتاب

التي تخضع للكيف والسبب. ومصدر الصورة الإلهية الدين، وجعل التصور الإسلامي أساساً لرؤية التوحيدي، وجعلت الصورة العقلية من وادي الصورة الإلهية من جهة التجريد العقلي للصور وأظلتها لا من جهة مادتها وتشكلها.. وكل الصورة تدرك بالحس، وما تعدى الحس أدركه العقل، كصورة القلم الموضوع في كأس نصفه ماء ونصفه هواء وتسلط عليه الضوء من نافذة محددة فبدا للعين مسكوراً فإذا سحب من الماء تكشف زيف الصورة، فيأتي العقل بتفسير الظاهرة باختلاف قرينة الهواء من قرينة الماء وقرينة الزجاج الشفاف وزاوية ورود الضوء وجهة انكساره، فيقدم العقل كيفية الصورة، ويفسر بالعلم أسباب حصولها..

وأما الصورة الفلكية: فقد قال فيها أبو سليمان المنطقي: ((وأما الصورة الفلكية فداخله تحت الرسم بالعرض، وللوهم فيها أثر كثير، ولأنها مأخوذة من الجسم الأعظم صارت مشاكهتها مقسومة بين البسيط الذي لا تركيب فيه البتة، وبين المركب الذي لا يخلو من التركيب البتة، ولهذا صار تأثير الفلك في المتحركات عنه أشد من تأثير الفلك عن المحرك له، وكأنه أول محرك متحرك، وليس هكذا ما علا عنه.

والفلك بما هو جسم منقوص الصورة، وبما هو دائم الحركة شريف الجوهر.))¹ ففي هذا لكلام الطبيعة المزدوجة للفلك فهو داخل في الرسم من جهة المادة أو العرض، وداخل في الوهم من جهة الجوهر من حيث الحركة وأثرها وتأثيرها، فكانت الصورة الفلكية تحمل معنى وحدة الوجود الصوفية التي تربط الموجد بما أوجد، وتجعلهما شيئاً واحداً، فوجد الفلك وحركته يحمل معنى وحدة الوجود فهي تجمع الساطة التي في الصورة الإلهية والتركيب الموجود في العرض من الصورة الفلكية، وجعل لها تأثيراً في المتحركات كلها، وجعل قوة تأثير الصورة الفلكية في المتحركة أشد قوة من قوة تحريكها أول مرة أي أنها أشد تأثيراً في غيرها من قوة تأثير موجدتها فيها، والعياذ بالله. ومن هذه الصورة تتبع معرفة الأبراج وأثر الفلك والفلكيين في

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3 / 138

اكتناه الغيب.. هذا من جهة فلسفة الشيء التي يراها الإنسان ويحاول تفسير الأشياء بها، وهو عرضة للخطأ والصواب فيما يذهب إليه.

وأما الصورة الطبيعية فقد عرفها بقوله: ((وأما الصورة الطبيعية فتعلقها بالمادة القابلة لآثارها بحسب استعدادها لها، فلذلك ما هي مزحزحة عن الدرجة العليا، وعشقها للقابل منها أشد من عشقها للمفيض عليها، ولهذا أيضا كانت منافعها ممزوجة، ومضارها بحتة، وهي تجمع بين الحكمة والبله، وبين الجيد والزدىء، ولو سألتها لم أنت ضارة نافعة؟ ل قالت: بعدت، فلما بعدت صوبت وصعدت.))¹

جعل التوحيدي الصورة (الشكل والهيئة والصفة) موصولة باستعدادها وقابليتها، وما هي بمزحزحة عن درجتها التي شكّلت عليها أصلاً، وهي تعشق ما هي قابلة لها أكثر من عشقها لمن أفاض عليها تلك القابلية، ولذلك تجد في صورها براكين مدمرة لا يعرف لها حكمة ولا يدرك لها سر، وهي أحياناً تبدي رحمة بدفئها وظلها.. فجمعت القسوة والرحمة من غير إدراك لأسرار ما تفعله أو لغير إدراك الإنسان ما تفعله. فهي صورة الطبيعة من قبل أن يضع الإنسان يده فيها للانتفاع من قابليتها أو لتطويعها لرغباته دون رغباتها كتحويل الرياح المدمرة أو الضعيفة إلى طاقة كهربائية تنفع الناس. ولعل مأساة الطبيعة أنها لا تعي ذاتها ولا حركتها.

الصورة الأسطقسية: وقال التوحيدي فيها ((وأما الصورة الأسطقسية، فهي لائحة لكل ذي حس بالتناظم الموجود فيها، والتباين الآخذ بنصيبه منها، ولها انقسام إلى أحادها، أعني أن صورة الماء مباينة لصورة الهواء، وكذلك صورة الأرض مخالفة لصورة النار، فتحددها بما يقررها مع غوصها في كل أسطقس شديد، واللفظ لا يصفو، والمراد لا ينماز.))²

¹ - الإمتاع والموائسة: 3/ 138

² - الإمتاع والموائسة: 3/ 141

فالتوحيدي يفصح عن أزمة العربية في تعبيرها عن معنى مترجم فكان اللفظ في نظامه وعناصره لا يشف عما في صدره بل نفسه، ومعنى العنصر لا يتميز من غيره لشدة اشتباكه به ولعل المراد يكون في قولهم:

الأسطقس: هو الجسم الذي باجتماعه إلى أجسام مخالفة له في النوع يقال له أسطقس، وهو آخر ما ينتهي إليه تحليل الأجسام، وسمى العلماء الهيولي عنصراً¹. فالتوحيدي حائر في أمر الأسطقس فهو ماء أو هواء أو بقايا جسم بعد تحلله، له انتظام، وله بساطة تنافي التركيب، وله تركيب لا يلغي البساطة فما يكون في الذرة الواحدة يكون في نوع الماء وجنسه وكذلك الهواء، والهيولي التي هي نواة الذرة عند المتقدمين.

الصورة الصناعية: وقال التوحيدي فيها: ((وأما الصورة الصناعة فهي أبين من ذلك، لأنها مع غوصها في مادتها بارزة للبصر والسمع ولجميع الإحساس، كصورة السرير والكرسي والباب والخاتم وما أشبه ذلك))²

إنما يريد أنها في مادية طبيعية مما يراه الإنسان ويسمع صوته، وتدركه الحواس كلها، والصناعة في شكلها وهيئتها وميلها عما كانت عليه قبل صنعها، وضرب ذلك السرير والكرسي والباب، والشجر أصل كل منهم، والخاتم وما أشبهه أصله من المعادن. فالصورة الصناعية هي في إحداث شكل جديد وهيئة جديدة للمادة الطبيعية، وميل بها عن شكلها الطبيعي وهيئتها الطبيعية.

الصورة النفسية: قال فيها التوحيدي: ((وأما الصورة النفسية فهي راجعة إلى العلم والمعرفة وتوابعهما فيما يحققهما أو يخدمهما وهي شقيقة للصورة العقلية بالحق))³

¹ - انظر موسوعة مصطلحات علم المنطق عند العرب: 36

² - الإمتاع والمؤانسة: 3 / 142

³ - الإمتاع والمؤانسة: 3 / 142

فالصورة النفسية ترتد إلى معرفة المبدع والمعرفة هي خبرة حسية نابعة من التجربة، وعلمه والعلم والعلم قناته السمع، وبارتقاء المسموع إلى العقل يقوم العقل بغريلة المسموعات إلى معقول ومحال ومحتمل، وواقع وخيال.. والمحتمل جزء من المعقول ولو لم يقع، والخيال امتداد للواقع في حدود فإن تخطاها استحال قبولها نفيًا لها من ساحة العقل.

الصورة البسيطة: وهي المؤلفة من عنصر واحد لم يتحد بغيره ليكون مادة جديدة، وقال التوحيدي فيها: ((وأما الصورة البسيطة فالاختلاف في مراتب البسيط ما يعرّ رسمها إلا بالإيماء إليها، فإن لحق هذا الإيماء سامعه فذاك، وآلا فلا طمع في عبارة شافية عنها.))¹

يريد التوحيدي أن يقول: إن مفهوم الصورة البسيطة مختلف فيه بسبب مراتب البساطة، فالماء في ظاهره عنصر واحد، وهو غير مركب من عناصر أخرى، وهو قابل للمزج بأي سائل آخر، والمزج ظاهرة فيزيائية، وهو نوعان: أحدهما مزج قابل للعزل كالمزج بين القمح والعدس، فهو مزج فيزيائي لا ينتج مركباً جديداً لانتقاء التفاعل، والآخر يكون بين الماء وعصير البرتقال والماء والحليب أو أي سائل، ولا يمكن العودة إلى العنصرين البسيطين من جديد، لكن ما جرى مزج متعدد من طبيعة السوائل، ولا يمكن العزل بالوسائل المعروفة من غير تغيير طبيعة أي سائل، والتركيب يكمن في الاتحاد كما يتحد حمض الكبريت بالحديد فينتج عنصراً جديداً يسمى كبريتات الحديد ويطرد الهيدروجين. ومراتب البساطة في الماء أنه مؤلف من عنصرين الأوكسجين والهيدروجين وشوائب أخرى يكشف عنها التحليل الكيميائي مما يعني أن هناك بساطة ظاهرة وأخرى خفية، ولذلك حام التوحيدي حول التعريف وأدرك أن هناك مراتب للبساطة لا يحاط بها. والصورة البسيطة قد تكون كذلك.

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3 / 142

الصورة المركبة: تبيّن مفهوم التركيب القائم على التفاعل بين عناصر بسيطة تؤلف مولوداً جديداً مركباً مما تفاعل؛ وكان قابلاً للتفاعل، فقال التوحيدي في الصورة المركبة: ((وأما الصورة المركبة فهي بادية للحس بآثار الطبيعة في مادتها، وبادية أيضاً للنفس بآثار العقل في سيحه عليها، وكما أنّ بين البسيط والبسيط فرقا يكاد البسيط يكون به مركباً، كذلك بين المركب والمركب فرق يكاد المركب يكون به بسيطاً، وهذه جملة تفسيرها معوز.))¹ فالتفاعل بين عناصر الطبيعة كالماء البادية بساطته على أنه عنصر واحد، والمطوي فيه تركيبه (الهيدروجين والأكسجين) وكذلك المركب الجديد نعلم بالعقل العناصر الداخلة في التفاعل لكنه يولد عنصراً جديداً أشبه بالبسيط من العناصر الطبيعية، وهو يشبه الصورة النفسية القائمة على الخبرة المحسنة المعرفة، والخبرة العقلية من خلال العلم. وفي التركيب قناعة العقل مركوزة؛ لأنها حاضرة من اختيار العناصر الطبيعية وحاضرة في تفاعلها وصهرها ووصولها إلى مركب جديد. ولعل هذه الجهة المعوزة للبرهان لم تكن حاضرة في تلك الأزمنة.

الصورة الممزوجة: ألمحنا إلى ظاهرة المزج الفيزيائي وظاهرة التركيب الكيميائي ليكون ذلك ممهداً لإدراك المصطلحات وتقاطعها واشتباكها فيما بينها، فقد قال التوحيدي في الصورة الممزوجة: ((وأما الصورة الممزوجة فهي أخت الصورة المركبة، وكذلك الصورة الصافية أخت الصورة البسيطة، وليس هذا تمايزاً في اللفظ واللفظ، إذا كانتا متصاحبتين ولم تكونا متعاندتين.))²

ما أحسن هذه التقابلات! الممزوجة أخت المركبة من جهة التعدد، والبسيطة أخت الصافية من الوحدة وانقفاء المزج، وبلغت عصرنا التركيب مسألة في التكوين، والمزج مسألة في التلوين والتعدد أو الكثافة والشفافية تقابل الوضوح في الرؤية

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 142 / 3

² - الإمتاع والمؤانسة: 142 / 3

والنفوذ في الصورة مادتها. والتصاحب غير ممتنع في الصور كلها ما خلا الصورة الإلهية التي ليس فيها (كيف؟) ولا (لماذا؟)

الصورة اليقظية ثمة صور ينسجها الإنسان وهو متيقظ تشبه صور الرؤى والأحلام، لكنها تفارقها من جهة وعي العقل بها على تراخيه في مراقبتها، وهو يختلف عن يقظة العقل الباطن في الرؤى والمنامات، فقد قال التوحيدي في هذه الصورة: ((وأما الصورة اليقظية فهي مجموعة من الإحساس، لجريانها على وجدان المشاعر كلها، وما لها وبها.))¹

يمكن أن تضرب لذلك مثلاً بحكاية كليله ودمنة: ((ومن فعل ذلك أصابه ما أصاب الناسك الذي أراق على رأسه السمن والعسل. قال لها: وكيف ذلك؟ قالت: زعموا أن ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجل تاجر، في كل يوم رزق من السمن والعسل وكان يأكل منه قوته وحاجته ويرفع الباقي ويجعله في جرة، فيعلقها في وتد في ناحية البيت حتى أمثلت فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره والعكاز في يده والجرة معلقة على رأسه، تفكر في غلاء السمن والعسل، فقال: سأبيع ما في هذه الجرة بدينار وأشتري به عشرة أعنز، فيحبلن ويلدن في كل خمسة أشهر بطناً، ولا تلبث قليلاً حتى تصير غنماً كثيرة إذا ولت أولادهما، ثم حرر على هذا النحو بسنين فوجد ذلك أكثر من أربعمئة عنز، فقال: أنا أشتري بها مائة من البقر، وأشتري أرضاً وبذراً، وأستأجر أكرة وأزرع على الثيران، وأنتفع بالبان الإناث ونتاجها فلا يأتي على خمس سنين ألا وقد أصبت من الزرع مالاً كثيراً، فأبني بيتاً فاخراً وأشتري إماء وعبيد، وأتزوج امرأة جميلة ذات حسن، ثم تأتي بغلام سري نجيب، فأختار له أحسن الأسماء، فإذا ترعرع أدبته وأحسننت تأديبه وأشدد عليه في ذلك، فإن يقبل مني، وإلا ضربته بهذه العكازة وأشار إلى الجرة فكسرها، فسال ما كان فيها على وجهه))²

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 142/3

² - كليله ودمنة، ابن المقفع، القاهرة-الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة-1997م: 163

فالحس من الواقع والحلم بتخيل الممكن، وقوة الحلم جعلته يتصور ولادة الولد فأراد تأديبه إن لم يطعه فكسر الجرة، وانهارت موجبات الحلم من مدخرات العسل، فمثل هذا من أحلام اليقظة.

الصورة النومية: هي تقابل الصورة اليقظية لكنها تجري في عالم النوم، حددها أبو حيان بقوله: ((وَأَمَّا الصُّورَةُ النَّوْمِيَّةُ فَهِيَ أَيْضًا مُمَيَّزَةٌ عَنْ أَخْتِهَا، أَعْنِي الْيَقْظِيَّةَ، لِأَنَّهَا إِغْضَاءُ عَيْنٍ وَفَتْحُ عَيْنٍ، أَعْنِي أَنَّ النَّائِمَ قَدْ حِيلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ مِثَالَاتِ الْإِحْسَاسِ وَعَوَارِضِ الْكُونِ وَالْفَسَادِ، وَفَتْحٌ عَلَيْهِ بَابٌ إِلَى وَجْدَانِ شَيْءٍ آخَرَ يَجْرِي كَظَلِّ الشَّخْصِ مِنَ الشَّخْصِ،

فإن كان ذلك من وادي الطبيعة أوماً إلى آثار الأخلاط،

وإن كان من وادي النفس أوماً إلى نصب التماثيل،

وإن كان من وادي العقل صرح بحقائق الغيب في عالم الشهادة إما بالتقريب وإما بالتهذيب أعني إما بوقوعه عقيب ذلك، وإما بعد مهلة.))¹

ففي الصورة النومية إغضاء عين الحس، وفتح عين النفس، وفي انفتاح عين النفس يحال بينها وبين المحسّات، وسطوة العقل، فيكون في الرؤيا ما لا يكون في اليقظة، ويجوز فيها ما لا يجوز في اليقظة، فكأنه حيل بين النفس ومثالات الحس المشهود والمعقول، من غير أن ينفي استعمال الحس والعقل في عالم النوم لكن بإغضاء عن رقابة الوعي، ويقظة ما وراء الشعور. وفي الإغضاء معان عجيبة للحذر وللحرية معاً. ثم يجعل ما تقدمه الرؤيا ثلاثة أنواع:

1- إذا كان الحلم من واد الطبيعة فإن منبعه الأساس الأخلاط الأربعة: التراب والماء والهواء والنار، وفي الأخلاط علاقات أفراد، وتوازن، وغلبة عنصر على سائر العناصر، وغلبة اثنين أو تنازعهما في الغلبة مما يحدد طبيعة الحلم في ضوء احتمالات الأفراد والتعدد والبساطة والتركيب، والصفاء والكثافة أو

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3/ 142

الغموض، وتأتي نظرية فرويد في تركيب الماء والتراب والنار والهواء في غلبة الطين(الماء والتراب) على النفس، وهي واحدة من مجموع الاحتمالات.

2- وإذا كان من وادي النفس أوماً إلى الصور والتماثيل التي تسعى إليها النفس في عالم الرموز والأساطير الموجبة أو السالبة وفقاً لعلم المرء ومعرفته أو خبرته، وغلبة هواه على حقائق الحياة المختلفة فيكون عالم الرؤيا مجانساً عالم النفس مثلوناً بألوانها، متجسماً في عالم الحلم كما يشتهي في عالم الحس، فيكون عالم الحلم تعويضاً عن المفقود، ووسيلة لإيجاد غير الموجود.

3- وإذا كانت من وادي العقل تكشفت حقائق الغيب المقبل لصاحب الرؤيا في عالمها على جهة التقريب أو جهة التهذيب من تفاصيلها، ثم تقع كما رأها. فالطبيعة أدنى الدرجات وفيها الغرائز والضرورات والحاجات، وأوسطها النفس التي تجتمع فيها أصداء الطبيعة وتشوفات المستقبل، وأعلاها درجة العقل حيث يطل من عالم الرؤية على المقبل من الحادثات أو الواقعات بما يفرح أو يحزن.

مما تقدم يتبين أن الصورة النومية مجمع للصور الطبيعية والنفسية والعقلية التي هي من وادي الصورة الإلهية كما تقدم في كلام التوحيدي.

الصورة الشاهدية والصورة الغائبية: الصورة الشاهدية على علاقة بالصورة اليقظية، والصورة الغائبية على صلو أيضاً بالصورة النومية لقول التوحيدي: ((وأما الصورة الغائبية والشاهدية فقد اتصل الكلام في شرحها بما تقدم من حديث الصورة اليقظية والنومية، والعبارة عن الشاهد مقصورة على وجدان المشاعر، والعبارة عن الغائب مقصورة على ما تغلق على المشاعر، وفي الغائب شاهد هو الملحوظ من الغائب، وفي الشاهد غائب هو المبحوث عنه في الشاهد، فالشاهد غائب بوجه، والغائب شاهد بوجه، حتى إذا استجمعا لك كنت بهما في شعارهما. والإلهيون من الفلاسفة

هم الذين جمعوا بين هذين النعتين وعلوا هاتين الذروتين، فتوحدوا عند ذلك بخصائصهم، وانسلخوا عن نقائصهم، فلو قلت: ما هؤلاء بشر كنت صادقا.))¹

الصورة الشاهدية أوسع مدى من الصورة اللفظية التي يراها المرء في نفسية وهذه يشهدها في نفسه وفي الحياة من حوله، أو يترقب وقوعها على الإمكان، وفي الشاهد غائب مشهود، وفي الغائب شاهد مفقود، ثم جعل ذلك فلسفة لعالم الغيب والشهادة ونسب الموقف للفلاسفة الإلهيين فهم يجمعون بين الشاهد والمشهد والغائب والمفقود. فيبلغ كل منهم صفات من صفات الكمال بالجمع بين الصفتين، وهو محال عقلاً. وهذه رؤيته نابعة من تصوفه لا من فقهه.

الصورة اللفظية: تحدث التوحيدي عن الصورة اللفظية بمعنى الملفوظ بها، وهي قناتها الأذن بقوله: ((وأما الصورة اللفظية فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحاليين فهي بين مراتب ثلاث: إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص ما لها في بروزها من نفس القائل، ووصولها إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مزجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقى، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة، أعني أنها تلذّ الأحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطاس، وتروّج الطبع، وتنعم البال، وتذكر بالعالم المشوق إليه، المتلهّف عليه.))²

جعل التوحيدي الصورة اللفظية نوعين: إحداها عجماء لا كلام فيها كالصورة الموسيقية، والأخرى ناطقة كالصور الشعرية اللفظية. ولعله أراد بالعجماء الصورة الساكنة التي لا حركة فيها، وأراد بالناطقّة الصور المتحركة التي تسمى مشهداً، ولعله أرادهما معاً.

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 3/ 143

² - الإمتاع والمؤانسة: 3/ 144

وجعل للصورة -مهما تكن- ثلاث مراتب في مقاصدها، وهي:

1- تحسين الفهم لأن الصورة كالبرهان الحسي في إخراجها المجرد مجسماً أي أنها تقرب المعنى من الأفهام، وهذه مرتبة لبعض الصور.

2- والمرتبة الأخرى أنها تحقق الفهم بما يتخطى فكرة التقريب إلى فكرة التمكن. وجعل سبب التقريب والتمكن عائد إلى درجة بروزها في نفس قائلها على التقريب أو التمكن فهي تحمل سمتها لديه فتقع بها على متلقيها. وهذا قريب من قول العرب: ما خرج من القلب وقع في القلب أي كما خرج.

3- والمرتبة الثالثة أن الصورة -مهما تكن- إذا مزجها اللحن والإيقاع فإنها تلذ الحس فيطرب لها الإنسان، وتلهب الأنفاس فيرقص من سطوتها الناس، وتحدث أثراً كالخمرة في شاربها، وتذكر بالعالم الآخر، فيصل بها صاحبها عالم الأشواق.

مما تقدم تبين أن أبا حيان تابع الصورة من جهة طبيعتها وخصائصها ووظائفها بعمق قل أن تجد باحثاً وقف على الصورة وقفته أو قال في الصورة كلمة ككلمته. وفي الإمتاع والمؤانسة تداول للحسن وإظهار لقابليته للتفاوت فقد قال التوحيدي على لسان ابن العارض: ((واعمد إلى الحسن فزد في حسنه، وإلى القبيح فانقص من قبحه؛ واقصد إمتاعاً بجمعة نظمه ونثره، وإفادتي من أوله إلى آخره؛ ففعل هذه المتأقفة تبقى وتروى، ويكون في ذلك حسن الذكرى؛ ولا توميء إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السمع، وأعذب في النفس، وأعلق بالأدب؛ ولا تفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب، وأنفى للريب...))¹

وتتداول مناشئ الحسن والقبح بقوله: ((فأما الحسن والقبح فلا بد له من البحث اللطيف عنها حتى لا يجور، فيرى القبيح حسناً، والحسن قبيحاً؛ فيأتي القبيح على أنه

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 9/1

حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح؛ ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة، فإذا اعتبر هذه المناشئ صدق الصادق منها وكذب الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك، ومثال ذلك الكبير فإنه معيب بالنظر الأول، لكنه حسن في موضعه بالعلة الداعية إليه، والحال الموجبة له.¹

فجعل مناشئ الحسن والقبيح تعود إلى الطبيعة، أو العادة الاجتماعية، أو الشريعة الدينية، أو عقل الإنسان، أو شهوته، ولا مانع من اجتماع أكثر من منشأ في تكوين الموقف الجمالي في الحسن أو القبح. وهو بهذا وضع حجر الأساس لحازم القرطاجني كما مر بكم.²

وقال في حسن الكلام: ((وفي الجملة، أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتتع مقصوده على الطبع؛ حتى إذا رامه مريع حلق، وإذا حلق أسف، أعني يبعد على المحاول بعنف، ويقرب من المتناول بلطف.))³

جعل التوحيدي حسن الكلام في اختيار اللفظ الشفيف عن معانيه، وأردف ذلك أن تكون المعاني خفية خفاء لا يشكل ولا يلغو ولا يعضل، وأن يكون تجاور الكلام في بنائه متلألأ كتلألؤ الماء الذي ترنق الطير حوله وفوقه وتنتطح إليه وإلى بهجة الحياة فيه في صفوه، فقامت صورة الكلام في السهل الممتنع فيكون شعراً شبيه بالنثر في وضوح مقاصده، ونثراً شبيهاً بالشعر في حلاوة سبكه، فيطمع سامعه بالمزيد، ويعجز من يحاول أن يأتي بمثله، فهو يبعد بشدة على الإتيان بمثله، ويقرب بشدة لمن يريد الاستمتاع بفنه.

¹ - الإمتاع والمؤانسة: 1 / 150

² - انظر: 59 /

³ - الإمتاع والمؤانسة: 2 / 145

فالتوحيدي عالم يخلق في آفاق الإبداع الفني على نحو يدعو إلى الدهشة والإعجاب.

منهج دراسة الصورة الفنية:

كيف تدرس الصورة دراسة جمالية؟

لقراءة الصورة لا بدّ من خطوات تبدأ بتعيينها لفظياً، وتنتهي بدراسة ظلالها ذوقياً وعقلياً، وخطوات دراستها مشتقة من قراءات متطاولة في الزمن تعود إلى أقدم الكتب والمقالات في التصوير الفني والمشاهد الفنية، ولا ريب في أنك لن تجدها مجموعة كما جمعت في هذا المنهج لكنها تفارق لا يجمعها كلها موضع في مظانها.

والخطوات تبدأ بتعيين موضع الصورة من النص، فالوسيلة البلاغية التي ربطت الصورة في تكوينها، فعناصرها الأساسية، فطبيعة هذه العناصر بين المادي والمعنوي، والمتحرك والساكن، والحجوم والألوان.... الخ ثم تتأسق هذه العناصر من جهة الترتيب والملاءمة، ثم ظلال الصورة الفكرية، والانفعالية، والجمالية.

قال الله تعالى: {قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا} 1 لديك في هذه الآية صورتان: الأولى: (إني وهن العظم مني) ومبناها الكناية، والأخرى في قوله: (واشتعل الرأس شيباً) والمتخير للدراسة الصورة الأخرى.

1- تعيين الصورة: اختيار نصها من نص طويل كبيت الشعر أو السور القرآنية أو الأحاديث النبوية أو فقرة من قصة أو رواية أو مسرحية.. الخ والصورة هنا: (واشتعل الرأس شيباً).

2- الوسيلة البلاغية: شبه الشيب بالنار فحذف المشبه به (النار) وأبقى شيباً من لوازمه (اشتعل) على جهة الاستعارة المكنية. فقوم الصورة الشيب وسرعة انتشاره في شعر الرأس. والتساؤل: هل هما صورة واحدة أو هما صورتان مقرونتان؟ الأولى الشيب في الرأس، والثانية النار والوقود، وهل هما صورة

1 - سورة مريم: 4

مشهودة الشيب وسرعته في الرأس، والأخرى غائبة تستعاد في الذهن هي صورة النار تأكل الوقود؟ هذان السؤالان تبرزهما دراسة الصورة، ولم تكن ملحوظة من قبل؛ لأن الشيب عمود الصورة والنار ملحق توضيحي لوظائف ستجولها الدراسة من بعد.

3- عناصر الصورة: في الصورة عنصران أساسيان في تكوينها بآلية الاستعارة هما الشيب والنار. فالشيب في الرأس حصيلة الزمن والتجارب الإنسانية والهم من تأخر الحمل والولادة.. والنار بلهيبها تبين دفء الدعاء وحرقة النفس المعدودة سبباً لاحتراق الشعر، وتحول لونه إلى لون الصفوة لا هو أبيض صافي البياض، ولا أزرق صافي الأزرقاق.

4- طبيعة عناصر الصورة: نثبت جدولاً يختصر كلاماً كثيراً في موضوع طبيعة عناصر الصورة فيما يأتي:

العنصر	مادي	معنوي	متحرك	ساكن	قابل	اللون
الشيب	مادي	-			قابل للحركة والسكون	لون الصفوة
النار	مادي		متحرك اشتعل			بياض وازرقاق

فالشيب محس بالبصر، وله ظل نفسي متحرك في أوله وأوسطه وساكن في آخره، وتغير اللون من السواد إلى لون الصفوة يومئ إلى تغير الأحوال، فهي صورة مادية منقلبة من أفعال الحياة وطول العمر إلى جهة نفسية.. والشعر فيها كالعيدان بل الهشيم المعروض على النار تقوى به تارة ثم تنزكه للفناء..

النار فهي محسة بالبصر وهي تحرق الأخشاب الكبيرة وتبطئ في حرقها وتحولها إلى فحم فإذا حرق الفحم صار رماداً، وتحرق العشب اليابس بعد أن تهشمه الريح يسمى هشيماً، فلا تثلبث به إلا قليلاً، والغرض بيان سرعة انتشار الشيب في الرأس المشبهة بسرعة انتشار النار في الهشيم، فهي استعارة تمثيلية إذا جعلت الاستعارة تشبيهاً حذف أحد ركنيه الأساسيين.

5- تناسق عناصر الصورة: يمكن تناول الاختيار للعنصرين، وترتيبهما في لغة النص، وفي الواقع المحس، والحركة والسكون، والألوان...

اختيار الشيب، وهو في أوله للتعبير عن التحول من حال الشباب والرجولة إلى الشيب النذير بالفناء، فكأن شعر الرأس يموت طوراً فطوراً لكنه ينتشر سريعاً في رأسه. واستعار لحركته سرعة النار بالهشيم، وما يصنع الهشيم أمام النار سوى التحول إلى صفوان أكثر دقيماً من الرماد بل يتحول إلى هباء، تدرك لونه من منظره، وهو ما يجعل النار تشتعل بالنفس من شعورها بقرب الرحيل والتحول الذري للبدن إلى صفوان إذا عصفت به الريح لم يبق منه شيء. واختيار النار آية من آيات الحرق، والنار والشيب نذيرا للفناء والموت فنسب اختيار كل منهما للآخر.

وفي الترتيب اللغوي تقدم الحديث بلفظ (اشتعل) وأراد به (يشعل) وفيه معنى ابتداء الحريق، والإيجاء باستمراره، وطفو العامل النفسي جعل الفعل المتوقع (يشعل) على صورة الماضي (اشتعل) آية لتحقيق الحريق، والاكتواء بناره المنذرة بالفناء، وتأخر الشيب في الترتيب اللغوي فجاء في آخر الآية، فالشيب سبب للنار سابق على وجودها، والآية قدمت العامل النفس الشعوري على الظاهرة الطبيعية. فكأن الشيب فعل يتوجه إلى الإنسان، والفعل النفسي يعاكسه في الاتجاه على أنه ردة فعل للشيب بحرقه النفس، فتقدم النار نفسي لا عقلي في ترتيب الكلام في نسجه اللغوي.

وفي الترتيب الواقعي والعقلي معاً تقدم الشيب بعامل الزمن (الأيام والليالي) والهموم التي تهشم الإنسان، وتضعف بنيته، وترقق حاله ونفسيته، ثم صاحبه الحرقه والحريق والصفوة والتبديد. وفي الاختيار تناسب وتلازم كتلازم المقدمات بنتائجها. وقد التأمت المشابهة بين هيئتي النار تشتعل بالهشيم، والشيب يحرق شعر الرأس ليفارق الشباب (وفيه سطوة الحياة) ويبدأ طور الشيخوخة والعجز وقطع المسافة متعلق بالسرعة والزمن كما في الرياضيات. وفي تدرج الألوان بين الإنسان والنار تبدأ الشرارة، ويأتي الدخان الأسود ليناسب سود الشعر قبل أن يبيض ابيضاض النار وهي تتقد، ثم يلوح الشعر بلون كالصدا وكذلك لهيب النار، ثم تخمد عند تحول الهشيم إلى صفوة تذروها الرياح، ويستقر لونها ذاك في الشعر.. وكذلك التدرج في أحوال الإنسان وطاقته من الضعف (الشرارة في النار=الطفولة، النار=طاقة الشباب، الجمر=قوة الإحراق، الصفوة على الجمر طبقة بعد طبقة) كل ذلك في (الهشيم=الشعر الناعم أو الأجدد..) مدرك لمن له بصر. فالتناسق والملاءمة والتقارب في الأحوال جعلت التناسق بين الهيئات متقارباً إلى أقرب نقاط التوافق، مما يمكن المشاعر من الانتقال من زكريا إلى مثلي دعائه من بني جنسه من الناس.

6- ظلال الصورة: الحق أننا أمام مشهد تسكنه الحركة من الفعل (اشتعل) ومن تنقل لون الشيب في شعر الرأس شيباً بعد شيباً أخرى بل تنتقل عشوائياً من غير ترتيب كأنها ناقة زهير: (تخبط خبط ناقة عشواء) الظاهرة في قوله 1: رأيت المنايا خبط عشواء من تُصب ثَمَّةُ وَمَنْ تُخطي يُعمرَ فيهرم فالظلال ثلاثة: الأول فكري، والآخر انفعالي، والثالث جمالي.

1 - شعر زهير بن أبي سلمى:

أما الظل الفكري فظاهر في تغير أحوال الإنسان من ضعف إلى قوة، ومن قوة إلى ضعف مما تومئ إليه الآية القائلة: {اللَّهُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِّنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَهُوَ الْعَلِيمُ الْقَدِيرُ} 1 فزكريا يقدم عرضاً لواقعه وملحاً من مطالبه مما يكشف عن الإنسان وحاجته للشكوى والدعاء والروح بمكونات النفس.

وأما الظل الانفعالي فكامن في قوة الألم (النار التي تحرق النفس الداخل) والشيب الذيب يبعث الحسرة على أيام القوة، وقد أدنت بالرحيل، وقلق الوجود باستشعار قرب الأجل.

وأما الظل الجمالي فملحوظ في تناسق عناصر وترتيبها لغة وواقعاً وتناسبها تناسباً يقربها من الانصهار والاندماج لبروز كيانها على تكوينه من صورتين إحداهما مطوية في الذكراة (اشتعل) والأخرى (سرعة انتشار الشيب) ومناظرتها باشتعال النار بالهشيم، والأخرى صورة اشتعال الشيب بتناسي النار لقوة الانصهار في النفس والعقل، وغياب النار الحقيقية وظهور النار النفسية والعاصفة العقلية.

هذه هي الصورة، وهذا منهج دراستها، وهو لم يأت على كل شيء فيها بل قرب حدودها من خطوط النظر لمتلقيها. فإذا كان الأمر كذلك فكيف المشهد الفني أو المشاهد الفنية في النص الأدبي؟

¹ - سورة الروم: 54

كيف تحلل المشهد الفني؟

إذا صح قول القائل: إذا تحركت الصورة صارت مشهداً فإن المنطق الشكلي يوجب ألا يفترق الطريقتان بينهما، والحق أن المشهد مجموعة من اللوحات (الصور) المتتابعة، ولو أعيد الكلام في الصورة لأمل الباحث والمتلقي معاً من التكرار، وقد يكون المشهد مؤلفاً من لوحة واحدة فيتطابق مفهوم المشهد واللوحة معاً أو ينطبق المشهد على اللوحة.

وفي التتابع تبرز مسألة عرض المشهد في لوحات يمكن ترتيبها وفق أغراض عارضها، وتخيرت مجموعة مشاهد متتابعة من سورة القصص لغنى المشاهد القرآنية وقربها من الطلبة، ومتعة السرد القصصي في عرض المشاهد.

على أن البحث في تحليل المشاهد يجنح بالتحليل الجمالي إلى معرفة مكونات المشهد الزمانية والمكانية والحياة بشخصها وطبيعتها المحسة والنفسية، فليس تحليل المشهد متابعة لتحليل الصورة لأمر تقتضيه فكرة اختلاف طبيعة الصورة وطبيعة المشهد مما يؤدي إلى اختلاف طريقة التناول، ولتبدأ الرحلة بقراءة المشاهد الآتية:

﴿وَلَمَّا تَوَجَّهَ تِلْقَاءَ مَدْيَنَ قَالَ عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ (22) وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ: مَا خَطْبُكُمَا؟

قَالَتَا: لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ، وَأُبُونَا شَيْخَ كَبِيرٍ (23) فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ، فَقَالَ: رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ (24) فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ، قَالَتْ: إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا. فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتُ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ (25) 1{..

هذه الآيات تتحدث عن خروج موسى -عليه السلام- من مصر إلى مدين بفلسطين، لتبين العلاقة بين الناس في المصريين، ولتؤلف أرضاً للمشاهد. لكن كيف نحدد المشاهد في الآيات؟

المشاهد في الآيات:

1- إذا نظرت إلى المكان، وتقطيعه إلى مسافات يقطعها موسى، فتستطيع أن تصاحبه في السرد القرآني، فتجعل أول مشهد في الآيات مشهد التوجه إلى مدين أي أن موسى وقف أمام بيته ثم وجه وجهه لتلقاء مدين { وَلَمَّا تَوَجَّهَ تِلْقَاءَ مَدْيَنَ قَالَ: عَسَى رَبِّي أَنْ يَهْدِيَنِي سَوَاءَ السَّبِيلِ } ودعاء السفر لدى موسى يكشف عن الحركة النفسية، فكأنه واقف ينظر إلى جهة دار هجرته، ويسأل الله أن يهديه الطريق المستقيم في متاهة سيناء لتقصر المسافة عليه؛ لأن الخط المستقيم أقصر بعد بين نقطتين. هذا مشهد مؤلف من لوحة واحدة: المكان مصر، والشخصية واحدة موسى، والحركة نفسية تجلت في الدعاء، والأخرى في جعل الجسم يتجه إلى مدين دون غيرها، ولا تقل: لماذا؟ لأن الأسباب مطوية في حال موسى وحاجته إلى الأمان، وفي علمه بما فيها ومن فيها، وأحوال أهاليها، ومناسبة ذلك لحاله ومآله.

2- المشهد الثاني ماء مدين: طوى الطريق والكلام عليه، وما جرى لموسى فيه على طريقة القطع السينمائي، ووضعك في أجواء جديدة بقوله: { وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ } فهذا موسى يقبل على الماء، فصار بحكم وارده، فوقع بصره على طائفة من الناس يسقون مواشيهم من ذلك الماء. وجعل هذا المكان محل المشهد الكلي لكنه قَطَّعه إلى لوحات تسلسلت في المكان، وفق الترتيب الآتي:

أ- لوحة المرأتين: تجلت اللوحة وهي جزء من مشهد السقاية أو جانب من جوانبه بقوله: { وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ: مَا خَطْبُكُمَا؟ قَالَتَا: لَا نَسْقِي حَتَّى

يُصَدِّرَ الرَّعَاءُ، وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23) فَسَقَى لَهُمَا} فجعل لفظ (من دونهم) أي قبل أن يصل إليهم.. خطأ فاصلاً مميزاً هذه اللوحة على أنها جزء من المشهد الكبير على ماء مدين وحولها.. فجعلها لوحتين: الأولى للحوار في جزء من المكان، والأخرى لوحة سقاية موسى لما كانتا تذودانه فإن شئت جعلتهما لوحة واحدة مؤلفة من قسمين تكاد تؤلف مشهداً في بنية المشهد الكلي، لكن موضوع اللوحة تغلب في حسي على فكرة تجزئة المكان والتسمية وفق التجزئة.

ب- لوحة أمة من الناس أي طائفة منهم لكنهم لتعدد أغراضهم ومواقعهم الاجتماعية والاقتصادية سماهم أمة، ففيهم من طبقات الناس ما يجعلهم ينوبون مناب الأمة.

ت- لوحة الظل: ثم تولى موسى إلى الظل والدعاء، وهي لوحة ختامية لماء مدين تكاد تطابق لوحة التوجه فهي مؤلفة من شخصية موسى ودعائه، واختلفت الخلفية المكانية بين بيته في مصر، وجعل البيت خلفه، ومدين نصب عينه تخيلاً، وكونه الآن وحيداً يجلس في ظل شجرة بيرية ماء مدين.

ث- لوحة الدعوة: بعد أن سقى لهما اختفت المرأتان من المشهد، وتحولت الإضاءة إلى ظل تلك الشجرة التي أقبل عليها موسى فراراً من حرارة الشمس، ليبين توقيت الصيف وشدة الحر بين تموز وآب، وفجأة تعود إليه إحدى المرأتين لنقول له: (فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ، قَالَتْ: إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا} وهنا جسر لموسى لينتقل من موضعه إلى بيت الرجل الصالح والد هاتين المرأتين. ليبدأ مشهد جديد يتألف من لوحات آخر لن نتابعها.

3- مشهد (في بيت المرأتين): كانت البنت رسول أبيها إلى موسى، وكان موسى رسول الله لإنقاذهما من ظلم الرعاء، فاجتمعت الجسور للقاء الضعفاء في

طريق القوة فقال: { فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقِصَصَ قَالَ: لَا تَخَفْ نَجَوْتُ مِنْ
الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ } إنه مشهد جديد في بيت والد المرأتين، وهذا المشهد نسمع فيه
تعقيباً من والدهما على قصص موسى التي أفضى بها إلى ذلك الرجل، وأخفاها
عنا، يقول له: لا تخف فقد نجوت من القوم الظالمين وصرت في دار الأمان.
وتتمة الحكاية معروضة هناك. وهذا جانب من ذلك المشهد كاف لغرض
التحليل.

الزمان في المشاهد:

الأزمنة كلها مضت فهي وعاء الماضي؛ لأنها قصة محكية من التاريخ
الإنساني، وما كان من صور فحياتها بتذكر شخوصها، وبإعادة تركيبها في ذهن
متلقيها على طريقة القياس قياس الماضي على الحاضر، والاستئناس بالعقل في
حكمه على الممكن والمحتمل والممتنع عقلاً والمستحيل.. لكن المشاهد إذا غلفت
بالأزمنة الغابرة قلت حرارتها وجف ماؤها، وكبرت عظمتها إلا عند إنسان تعاوده
التجربة نفسها في الغربة مثلاً.

وربما أعانت صيغ التعبير عن الحدث بتنوعها على إعادة الروح إلى تلك الصور
فانظر إلى الحرف (لما): (ولما توجه تلقاء) (ولما ورد ماء) { فلما جاءه وقص عليه
القصص } فإن (لماً) بمعنى حين، وتفيد الشرط، لكنها لا تحدد سنة ولا شهراً متشبهة
بالشرط بانية القول على التوجه (توجه، قال) وحين ورد: { ولما ورد ماء.. وجد أمة من
الناس.. }؛ فكان القول مشروط بالتوجه، وكان وجدانهم مشروط بورود الماء. فهي
رابط بين فعلين، ووعاء لحدثين (الورود والوجود) ومعلوم أن القرآن لا يحدد الأزمنة
الماضية بالسنة والشهر واليوم لأسباب منها أنها ليست غاية، ومنها أن التاريخ
عندهم بالحدث وليس بتعيين الوقت بدقة تامة، ومنها اختلاف أهل الكتاب في تقدير
الأوقات، وأنه لا يريد تأييدهم ولا إثبات مخالفته لهم في أمر تاريخي تقديري لا

يتوقف عليه عليه تشريع أو اعتقاد، وهو يضع معاناة الإنسان في الزمان والمكان تقوية للإقناع.

وقد تبادل الأفعال الماضية والمضارعة مواقعها النص، إذ ورد الأفعال الماضية كما في الجدول الآتي:

الفعل	تكراره	دلالاته السياقية
توجه	1	أي جعل مدين أمام وجهه فلا يحوله عنها
عسى	1	الرجاء
ورد	1	بمعنى الوصول والماء غايته عبر بالورود وأراد الوصول، لأن في الورد تلميح إلى عطشه وشدة حاجته للماء، والوصول للمطارد أمان، ويشعرك أن انقطاع التهديد انقطع من ماضٍ
وجد	2	وجد بمعنى رأى وعبر بالفعل وجد في إشارة استثناسه بالناس، وكان مستوحشاً من انفراده في رحلته
قال	3	تكلم
سقى	2	قدم الماء للدواب
تولى	1	من الأضداد بمعنى أقبل وأدبر
أنزلت	1	هيات
جاء	2	أتى

قصّ	1	سرد عليه
نجوت	1	للبحرى

ووردت الأفعال المضارعة كما في الجدول الآتي:

الفعل	تكراره	دلالته السياقية
يسقون	1	يقدمون الماء لأنعامهم
تذودان	1	تحجزان تمنعان
نسقي	1	لا نرد الماء
يُصْدِر	1	يخرج
تمشي	1	تخطو
يدعوك	1	يطلبك
يجزيك	1	يثيبك
تخف	1	تقلق

من الجدولين يتبين أن دوران الماضي في المشاهد ست عشرة مرة، ودوران المضارع ثمان مرات، أي نصف الماضي، وأن موسى أسندَ إليه الأفعال الماضية الآتية: توجه، ورد، وجد، ووجد، قال، سقى، تولى، جاءه، قصّ. فالأفعال ثمانية تكرر الفعل (وجد) مرتين. وليس في الأفعال المضارعة فعل واحد أسند إلى موسى، فكأنه بغيبته وغيبته جزء من الماضي، وكأن الآخرين في الآيات المتخيرة يصنعون

الحياة طائفة من الناس (يسقون) والمرأتان (تذودان) ويتكلمان بقولهما: (لا نسقي حتي يصدر الرعاء) أي لا نسقي الآن، والسقاية مرهونة بخروج الرعاء من حول الماء، واختفى الرعاء لم يتكلموا بل الفعل من قولهما، والحدث للرعاء فهم حضور في المشهد يعبرون بالحدث لا بالكلمة، وإحداهما: (تمشي) على استحياء، فجعلها تمشي على حيائها، فكان حيائها طريقاً لها، في كناية عن استحيائها، وهي توجه بصرها نحو الأرض، وهي تكلمه. وأبوها حاضر في الذكر (إن أبي يدعوك ليجزيك) فأبوها غائب ودعوته حاضرة (يدعوك) الآن والمخاطب موسى وأبوها فاعل الفعل (يدعو) أبوها مستتر فيه كما أنه مستتر ببيته، وكذلك في الفعل (يجزيك) فهي دعوة للجزء من أبيها لسقايته لهما، ثم تنتهي المشاهد، بالنهي عن الخوف، فالناهي أبوها، ومن ينبغي له أن يكف عن الخوف موسى عليه السلام. وليس فيها ما يسند إلى موسى. ومعلوم أن المضارع وسيط يشد الحال (الحاضرة) إلى الماضي مرة كقوله: (قَالَ: مَا خَطْبُكُمَا؟ قَالَتَا: لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ) (قالتا) في الماضي الموصول بالمستقبل القريب، وقولهما هو (لا نسقي حتى يصدر الرعاء) يومئ إلى المستقبل على ما كان من عهدهما، ومفاد (لا نسقي) الآن ومن قابل الأيام، فالمضارع (نسقي) يصل الماضي بالحال الآن، والحال الآن موصول بالمستقبل القريب. وتجاوز المستقبل للماضي يجعل التواصل بينهما مستمراً، ويدخل معنى الاستمرار والثبات من قولهن: (وأبونا شيخ كبير) فكان أمس واليوم وغدا شيخاً كبيراً. لكن موسى خاطب المرأتين بقوله: ما خطبكما؟ قالتا: لا نسقي، ندع فعل القول لأنه من فعل السرد أو السارد حكاية عنه أو عنهما أو عن شخصية من الشخصيات، وفي جعله ماضياً تخفيفاً من وطأة الحدث لكن موسى سأل بجملة اسمية تفيد الثبوت والتوكيد وتمهد للمضارع فكان الجواب: لا نسقي نفياً لفعل السقاية دوماً ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ولو كان السياق يصرف الفعل إلى المستقبل لتعلقه بقدرتهما.. وذلك باعتبار موقف المرأتين من حجز الحلال عن مورد الماء، فهذا

الفعل من عاداتهما فصح الفعل عن عاداتهما مستقبلاً قياساً بعاداتهما ماضياً؛ فلما علم ذلك سقى لهما ثم تولى إلى الظل فكانت الأفعال ماضية ترتب الأحداث وفق تسلسل الزمن، وبعد استراحته جاءتته إحداها تمشي على استحياء، فهي تمشي أمامه مقبلة عليه لكنها تنتظر في الأرض حياءً وخجلاً، وتبلغه رسالة أبيها (يدعوك ليجزيك) على المضارعة والثناء على عمله وقوته وأمانته، ثم يقول له: لا تخف فقد نجوت من القوم الظالمين، ففي الكلام نهى عن خوفه ممن يلاحقونه بصيغة المضارع المتصل بالماضي ثم يدفعه بالنهي إلى المستقبل ليكون انقطاع الخوف من لحظة بلوغه بيت الرجل، ثم ختم بالفعل (نجوت) بالماضي لبيان تحقق الأمر، وأنه إخبار من غير دعاء. فالزمن الماضي وعاء القص، والمضارع يضارع الأحوال، ويمد طرفاً منه للماضي والآخر للمستقبل، كما أن النفي ينفي الفعل، والنهي ينهي عن وقوعه اقتضاء لسياق يوجبه نسق الحوار بينهما. والحركة المشهدية للعقل والنفس في سياق السؤال والجواب عنه.

الشخصيات: في المشهد: موسى، وموسى والمرأتان، والمرأتان والأمة من الناس، وموسى ووالد المرأتين.

أما موسى فشخصية قلقة يدلك على ذلك قوله تعالى: {فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} [ففي الفعل (يترقب) صورة التلفت والقلق النفسي المنبعث من خوفه على نفسه من القوم وعقابهم، فكان دعاؤه عند الخروج بُعيد التوجه إلى مدين أن ينجو من القوم الظالمين (الظلم هنا اجتماعي) وكان دعاؤه عند التوجه قبل مباشرة المسير أن يهديه سواء السبيل للخلاص من جنود فرعون فكان ذلك سبباً للخروج، وظل الخوف يلاحقه، فكان واضحاً للرجل الصالح في القصص التي رواها موسى له، فقال له: لا تخف نجوت من القوم الظالمين وصرت في دار الأمان. فالقلق والخوف من سمات موسى، ومن سماته الأخرى حب عمل

الخير والعطف على الضعفاء تجلى ذلك في استطلاع حال المرأتين، وفي السقاية لهما، وفي استجابة دعوة أبيهما..

وأما المرأتان فكانتا تحجزان قطيعهما عن ورود الماء لضعفهما عن مواجهة الرعاء، ولعجز أبيهما عن رعي المواشي، فكان خروجهما للرعي وليد الحاجة والعجز عن مواجهة مجتمع الرعاء، كما كان خروج موسى خوفاً من فرعون وبطشه، فالعجز والخوف مشترك بينه وبينهما. وكان الأدب سمة لموسى في حديثه إليهما والأمانة والقوة سمة له في سقايته {قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ} 1

وكان سمة المرأتين في الإجابة عن سؤاله، والحياء في نظر كل منهما في عينيها، وهي تخاطبه دل على ذلك أن الفتاة جاءتته من جهة أبيها تمشي على استحياء فعينها في الطريق وترابه، وخطابها موجه لموسى كأنها استوحشت إذ جاءتته وحدها فزاد حياؤها خجلاً. فالمرأتان مودبتان خائفتان من مجتمع الرعاء (لا نسقي حتى يصدر الرعاء) فالشخصيتان موسى والمرأتان نماذج إنسانية متوافقة في طلب العدل والإنصاف، وملتزم كل منهم بواقعه على تأفف وتضجر مما به.

أمة من الناس: أما الجماعة وصورتها ففي قوله: {وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةٌ مِّنَ النَّاسِ يَسْكُنُونَ} قوله: أمة من الناس أي طائفة منهم لأن (من) تفيد التبعية، لكنها تفيد اختلاف هؤلاء الناس رجالاً ونساءً، وأهالي المواشي ورعاتها، ومن كان وارداً ليحلب الماشية بعد سقايتها، ومن جاء لأمر يتصل ببعض أحوال الحلال أو الرعاء.. ولم يحدد أنواع المواشي بقرًا وإبلًا وأغنامًا وجواميس، ومعزى وحمير وبغال.. ومن كان مسافراً جلس ليستريح، ومن كان مقيماً من القرى القريبة من الماء، لكن قانون الماء واضح يومها: أن الماء يردها الأقوياء، ويتأخر الضعفاء، وعلى قول الشاعر 2 [من الوافر]:

1 - سورة القصص: 26

2 - ديوان عمرو بن كلثوم: 97 ثمة

وَأَنَا الشَّارِبُونَ الْمَاءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينًا

فكان الرّعاء يمنعون الضعفاء من الرعاة من السقاية إلا متأخرين، فكان نسق النساء بعد الرجال من الرعاء، وكان مجتمعهم حول الماء يحمل قوانين العصبية والقوة وشعارهم أن الأقوياء أولاً، ومن كان دونهم في القوة يأتي بعدهم في السقاية، ومن كان أشد ضعفاً يورد ماشيته آخر الرعاء. فتتوعد الأفعال الماضية تتوعد من أسندت إليهم، وكانت الوجادة تسند إلى موسى؛ لأنه افتقد مجتمعه فوجد بديلاً (أمة من الناس يسقون) والماء عنوان الحياة والاستقرار والاستمرار، (ووجد من دونهم امرأتين تذودان) وكان شاباً قوياً وكاننا شابتين، وكل منهما يتطلع إلى شريك العمر فوجد البشرى بهما، فسقى لهما الحلال، ومضى إلى بيت أبيهما ليقص عليه القصص ويجزيه أجر ما سقى لهما. فبدأت الرحلة من بيت موسى بمصر، وانتهت به في بيت الرجل الصالح بمدين. وكان الحوار وسيلة للتحرك بين الأزمنة وعرض الحوادث والأحوال للشخصيات، وظل الفعل الماضي وعاء كلياً للأفعال المضارعة والجمل الاسمية للتذكير بأن ما يحكى أمر قد تم بماضيه وحاضره ومستقبله، وطوى الزمان شخصوه ورؤاهم في طياته الذاهبة.

فالمشاهد مجموعة من اللوحات ولكل لوحة زمانها ومكانها وشخصها وأحداثها وحركتها وسكونها وظلالها الموحية، وإيماءاتها الموهمة.

الجمال وألفاظه في القرآن

ألفاظ الجمال في القرآن الكريم

*ينقسم الجمال في القرآن الكريم إلى قسمين:

_جمال التعبير بالصورة، وبالمشاهد.

_جمال الاختيار في طرائق العرض.

- ألفاظ الجمال والحسن والزينة والزخرف والألوان

وهذا بحر لا شاطئ له، فلو حاول أحد اقتحام هذا الباب فإنَّ العمر ينفى، ولا يصل فيه المرء إلى شاطئ، لكن المراد الوقوف على بعض ألفاظ علم الجمال الواردة في القرآن ابتغاء فتح الأذهان للفضاء العملي لها في أذهان العرب، والنظر إلى هذه الألفاظ من فضاء عروبتها.

* المصطلحات التي تشير إلى الجمال في القرآن الكريم:

لفظ الجمال.

لفظ الحسن

لفظ الزينة.

لفظ الزخرف.

ألفاظ الألوان.

علما أن لكل منها مرادفات وأنها بترادفها تجتمع وتفترق لكن المراد معرفة القليل للدلالة على الكثير، خروجاً من الإغراق في التفاصيل، ورغبة في بناء عقلية التفكير بجمال اللغة في تداول القرآن لها، ولم نجلب المعاجم المختلفة كالصوفية وأصحاب الأثر، وجعلنا "مفردات القرآن" للزاغب الأصفهاني (-502هـ) لاعتزاله،

وتقديم العقل في فهم النقل، ومعلوم أن علم الجمال آخر مواليد الفلسفة والمنطق حيث العلاقة بين العقل ومنطوق الكلام، فكان المعجم موافقاً في طبيعة طبيعة المادة المدروسة بل قل كانت تقتضيه وتطلبه.

أولاً: لفظ الجمال:

ورد لفظ الجمال في القرآن مرتين: إحداهما في قوله تعالى:

{وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ}¹

والأخرى في قوله تعالى: {انْطَلِقُوا إِلَى ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ (30) لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ الْهَبِ (31) إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ (32) كَأَنَّهُ جِمَالَةٌ صُفْرٌ}²

هذه المادة في معجم "مفردات غريب القرآن" هي مادة واسعة، لكن الدراسة تجذب مفاتيحها وتدع تفاصيلها، ويثبت اللفظ المطلوب، تليه الآية المرغوبة، وما قاله الراغب فيها، ثم الاستنتاج من قوله.

قال تعالى: {وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ}³.

يقول الراغب:

((الجمالُ هو الحسنُ الكثير، وذلك ضربان:

أحدهما: جمالٌ يختص الإنسان به في نفسه أو بدنه أو فعله، والثاني: ما يوصل منه إلى غيره، وعلى هذا الوجه ما روي عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إن الله جميلٌ يحبُّ الجمال"⁴، تنبيهاً أنه منه تفيض الخيرات الكثيرة، فيحبُّ من يختص

¹ - سورة النحل: 6

² - سورة المرسلات: 30-33

³ - سورة النحل: 6

⁴ - صحيح مسلم: 54، ح: 265

بذلك، وقال تعالى: (ولكم فيها جمال حين تريحون)¹، ويقال جميلٌ وجَمالٌ، وجَمالٌ على الكثير، قال الله تعالى: (فصبرٌ جميلٌ)²، (فاصبر صبراً جميلاً)³، ويقال: لقد جاملت فلاناً وأجملت في كذا، وجمالُك، أي أجملُ، واعتبر منه معنى الكثرة، فقل لكل جماعةٍ غير منفصلةٍ جملةً...⁴

بدأ بتعريف الجمال على أنه الحسن الكثير، فجعل الجمال قابلاً للكثرة والقلّة، ولم يكشف عن شروط بلوغ درجة الحسن ولا موضعها من الجودة، وهل الحسن هو عين الجمال؟ وهل هما متقاطعان أو متطابقان، أو أن الجمال حاوٍ على الحسن بيد أنه اشترط كثرة الحسن ليُعلم أن الجمال قابل للتفاوت زيادة وقلّة، لا أنه مادة تقبل الكثرة بطريقة المقادير وكيّلتها، بل بتقديرها.

ثم جعل الجمال نوعين: أحدهما جمال الإنسان في نفسه أو بدنه أو فعله أي جماله لذاته. فكانت مواضع الجمال في بدن الإنسان في إشارة إلى قوله تعالى: {لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم}⁵، وهو أمر غير إرادي، والآخر في نفسه التي تحتاج إلى تركية أو تدسية لقوله تعالى: {وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (7) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (8) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا}⁶

¹ أي: لكم في الأنعام

² - سورة يوسف: 18، 83

³ - سورة المعارج: 5

⁴ - مفردات ألفاظ القرآن، العلامة الزاغبي الأصفهاني(-42425هـ) تحقيق: صفوان عدنان داوودي،

بيروت-الدار الشامية، دمشق-دار القلم، 1412هـ-1992م: 202

⁵ - سورة التين: 5

⁶ - سورة الشمس: 7-10

فالجمال ليس في النفس مجردة بل في حال تهذيبها من جوامح الشر، وتركيتها بجوامع الخير. وجمال الفعل مرهون بصوالح الناس. ففعله أراد جمال الإنسان لأنه إنسان تلتبس في هذه الجهات الإنسانية كلها، وفي ضدها وحشيته، وجعل الخير (الجمال) مقدماً على الشر (القبح) والجمال ضد القبح، ويتقدم الجمال يكون الإنسان جميلاً في بدنه ونفسه وعمله فقط بل في تصوره للوجود وفي نفسها ومقاصدها، وقدم النفس ليدل على النيات التي تسبق الأعمال، وتسكن الأبدان. وقدمت الأبدان لتقدمها للحواس، ولتبدأ من القريب وتنتهي إلى البعيد، وانتشت إلى النفس لأنها تسكن البدن وتقف وراء الأعمال دافعاً لها. والأفعال المقصودة من سمات العمل الإنساني لها صور شتى تتقدمها والأفكار والشيم والقيم والأعمال.

والنوع الآخر هو الجميل لغيره: فقد ذكر ذلك بقوله: ((والثاني: ما يوصل منه إلى غيره، وعلى هذا الوجه ما روي عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إن الله جميل يحب الجمال"، تنبيهاً أنه منه تفيض الخيرات الكثيرة، فيحب من يختص بذلك، وقال تعالى: (ولكم فيها جمال حين تريحون)¹، ويقال جميلٌ وجَمالٌ، وجَمال على الكثير، قال الله تعالى: {صَبِرْ جَمِيلٌ}²، {فاصبر صَبْرًا جَمِيلًا}³، ويقال: لقد جاملت فلاناً وأجملت في كذا، وجمالك، أي أجمل، واعتبر منه معنى الكثرة، فقل لكل جماعة غير منفصلة جملة..))⁴

¹ أي: لكم في الأنعام

² - سورة يوسف: 18، 83

³ - سورة المعارج: 5

⁴ - مفردات ألفاظ القرآن، العلامة الراغب الأصفهاني (-42425هـ) تحقيق: صفوان عدنان داوودي،

بيروت-الدار الشامية، دمشق-دار القلم، 1412هـ-1992م: 202

فجعل جمال الله ليس لذاته بل لأنه منبع الخيرات في الحياة فلذلك يحب من جهة، ويرى أنه جميل، وكل ما يتصل به من خلق أو فعل أو قول يعد جميلاً فصار مصدراً للجمال.

وجعل الأنعام جميلة في وقتين في قوله: { وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ } (6) وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَى بَلَدٍ لَمْ تَكُونُوا بِالْغِيَةِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ (7) وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (8)..¹ فالأنعام تحلو وتجمال في العيون وقت الرواح إلى المنازل، وقد امتلأت بطونها فبشرت بالسمن، وامتلأت بالطاقة والحيوية والحليب، وصارت جميلة في العيون، وهي جميلة في توزعها في المراعي لناظرها، ومصدر الاهتمام بها أن بعضها للركوب فينقلهم وينقل أثقالهم (متاعهم) إلى بلد آخر لم يكونوا بالغية إلا بشق الأنفس كالخيل والحмир والبغال.. ومما يلفت النظر طريقة القرآن في عرض أوقات المتعة الجمالية بمنظر الأنعام إذ ابتداء بوقت الرواح مساء عائدة إلى الديار، والمساء مؤذن برحيل يوم، ثم عطف عليها وقتاً آخر حين تسرحون في مطلع اليوم التالي، فأوماً بذلك إلى توقيت الجمال مرة وقت الزوال بالعودة إلى البيت، ومرة وجه النهار في الخروج إلى المراعي، فربط بين حركتها وحركة الوقت وجعل لها صفة الجمال قرينة لهاتين الحالين، وجعل للمنافع موضوعاً لمن أراد أن يرد استحسانهم إليها لجهة أنها تنفعهم. فجمع لها جمال المرأى، والمرعى، وجمال الظل مساء، وجمال الإضاءة صباحاً، وجمالها

¹ - سورة النحل: 6-8

مستمر بدوران الفلك على الليل والنهار.. فلها جملان: أحدهما لذاتها والآخر لنفعها.

فالجمال عند الراغب معناه الحُسن، ودائماً الترادف اللغوي يعني اشتراكاً في قسط من المعنى أو أكثر بين اللفظين، وتخالفاً في معانٍ أُخر؛ يدلك على ذلك الإمام أبو هلال العسكري، وهو يفرق بين الجمال والحُسن، بقوله:

((الفرق بين الجمال والحسن: أن الجمال هو ما يشتهر، ويرتفع به الانسان من الافعال والاخلاق ومن كثرة المال والجسم، وليس هو من الحسن في شيء؛ ألا ترى أنه يقال: لك في هذا الامر جمال، ولا يقال: لك فيه حسن، وفي القرآن {ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون} يعني الخيل والابل. والحسن في الاصل الصورة، ثم أستعمل في الافعال والاخلاق: والجمال في الاصل للافعال والاخلاق والاحوال الظاهرة ثم أستعمل في الصور، وأصل الجمال في العربية العظم، ومنه قيل: الجملة لأنها أعظم من التفاريق، والجمّل الحبل الغليظ، والجمّل سمي جملاً لعظم خلقته، ومنه قيل للشحم: جميل؛ لعظم نفعه.))¹

ولزيادة إيضاح المراد يمكن النظر إلى قول أبي هلال المتقدم في ضوء قوله مفرقاً بين النبل والجمال بقوله: ((الفرق بين النبل والجمال: أن النبل هو ما يرتفع به الانسان من الرواء، ومن المنظر، ومن الاخلاق والافعال. ومما يختص به من ذلك في نفسه دون ما يضاف يقال: رجل نبيل في فعله ومنظره، وفرس نبيل في حسنه وتمامه، والجمال يكون في ذلك وفي المال، وفي العشيرة،

¹ - الفروق في اللغة: (الفرق بين النبل والجمال): 2136

والاحوال الظاهرة . فهو أعم من النبل ألا ترى أنه يقال: لك في المال والعشيرة جمال، ولا يقال لك: في المال نبل، ولا هو نبيل في ماله، والجمال أيضا يستعمل في موضع الحسن فيقال وجه جميل كما يقال وجه حسن ولا يقال نبيل بهذا المعنى، ويجوز أن يكون معنى قولهم وجه جميل أنه يجري فيه السمن ويكون اشتقاقه من الجميل وهو الشحم المذاب.¹

فدائرة الجمال عند أبي هلال العسكري (-395هـ) تتضمن: ما يشتهر به الإنسان في عين المجتمع، ويرتفع به في عيون الناس كالأفعال الطيبة، والأخلاق الحميدة، والكرم النابع من كثرة المال، ومعاونة الضعفاء النابعة من فيض الطاقة في الأبدان. وجعل الحسن للصور التي تراها العيون، والنفت إلى الاستخدام المجازي لأن العرب تضع الحسن موضع الجمال، وتضع الجمال موضع الحسن. فجعل أصل الجمال للمعنويات، وقابله بالنبل في وصف الإنسان دون سواه، وأصل الحسن للمحس، وذكر منهج العرب في مغادرة الأصول إلى الفروع في إطار المجاز، والتعبير بالفرع عن الأصل، والتعبير بالأصل وهي تزيد الفرع. ولا يكون ذلك في شيء من العلاقة بين النبل والجمال المتفقين في جمال القيم على الأصل، ويسمى صاحبها نبيلاً، وهي من آيات النبل وليست نبلاً.

إذاً هذا الجمال الذي تحدث عنه القرآن: جمال الشيء لذاته، وجمال الشيء لنفعه أي لغيره، واجتماع الأمرين غير ممتنع في أغلب الأحيان، وقد وقف القرآن على معان كثيرة في موضوع الجمال والحسن، فيقول تعالى:

¹ - الفروق في اللغة: الفرق بين النبل والجمال: 2136

{انْظُرُوا إِلَى ظِلِّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ (30) لَا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ
اللَّهَبِ (31) إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ (32) كَأَنَّهُ جِمَالَةٌ صُفْرٌ }:
والجماليات الصفرة هي النوق السود تميل بلونها نحو الصفرة، وقيل:
حبال السفن، وقيل: قطع من نحاس¹.

والمراد أن جهنم تقصف الناس الظالمين بقطع منها ما كانتها
كالقصر (البيت) ومنها ما كانته كالجمال السود، الكبار في
الحجم والوزن، وجمعها للإشارة إلى تعدد الكتل في كل مقذوف،
وجعلها سوداً للتخويف منها، وجعلها صفراً لاقتران اللون الأصفر
بالموت فهي تهدد الحياة والحياة بالعذاب والفناء معاً.

فالجمال لا علاقة لها بالجمال، وإن كان لها علاقة لغوية، فالعرب
تعد الضخامة والتماسك الحافظ لها مقياساً جمالياً، والضخامة
مقياس من مقياس الجلال، فالجلال مقترن بالمهابة، فالرجل
الطويل على ضخامته يكون ذلك جزءاً من الجمال، فذلك التقاء
بينهما المهابة والتماسك والتناسق، ودع عنك المشهد في العرض
القرآني وجمال الحركة والكتل والألوان.. فذاك باب تطبيقي لجمال
العرض، وليس هذا موضعه. ففي لفظ الجمال باب للجلال وآخر
لأسبابه، وثالث لسماته مجموع ذلك كله بين السياق اللغوي والدالة
اللغوية معاً. مما يفتح الباب للحديث عن الحسن.

الحسن في القرآن:

مادة الحسن واسعة في القرآن يتناول البحث منها صيغة
التفضيل (أحسن) دون الصيغ الأخرى على طريقة الإيماء إلى

¹ - انظر: تفسير القرآن العظيم، للإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي (-774هـ)

بيروت وصيداء-المكتبة العصرية، 1426هـ-2005م: 4/ 416

الموضوع بأقصر الوسائل، ويمكن الاكتفاء بأقل ما ورد منها لأن فضاءها يتنوع، ويتكرر للتوكيد، والاختيار بحدود التنوع ليغنى البحث به عما يعاد من القول، فمن ذلك الآيات الآتية:

{لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ} {فَالْقُرْآنَ يَقْرَرُ أَنَّ هُنَاكَ تَقْوِيماً لَخَلْقِ الْإِنْسَانِ، لِقَوْلِهِ تَعَالَى: {وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَاراً} 2 وقد خلقه في أطواره كلها في أحسن تقويم وقوام وقيمة. وكلمة (أحسن) تومئ إلى تحقق صفة الحسن في أعلى درجاتها في كل طور، وتؤكد أن الحسن قابل للتفاوت، فهنا حسنٌ، وذاك أحسنٌ، ولا منتهى للحسن من أعلاه، والسعي البشري لبلوغ ذاك المستوى. فكان الحسن قرين خلق الإنسان في أطواره كلها، وثمة وقفة للبغوي على هذه الآية في إطار عرض القسم في أول السورة بالتين والزيتون جاءت بقوله:

وموضوع القسم قوله "لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم" ((أي: أعدل قامة وأحسن صورة، وذلك أنه خلق كل حيوان منكباً على وجهه إلا الإنسان خلقه مديد القامة، يتناول مأكوله بيده، مزيناً بالعقل والتميز.)) 3 فالاعتدال في القامة والحسن في الصورة مزيناً بالعقل والقدرة على تمييز الحسن والقبح مما رفع رتبته في الحسن إلى مدى صيغة التفضيل بإطلاق صفة (أحسن) مقيدة بالتقويم والقوامة والقيمة التي يدركها العقل كما يدرك الحسن والقبح.

وكان من تمام الفضل الرباني صُورُ الناس في قوله تعالى: {اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ قَرَاراً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكَُمُ اللَّهُ

¹ - سورة التين: 4

² - سورة نوح: 14

³ - تفسير البغوي: معالم التنزيل، للإمام أبي محمد الحسين بن مسعود البغوي (516هـ)، حققه: محمد

عبد الله النمر، وعثمان جمعة ضميرية، وسليمان مسلم الحرش، الرياض-دار طيبة، 1412هـ: 8/ 472

رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ¹ فكانت صور الناس من إرادة المصور تدخل فيها عوامل البيئة من الأرض والسماء بشمسها وكواكبها وهوائها في فصول السنة المتنوعة، وعوامل الوراثة التي تأتي من جهة الأرزاق ابتداء بحليب الأم وانتهاء بما تخرجه الأرض من الطيبات.. والشاهد في إحسان هذه الصور التي تتفاوت في الحسن نفسه.

وكان من الحسن تلك الألوان أو الأصباغ التي أضفاها الخالق على خلقه في قوله تعالى: {صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ}² والصبغة الفطرة التي يولد المولود عليها، وليس ثمة صبغة أخرى تعلو عليها.

فالحسن صفة الإنسان في خلقه وصورته وصبغته التي جُبل عليها

وجاءت صبغة التفضيل بين صور القصص في بنيتها وآلية سردها في قوله تعالى:

{نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمَنِ الْغَافِلِينَ}³ والمفاضلة بين قصص القرآن والقصص التي يرويها الآخرون عن الأمم الأخرى فيجعل القصص كلها حسنة في سردها، ويجعل قصص القرآن أحسنها جميعاً لاعتدالها على الحق دون الظن، ومتعتها الجمالية في تنبيه الغافلين عن حاضرمهم ومستقبلهم، والبصائر في قصص القرآن توقظ الأذهان من غفلتها وانشغالها بجيفة الحياة الدنيا. ويقيم القرآن مفاضلة بين أحكام الجاهلية وأعرافها وحكم الله في القرآن، بقوله: {أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ حُكْمًا لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ}⁴ وكان العرف القبلي حكم الجاهلية الذي يقضي به القضاة، ويصلح به المجتمع، فجعل

¹ - سورة غافر: 64

² - سورة البقرة: 138

³ - سورة يوسف: 3

⁴ - سورة المائدة: 50

القرآن تلك الأحكام حسنة في تحقيق الأمان الاجتماعي، وجعل حكم الله راجحاً عليه عند الذين يوقنون بالرسالة الجديدة، وليس عند الناس كلهم، فكان من إنصافه أن جعل حكم الجاهلية يشارك الحكم الإسلامي بالحسن، ويرجح الحكم الرباني عند ذوي اليقين دون سواهم فأَنصف الناس في مواقفهم، وقرر فضيلة الحكم الإسلامي عند الموقنين. فذكر نزوع الناس وحنينهم إلى أنظمة الحياة التي ألفوها، وحاول السير معهم، وجعل ذلك نقصاً في يقينهم، ونقطة افتراق بينهم وبين الموقنين بالرسالة الجديدة والتجديد، وهذه جهة تحسّن العمل مع العقيدة، وتقدمه على العمل مع العرف والتقليد.

والقرآن يقرر تفاوتاً في الجدل والاحتجاج ويدعو الرسول أن يبحث عن التي هي أحسن بقوله تعالى: {ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحُكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ ضَلَّ عَنْ سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ}¹

فمن الجدل بالحسنى الحكمة التي تتجلى في وضع الأمور مواضعها زماناً ومكاناً وحالاً مناسبة للجدال تجعل النفس مستجيبة للجدل والحجة والإقناع، ومن الحكمة التسوية بين المتجادلين (الله أعلم بمن ضل عن سبيله) فكل يدعي الاهتداء إلى الحقيقة. ويجعل الحجج في الجدل متفاوتة في الحسن بوضوحها وإقناعها واختيار التي هي أحسن باجتناب المراء واجتناب الشتم واللعن، وتقديمها في مجلس المناظرة أو الجدل؛ لأن الغرض هو الحق، وليس العداة والقهر بالكلمة والحجة.

وفي طريق الإنذار من عواقب العناد يُبين القرآن أن الحسن من صفات الأثاث والمرئيات بقوله: {وَكَمْ أَهْلَكْنَا قَبْلَهُمْ مِّنْ قَرْنٍ هُمْ أَحْسَنُ أَثَاثًا وَرِثِيًّا}² فالأثاث يتفاوت في الحسن، والمتقدمون كانوا متقدمين في تحسين الأثاث وزخرفته وتلوينه، وقد ذهبوا

¹ - سورة النحل: 125

² - سورة مريم: 74

في هذا كل مذهب؛ مما يجعل الكلام يخرج إلى الإنذار بدعوتهم من التكاثر به وبحسنه، وربط بين الحسن والرؤية؛ لأن الناس متفاوتون في قوة أبصارهم، فتنفاوت أحكامهم بحسن المرنّيات لتفاوت إبصارهم قوة وضعفاً.

وفي سبيل السلم الاجتماعي قال الله تعالى: ﴿وَإِذَا حُيِّتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيباً﴾¹ فالآية تجعل عبارات التحية متفاوتة في حسنها، فهناك اختلاف في صيغ التحية، وتفاوت في آثارها في النفس، والقرآن يدعو الناس إلى رد التحية إذا ألقاها صاحبها إما بمثلها أو بأحسن منها، وقد أوضحت الآية أن رد التحية فرض على المؤمن، وإلا فإن التهديد واضح في تعقيب الآية {إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيباً} أي أن رد التحية فرض لما تحدثه هذه التحية في القلوب الحية من آثار طيبة، فالتفت الرسول ليوضح أن إلقاء التحية واجب على المؤمن إذ يقول:

[5193 - حَدَّثَنَا أَحْمَدُ بْنُ أَبِي شُعَيْبٍ، حَدَّثَنَا زُهَيْرٌ، حَدَّثَنَا الْأَعْمَشُ، عَنْ أَبِي صَالِحٍ، عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ، قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «وَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَا تَدْخُلُوا الْجَنَّةَ حَتَّى تُؤْمِنُوا، وَلَا تُؤْمِنُوا حَتَّى تَحَابُّوا، أَفَلَا أَدْلُكُمْ عَلَى أَمْرٍ إِذَا فَعَلْتُمُوهُ تَحَابَبْتُمْ أَفْشَوْا السَّلَامَ بَيْنَكُمْ»]² فالأنس ينبع من التحية. وحسن التحية متفاوت، وأثرها متفاوت، بناء على ذلك. فاكتمل الوجوب على طرفي الحركة الاجتماعية في إلقاء التحية وتحسين صيغها وطرق أدائها، وتحسين رد التحية فلا تكون الإجابة دونها في إبداء الرغبة في السلام بين الناس.

والقول كله يوضح تفاوت التحية في الحسن، والناس مدعوون إلى اتباع أحسن الكلام وأعلاه قيمة وتأثيراً في ضوء الخير المجلوب من ذلك القول الطيب، وهو في أحسن

¹ - سورة النساء: 86

² - سنن أبي داود: (؟)

صبيغه وأقرب منافعه، ومن يفعل هذا يرتفع مقامه ليكون قدوة لكل مؤمن تجد ذلك في قوله تعالى: {الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَاهُمُ اللَّهُ وَأُولَئِكَ هُمْ أُولُوا الْأَلْبَابِ} ¹ فالقول هنا عام يراد به القول القرآني، وتفاوت القرآن تفاوتت في المقام والحال والحسن مشترك على تفاوته وفق اقتضاء المقام والحال، وجعل اتباع أحسن القول الحكيم من علامات العقول أو الألباب.

فالحسن باب يتناول ما يراه الإنسان من أحياء وأشياء، ويدع الجمال ومتعته للذوق أو القلب. هذا ما جاء في أمر الحسن فما قولكم بالوقف قليلاً على مصطلح الزينة في الاستعمال القرآني؟

لفظ الزينة:

ورد جذر (زين) في القرآن، سبعين مرة سار بالزينة على أطراف الوجود، والزينة طبيعية وصناعية، فهذا باب واسع لا يمكن نتبعه هنا موضعاً موضعاً، فقد قال الراغب الأصفهاني: ((والزينة بالقول المجمل ثلاث: زينة نفسية كالعلم والاعتقادات الحسنة، وزينة بدنية كالقوة وطول القامة، وزينة خارجية كالجمال والجاه.

فقوله: (حَبَّبَ إِلَيْكُمُ الْإِيمَانَ وَزَيَّنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ) ² فهو من الزينة النفسية.

وقوله: (من حرم زينة الله) ³ فقد حمل على الزينة الخارجية وذلك أنه قد روي أن قوماً كانوا يطوفون بالبيت عراة؛ فنهوا عن ذلك بهذه

¹ - سورة الزمر: 18

² - سورة الحجرات: 7

³ - سورة الأعراف: 32

الآية، وقال بعضهم: بل الزينة المذكورة في هذه الآية هي الكرم المذكور في قوله: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم)¹ وعلى هذا قال الشاعر²:

* وزينة المرء حسن الأدب *

وقوله: (فخرج على قومه في زينته)³ هي الزينة الدنيوية من المال والاثاث والجاه، يقال: زانه كذا وزينه إذا أظهر حسنه: إما بالفعل أو بالقول.

وقد نسب الله تعالى التزيين في مواضع إلى نفسه، وفي مواضع إلى الشيطان، وفي مواضع ذكره غير مسمى فاعله، فمما نسبته إلى نفسه قوله في الايمان: (وزينه في قلوبكم)⁴

وفي الكفر قوله: {زينا لهم أعمالهم}⁵ {زينا لكل أمة عملهم}⁶ ومما نسبته إلى الشيطان قوله: {واذ زين لهم الشيطان أعمالهم}⁷ وقوله تعالى: {لازينن لهم في الارض}⁸ ولم يذكر المفعول لأن المعنى مفهوم.

ومما لم يسند إلى الله أو إلى الشيطان قوله -عز وجل-: (زَيْن للناس حب الشهوات)¹ {زَيْن لهم سوء أعمالهم}² فجعل السوء يزِين

¹ - سورة الحجرات: 13

² - لم أقف على قائله.

³ - سورة القصص: 79

⁴ - سورة الحجرات: 7

⁵ - سورة النمل: 4

⁶ - سورة الأنعام: 108

⁷ - سورة الأنفال: 48

⁸ - سورة الحجر: 37

يزين لهم عملهم، وقال (زَيَّنَ للذين كفروا الحياة الدنيا)³ ولم يحدد من زينها لهم، وقوله (زَيَّنَ لكثير من المشركين قتل أولادهم شركائهم)⁴ تقديره زينه شركائهم

وقوله (زينا السماء الدنيا بمصابيح)⁵ فأسند الزينة إلى الله..

وقوله: (إنا زينا السماء الدنيا بزينة الكواكب)⁶ (وزيناها للناظرين)⁷ فإشارة إلى الزينة التي تدرك بالبصر التي يعرفها الخاصة والعامة، وإلى الزينة المعقولة التي يختص بمعرفتها الخاصة، وذلك إكمامها وسيرها.

وتزيين الله للأشياء قد يكون بإبداعها مزينة وإيجادها كذلك، وتزيين الناس للشيء بتزويقهم، أو بقولهم، وهو أن يمدحوه ويذكروه بما يرفع منه.)⁸

أول ما يلفت النظر حديثه عن أنواع الزينة انطلاقاً من أن مفهوم ((هي ما لا يشين الإنسان في شيء من أحواله لا في الدنيا ولا في الآخرة، فأما ما يزينه في حالة دون حالة فهو من وجه شين...))⁹

1 - سورة آل عمران: 14

2 - سورة التوبة: 37

3 - سورة البقرة: 212

4 - سورة الأنعام: 137

5 - سورة الملك: 5

6 - سورة الصافات: 6

7 - سورة الحجر: 16

8 - مفردات القرآن: (زين) 388

9 - مفردات القرآن: ((زين) 400

فالزينة في الابتعاد عما يشين الإنسان في حياته القريبة، وحياته الأبدية الخالدة في الآخرة، وفي هذا التعريف تضيق واسع، وتخصيص في موطن عموم، وجعل الزينة أنواعاً ثلاثة وفق طبيعتها، وهي:

1- الزينة النفسية: جعلها تتجلى بالعلم والاعتقادات الحسنة. أما العلم فمن الصفات النفسية والعقلية التي يتزين بها صاحبها مهما يكن تخصصه العلمي، ويتفق الناس عليها إذا تفوق إنسان ما في تحصيلها وفهمها ونقدها على أنها زينة، والخلاف في الحد الفاصل بين الحُسن الواجب والزينة الزائدة على ذلك الحد، والزخرفة التي تجوز الزينة إلى ما فوقها. ذلك أن الحدود بين المعاني من أصعب الكلام على تعيينها وتبيينها في أمر المباني النفسية والعقلية. وضرب للزينة النفسية مثلاً بقوله: (فقلوه: {حَبَّبَ إِلَيَّ الْإِيمَانَ وَزَيْنَهُ فِي قُلُوبِكُمْ}¹ فهو من الزينة النفسية.) فالتعلق القلبي بالإيمان، وهو التصديق القلبي بالغيب وعوالمه فتلك درجة تعلق مشفوعة بالحب وتخطي الحب إلى الزينة النفسية، تعني أن الإيمان صار يضيء الأشياء في دلالتها على خالقها ومبدعها، فصارت مزينة وممتعة لصاحب الحب، بل صار يتزين بها، والأصل أن الإيمان اختيار عقلي ونفسي معاً لقوله تعالى: {وَقُلْ: الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ، وَمَنْ شَاءَ فَلْيُكْفُرْ. إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَاراً أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ

¹ - سورة الحجرات: 7

وَسَاعَتْ مُرْتَفَقًا¹ فالظالم لنفسه من تخير طريقاً يخالف الإيمان والتسليم بالخالق العظيم. فصار الاختيار وهو موقف فكري أولاً ونفسي ثانياً- موضوعاً للتزين في محافل الموافقين لخيار المتخير. وفي الزينة النفسية يشترك الحب وهو انفعال بالاعتقاد وهو اختيار، والنفس وعاء العقل والعاطفة.

وأما الاعتقادات فاستحسنها نسبي مقرون به الناس المتفكرون على التحلي بها وبقيمها الواجبة لها، فهي من الزينة النسبية التي يختلف فيها الناس لاختلافهم في طبيعة تلك الاعتقادات ومصادرها وعلاقتها بالعلم. وعذر المؤلف أنه يسوق الكلام على وفاق مقاصد القرآن، وحسن الاعتقاد بالله والناس والمآل من محمود البشر لعودة ذلك بالخير على جميع الناس.

2- الزينة البدنية: والزينة البدنية كالقوة وطول القامة، والقوة صفة تعلو التكوين البدني وتشترك بسلامته من العلل والعوارض العارضة كالكسر والهصر والالتواء.. عما كان عليه ذلك التكوين، وهو من هذه الجهة على تعلق بالعلم، ووظائف الأعضاء، لكنها موضع للتزين والتباهي ولفيت الأنظار لقول ابنة الرجل الصالح: {قَالَتْ إِحْدَاهُمَا يَا أَبَتِ اسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ}² فالقوة البدنية صنو الأمانة بل إنها أمانة ينبغي الحفاظ عليها. وأما الطول عند العرب وغيرهم فمحل زينة جمالية في الإنسان على أنه ليس من

¹ - سورة الكهف: 29

² - سورة القصص: 26

اختيار الإنسان، والأصل ألا يتزين المرء بما لا يد له فيه قوة، ولا ضعفاً. والإنسان مخلوق في أحسن تقويم وقوام وقيمة كما سلف في غير ما موضع من هذا الكتاب. وضرب لذلك مثلاً بقوله تعالى: (وقوله: (من حرم زينة الله) فقد حمل على الزينة الخارجية وذلك أنه قد روى أن قوما كانوا يطوفون بالبيت عراة فنهوا)

3- زينة الأفعال والأعمال: زينة الأفعال والأعمال في توافقيها ورؤى فاعليها، وقبحها في مفارقة تلك الرؤى، فتجد صاحبها يعتز بها كما وصف فرعون بقوله تعالى: { وقوله: (فخرج على قومه في زينته) هي الزينة الدنيوية من المال والأثاث والجاه، يقال: زانه كذا، وزينه إذا أظهر حسنه: إما بالفعل أو بالقول. فالخروج فعل، وزينته رجاله الذين يحمونه، والجاه يصحبه في خروجه بأبهة وعظمة والجاه معنوي، والخروج فعل حسي، والمهابة أمر نفسي اجتماعي. فالتزين بإظهار القوة لخصومه لخروجه متحدياً بزينته التي تحيط به قوة مادية ومعنوية. وهي الزينة المشتركة.

والتفت إلى مصادر تزيين الأمور فرد الزينة النافعة بالخير إلى الله، والأمور العائدة بالضرر الدنيوي أو الأخروي على الإنسان ردها إلى الشيطان معتذراً للإنسان في سوء اختياره بعقل قاهرة لنفسه وعقله في رغائبه ورغباته، وبنى بعض الأفعال للمجهول ليجعل منابع التزيين غير موقوفة على هذين المصدرين بل يمكن أن يكون لنفس الإنسان الأمانة بالسوء موضع فيها، وليكون للنفس

اللوامية موضع لتزيين التوبة، وليكون للنفس الراضية المرضية دوافعها في تزيين أفعالها وأعمالها وأقوالها.

مما تقدم يتبين أن الراغب بدأ بالنفس والعقل والبدن والأفعال والأعمال وانطلق إلى الفضاء وزينتها بالكواكب العاكسة لأضواء النجوم، وهو بهذا ينظر إلى الزينة النفسية والعقلية والطبيعية، ويُشتق من كلامه أن من الزينة ما هو عارض بالاكْتِسَاب، ومنها ما هو فطري يلزم الإنسان مدى حياته كالطول. وعموماً ليس هناك زينة دائمة إلا بدوام حاملها أو فاعلها، لأنها تكون قوية تارة ووسطى تارة أخرى وضعيفة تارة ثالثة، وما كان مزيناً في طور من أطوار الإنسان لا يعود كذلك في أطوار لاحقة، فالثبات مقرون بالاستمرار، والاستمرار مقرون بتغير الأحوال. وثبات الزينة الصناعية محال، وثبات الأحوال كذلك. مما يجعل الكلام في الزينة ينتقل إلى الزخرف وموضوعاته في القرآن.

الزخرف:

ورد لفظ (الزخرف) في القرآن أربع مرات، ذكرهن الراغب بقوله:

((زخرف: الزخرف: الزينة المزوقة، ومنه قيل للذهب زخرف، وقال: {أخذت الأرض زخرفها}¹ وقال: {بيت من زخرف}² أي ذهب مزوق، وقال: {وزخرفا}³ وقال: {زخرف القول غرورا}⁴ أي المزوقات من الكلام.))⁵

¹ - سورة يونس: 24

² - سورة الإسراء: 93

³ - سورة الزخرف: 35

⁴ - سورة الأنعام: 112

⁵ - مفردات القرآن:

ففي كلامه وقفة على المعنى اللغوي للزخرف، فأخذ منه ما يراه معيناً على تحديد معنى الزخرف في القرآن، فذكر أن الزخرف هو الزينة المزوقة، فلم يكتف بذكر الزينة لأن الزخرف زينة أضيف لها التزيين، فهي زينة بولغ في زخرفتها خطوطاً نافرة أو غائرة، وألواناً مختلفة، وجعل الذهب زخرفاً، وهو زينة لا تكون زخرفاً إلا بإحداث الزخارف فيها أو الرسوم عليها، ولو كان مجرد وجود الذهب زينة لصاع معنى التكلف النائم في ظل صيغة الزخرفة، وصاع معنى الذم القابع خلف هذا اللفظ. ثم انتقل إلى الآيات القرآنية فقال في الآيتين:

1- {إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنِ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ}¹

2- {أَوْ يَكُونُ لَكَ بَيْتٌ مِّنْ زُخْرَفٍ أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاءِ وَلَنْ نُؤْمِنَ لِرُفَيْكَ حَتَّى تُنْزِلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَقْرؤه قُلْ سُبْحَانَ رَبِّي هَلْ كُنْتُ إِلَّا بَشَرًا رَسُولًا}²

فقال الراغب: (وقال: (أخذت الأرض زخرفها) وقال: (بيت من زخرف) أي: ذهب مزوق) فأصاب في واحدة وأخطأ الأخرى.

أما الإصابة فإن البيت المطلوب كان يجب أن يكون من ذهب، ومحمد -صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه- فقير يعجز عن ذلك، وهذا موضع إصابته.

وأما موضع غلطه -إن كان يجمع بين الآيتين ولا يرد كلامه على القريب فقط- فإن زينة الأرض ليست ذهباً لقول ابن منظور المصري: ((لسان العرب (ومنه قوله عز وجل: {حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا}؛ قيل: زينتها بالنَّبات، وقيل: تمامها وكمالها.

1 - سورة يونس: 24

2 - سورة الإسراء: 93

وَزُخْرَفَ الْكَلَامِ: نَظْمُهُ.))¹ فزينة الأرض في تنوع نباتها واخضرارها، واختلاف ألوان ورودها وأزهارها بين أبيض وأحمر وأصفر مما يجعلها كالسجادة العجمية مزركشة مزخرفة، ومعلوم أن ملمس الورود والأزهار والأعشاب مختلف في خشونته ونعومته وأطوالها وقاماتها. كل ذلك يجعلها زينة حقيقية، وزخرفاً مبناه التنوع الطبيعي، وهو خارج من التكلف والذم؛ لأن يد الإنسان ورغبته بعيدة من الطبيعة في إشارة الآية، ولو دخلت لزادتها حسناً، وربما ذهبت بشيء من حسنها، وزخرف الكلام يقع في نظمه في التشكيل البيعي بتركيبه في نظم الكلام من غير تكلف.

وقال الراغب في قوله تعالى:

1- {وَزُخْرَفًا وَإِنْ كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ}²

2- {وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرَفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ}³

(وقال: (وزخرفا) وقال: (زخرف القول غرورا) أي المزروعات من الكلام). والزخرف عند أهل اللغة ((الزينة وكمال حسن الشيء)).⁴ والمراد أنه زائل يزوال الدنيا، وأن الزخرف خديعته مؤقتة بتوقيت الحياة الدنيا، لكن لفظ زخرف عند ابن الأعرابي (-231هـ) معناه: ((حسن القول بترقيش الكذب، والزُّخْرُفُ الذهبُ في غيره)).⁵ وجاء في اللسان: ((وزخرف الكلام نظمه...وزخارف الماء طرائقه))⁶ يريد ترقيشه وتزيينه زيادة على نظمه لا أن

¹ - لسان العرب (زين)

² - سورة الزخرف: 35

³ - سورة الأنعام: 112

⁴ - لسان العرب (زخرف)

⁵ - لسان العرب: (زين)

⁶ - لسان العرب (زين)

النظم هو الرقش وإنما يتبع النظم، ولا كلام مفيداً من غير نظم. وأما زخارف الماء فهي طرائق الأمواج التي تعلو على وجه الماء كأنها حبال تطفو على سطحه، وكما تطفو الطرائق تطفو الزخرفة، وكما تكون بالعلو بالحفر والانخفاض كمن يخط بيد على الرمال الناعمة فتظهر الخطوط محفورة. فالزخرف زيادة في الحسن، وبهاء في الإضاءة، وفيه معنى الترفيش والزينة.

الألوان في القرآن:

رحلة القلم في أحبار الألوان طويلة، ولا يمكن الوقوف طويلاً عليها فكان لزاماً اختيار الكلام على لفظ الألوان ثم اللون الأبيض، ففي الوقوف على معنى اللون وقوف على ريشة الفنان، وهي تعطي الصور ألوانها، والهينات أحوالها، ففي اللون يقول الراغب:

((لون: اللون معروف، وينطوى على الأبيض والأسود وما يركب منهما، ويقال: تَلَوَّنَ إذا اكتسَى لونا غير اللون الذي كان له، قال: {ومن الجبال جُدَدٌ بَيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلَفٌ أَلْوَانُهَا} ¹ وقوله: {واختلاف ألسنتكم وألوانكم} ² فإشارة إلى أنواع الألوان واختلاف الصور التي يختص كل واحد بهيئة غير هيئة صاحبه، وسحناء غير سحنائه، مع كثرة عددهم، وذلك تنبيه على سعة قدرته.

وَيُعَبَّرُ بالألوان عن الأجناس والأنواع، يقال: فلان أتى بالألوان من الأحاديث، وتناول كذا: ألواناً من الطعام.)) ³

¹ - سورة فاطر: 27

² - سورة الروم: 22

³ مفردات ألفاظ القرآن:

قوله: (اللون معروف) أي بدهي لا يحتاج إلى تعريف، ثم انتقل إلى أنواع اللون فذكر منها الأبيض والأسود وما يتركب منهما بإجمال لا يحصي الألوان المركبة عدداً، ويقف على سيدي الألوان الأبيض والأسود، وما يتركب منهما سائر الألوان.

ووقف على ثلثون الشيء إذا اكتسى لونا آخر، ووقف على آية للتفكر بقوله تعالى: {أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٍ} ولإدراك فضاء الآية لابد من المعنى اللغوي إذ يقول لسان العرب:

((الْجُدُّ، بِالضَّمِّ: شَاطِئُ النَّهْرِ وَالْجُدَّةُ أَيْضاً، وَبِهِ سَمِيَتِ الْمَدِينَةُ الَّتِي عِنْدَ مَكَّةَ جُدَّةً. وَجُدَّةٌ كُلُّ شَيْءٍ طَرِيقَتُهُ. وَجُدَّتُهُ: عَلَامَتُهُ؛ عَنْ ثَعْلَبٍ. وَالْجُدَّةُ: الطَّرِيقَةُ فِي السَّمَاءِ وَالْجَبَلِ، وَقِيلَ: الْجُدَّةُ الطَّرِيقَةُ، وَالْجَمْعُ جُدَدٌ؛ وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ: جُدَدٌ بَيضٌ وَحُمْرٌ؛ أَيِ طَرَائِقُ تُخَالِفُ لَوْنَ الْجَبَلِ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: رَكِبَ فُلَانٌ جُدَّةً مِنَ الْأَمْرِ إِذَا رَأَى فِيهِ رَأْيًا. قَالَ الْفَرَّاءُ: الْجُدَدُ الْخِطُّ والطَّرُق، تَكُونُ فِي الْجِبَالِ خِطَطٌ بَيضٌ وَسُودٌ وَحُمْرٌ كَالطَّرُقِ، وَاجِدُهَا جُدَّةٌ...))¹

فجعل الطرقات في الجبال وشعابها تختلف ألوانها، والأرض واحدة، وذكر الألوان البيض والحممر والسود في إشارات إلى تجدد عوامل الطبيعة وتجدد آثارها واختلاف ألوان تلك الآثار في موضع واحد باختلاف الزمان والأحوال.

وقوله: { وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْوَانِكُمْ } إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالَمِينَ } فالثمار تختلف ألوانها في أطوار نضجها، وتختلف ألوانها باختلاف أنواعها إذا تم نضجها، فليس المشمش في أول ثمره كالمشمش في أوسط نضجه، أو في انتهائه إلى النضج، وبعد النضج فليس لون المشمش كلون الخوخ بعد انتهائه إلى النضج، فالتبديل في الأطوار، والاستواء على لون في نضج الثمار يعم الثمرة

¹ - لسان العرب: (جدد)

كلها أو بعضها على تفاوت في درجات اللون الواحد، والأرض واحدة، والماء واحد، ومثل تباين السنة الناس وأصلهم واحد، واختلاف ألوانهم في الأسرة الواحد، وهم لأُم واحد وأب واحد، ثم تختلف ألوانهم، فجعل ذلك كله دالاً على يد القدرة في التنوع بالألوان كما نَوَّع في الخلق، ولو كانت آثار الطبيعة حتمية بعامل الضوء والحرارة والتربة والماء والهواء لكان المكان المحدد ينتج لوناً واحداً بغض النظر عن غلبة بعض العناصر على بعض هنا أو هناك، فكان في التنوع والتعدد دلالة على يدة القدرة الإلهية في الفاعلية الكونية والتكوينية معاً. ومن هنا تجلت فكرة الألوان وغرض الالتفات إليها دينياً، والغرض الآخر المتعة بالتعدد والتناسب والتناغم بين الألوان. في ضوء الأحوال المتجددة للإنسان. فماذا قال في اللون الأبيض والأسود؟

اللون الأبيض:

وردت الألوان في القرآن على صور كثيرة نتخير منها اللون الأبيض والأسود فقط عينة للمواد الأخرى من الألوان، ومعلوم أننا ننتبج اللفظ دون المعنى، وإلا فالحليب واللبن يحمل كل منهما اللون الأبيض، وما في حكمهما ليس من هم البحث ولا مقاصده، فما من شيء في الوجود إلا وله لون. وقد قال الراغب في مادة (بيض) ما يأتي: ((بيض: ببيض: البياض في الألوان ضد السواد، يقال ابيض ابيضاضاً وبياضاً، فهو مبيض وأبيض، قال عز وجل: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ}¹ والأبيض عرق سمى به لكونه أبيض، ولما كان البياض أفضل لون عندهم كما قيل: البياض أفضل، والسواد أهول، والحمرة أجمل، والصفرة أشكل، عبر عن الفضل والكرم بالبياض حتى قيل لمن لم يتدنس بمعاب هو أبيض الوجه، وقوله تعالى: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ} فابيضاض الوجوه عبارة عن المسرة، واسودادها عن الغم، وعلى ذلك: {وَإِذَا

¹ - سورة آل عمران: 106

بُشِّرْ أَخَدَهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ¹ وعلى نحو الابيضاض قوله تعالى: {وجوه يومئذ ناضرة}² وقوله: {وجوه يومئذ مسفرة، ضاحكة مستبشرة}³ وقيل أمك بيضاء من قضاة، وعلى ذلك قوله تعالى: {بيضاء لذة للشاربين}⁴

وسمى البيض لبياضه الواحدة بيضة، وكنى عن المرأة بالبيضة تشبيها بها في اللون، وكونها مصونة تحت الجناح، وبيضة البلد لما يقال في المدح والذم، أما المدح فلمن كان مصوناً من بين أهل البلد ورئيساً فيهم، وعلى ذلك قول الشاعر⁵ [من الكامل]:

كانت قریش بيضة فتفلقت * فالمخ خالصه لعبد مناف

وأما الذم فلمن كان ذليلاً معرضاً لمن يتناوله كبيضة متروكة بالبلد أي العراء والمفاضة.))6

البياض والسواد كنايةان على تلوين المواقف أو لأعمال أو الأفكار أو الأحوال النفسية ليس بالصبغيات التي في الدنيا، فرب إنسان كان أبيض في الدنيا فكفر بأنعم الله وبطر واعتدى على الناس اسود وجهه في يوم الحساب، ورب إنسان كان أسود اللون في الدنيا ابيض لونه في ذلك اليوم كناية عن شكران النعمة التي جاءتته، ولم يظلم بها أحداً. فالبياض كناية عن حسن العمل في الدنيا بغض النظر عن لون الوجه فيها، والبياض كناية عن حسن الجزاء والاستبشار بالجزاء في ذلك اليوم، والسواد كذلك، ولما كانت الآية تتحدث عن اليوم الآخر غير المعهود للبشر فالآية

¹ - سورة النحل: 58

² - سورة القيامة: 22

³ - سورة عبس: 39

⁴ - سورة الصافات: 46

⁵ - شعر عبد الله بن الزبير، تحقيق: د. عبد الله الجبوري: 53

⁶ - مفردات

من متشابه القرآن لا يستبعد في تأويلها الحقيقة، فينظر إلى الوجوه وألوانها حقيقة تتحول من السواد في الدنيا كإخواننا الأفارقة الذين لم يكفروا بالله ولا نعمته أن تضيء وجوههم باللون الأبيض يوم الجزاء، وتتحول عن لونها، ولا يمتنع أن يتحول الرجل الأبيض المستعمر لأفريقيا من بياض لونه إلى سواده، فتكون الوجوه متغيرة بتغير الأعمال والإيمان حقيقة. والمتشابهات في أحوال الجنة والنار فيها سعة تأويل أن تحمل التغيرات على الحقيقة أو المجاز بخلاف آيات الصفات المختصة بالله - عز في ذاته وجل عن مشابهة أحد من خلقه-التي لا تدرك فيها الكيفيات.

وفي اختيار (تبييض، وتسود) ثم التحول إلى تحقيق الأمر (اسودت، وابيضت) ما يؤكد أنه بحكم المنتهي، لأنه حق من الحق اعتقاداً إيمانياً.

ويلحظ كيف التف السواد على البياض في ذلك بإجمال القول: (يوم تبيض وجوه وتسود وجوه) ففي قوله: (تبيض وجوه) أي وجوه من الوجوه لا الوجوه كلها، وفي (تسود وجوه) أي وجوه أخرى، وفي تكرير الوجوه ضرب من التخصيص لبيان اختلاف أحوالها باختلاف رؤاها وأعمالها.

فأجمل بالكنائيتين، فقدم البياض للبشرى من طرف، ولتقديم أهل الإيمان من طرف آخر في ذلك اليوم للخلاص من الموقف الرهيب ليكون ذلك ترغيباً لهم وإعلاء لمقامهم، ولكنه بعد أن لف الأمر أراد نشره، فلم ينشر الليفة على الترتيب بل لفها مشوشة فرد الكلام على الذين اسودت وجوههم بعد بياضها في الدنيا ترهيباً لهم مما يعملون، وانتثى إلى الذين ابيضت وجوههم فجعلهم بمعزل من العذاب، وأخبر أنهم في رحمة الله هم فيها خالدون. فترك الذين اسوددت وجوههم في النار يذوقون العذاب، ولم يقل: إنهم فيها خالدون، لأن فيهم من ظلم، وهو مؤمن؛ لا بد له من خروج، وفيهم من سيتعمده الله برحمته، فلم يقر خلودهم كما يخلد العتاة. فاستدار آخر الكلام على أوله، وفصل أحوال الفريقين مع تقديم حال أهل النار على حال

أهل الجنة؛ ليدرك أهلها مدى النعمة التي هم فيها، وبضدها تتباين الأشياء، وما سوى ذلك فيباض طبعي وسواد فطري لا جدال في إثبات لونه، وهو في كلام العرب لا في القرآن.

فجمالية العرض باختلاف ألون الرؤى والأعمال، واختلاف ألوان الجزاء على الأعمال، وتشوش النفوس في ذلك اليوم عند المال، وطريقة العرض باللف والنشر واستدارته بالتشويش. وفي البياض البشرى وسرور النفس، وفي السواد الخوف والرعب وانقباض النفس، فكانت المفارقة في الألوان لبيان الفروق بين المواقف والأحوال النفسية والحسية معاً.

وجاء لفظ الأبيض بمعنى البياض أي الصفة، وليس للتفضيل، على أنه ثمة تفاوت في اللون الواحد، فقال تعالى:

1- {وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ
ثُمَّ أَتَمُوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ}¹

قال الراغب في تناول هذه الآية: ((خيطة: الخيط معروف وجمعه خيوط وقد خطت الثوب أخيطه خياطة، وخطته تخييطاً. والخياط: الابرة التي يخاط بها، قال تعالى: {حتى يلج الجمل في سم الخياط} حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر {أي بياض النهار من سواد الليل، والخيط في قول الشاعر:

* تدلى عليها بين سب وخيطة *

فهى مستعارة للحبل أو الود.

وروى " أن عدى بن حاتم عمد إلى عقالين أبيض وأسود، فجعل ينظر إليهما ويأكل إلى أن يتبين أحدهما من الآخر، فأخبر النبي عليه الصلاة والسلام بذلك، فقال: إنك

¹ - سورة البقرة: 187

لعريض القفا، إنما ذلك بياض النهار وسواد الليل " وخيط الشيب في رأسه: بدا كالخيط، والخيط النعام، وجمعه خيطان، ونعامة خيطاء: طويلة العنق، كأنما عنقها خيط.)) ذلك أن الخياط هو الإبرة مجاز مرسل سميت الإبرة خيطاً لعلاقة المجاورة، والكلام على عدي بن حاتم الطائي وظيفته بيان استغلاق الأمر عليه، والرواية في الصحاح مختلفة اللفظ بين عريض الوسادة وعريض القفا، فلعل سياق الكلام المزاح، ولا أظن عدياً لا يفهم الكناية عن الفجر، ولا أظنه بغير سياق المزاح يرضى البقاء في الإسلام بعد هذه الشتيمة من الرسول وباب الروم مفتوح له، لكن أبناء البوادي يقبلون في المزاح والمودة ما لا يقبلون في العداوة والبغضاء. والنعامة الخيطاء نحيفة العنق مع طوله، والنحافة تبدي الطول عندهم..

2- {وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَأَبْيَضْتُ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ}¹ فيباض العين بسبب الحزن وكان سبباً بكثرته ودوامه عليه لكثرة البكاء واستدامته مما جعل البياض كناية عن العمى عن الضوء فالأشياء بعد ذلك.

3- { وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ }² {وَادْخُلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ}³ {اسْلُكْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ}⁴ {وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى}⁵ هذه يد موسى كما في معجزات الأنبياء التي تجعل الألوان من أمر الله إذا شاء جعل اللون الأسود أبيض وإن شاء جعله أحمر فبيده تغيير الأحوال، والمعجزات تسليم بأن واضع النواميس يغيرها متى يشاء وكيف شاء، ولا

1 - سورة يوسف: 84

2 - سورة الأعراف: 108، وسورة الشعراء: 33

3 - سورة النمل: 12

4 - سورة القصص: 32

5 - سورة طه: 22

يجعل ذلك قانوناً دائماً بل العودة إلى الأصل المهجور هي الأساس بعد انقضاء وقت المعجزة.

4- {يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ (45) بَيِّضَاءَ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ (46) لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنَزَّفُونَ (47)}¹ وجاء اللون الأبيض لخمرة الآخرة ترغيباً بها، وتوكيداً على لذتها ذكر لذتها لشاربيها لكنها لذة لا تقاس بلذتها الدنيوية التي تذهب بالعقول، واحترس من ذلك فأثبت اللذة لنفاتها نصاً صريحاً، ونفى عنها الكحول وما شابهه مما يؤثر في بنيتها المسكرة، فأخرجها من سلبياتها عند العرب في الدنيا، وأبقى لها لذة لم تعرف في الدنيا.

5- {وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ (48) كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَكْنُونٌ (49)}² شبه حوريات الجنة بالببيض المحفوظ من الأيدي، المستور عن العيون، والممنوع من التداول ببياض البيض ونعومته التي تومئ إلى أنه لم يחדش في طلب الحاجة، ولم يصل إليه أحد لصيانته لأهله.

6- { أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيَضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٍ }³ فمن الجبال ما يشبه الغرابان في لونها كلون جبال الجليل في فلسطين تبدو رؤوسها كلون الأغربة للناظرين إليها من شمال الجولان (القطاع الشمالي).. التشابه في اللون والإشارة إلى العلو وامتداد أجنحة الغراب إذا حلق عالياً كما لو كان يعلو جبلاً..

¹ - سورة الصافات: 46

² - سورة الصافات: 47-48

³ - سورة فاطر: 27

فالبياض والسود امتزج القول فيهما لأن الصورة تتضح بضدها، وهما قطبا التلوين ورمزا الأحوال المتباينة.. فماذا قال في السواد؟!

اللون الأسود:

تبين اقتران الأبيض والأسود لبيان التفاضل بين المواقف والأحوال كالتفاضل بين الألوان، ونوقش الأبيض والأسود معاً، وتأكد المعنى في كلامه على اللون الأسود من أنه كناية فقال: ((السَّوَادُ: اللَّوْنُ الْمَضَادُّ لِلْبَيَاضِ، يُقَالُ: اسْوَدَّ واسْوَادًا، قَالَ: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ} فايبيضاض الوجوه عبارة عن المسرة، واسوذاًها عبارة عن المساءة، ونحوه: {وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنْثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ} ¹ وحمل بعضهم الابيضاض والاسوداد على المحسوس، والأول أولى، لأن ذلك حاصل لهم سوداً كانوا في الدنيا أو بيبضاً، وعلى ذلك دل قوله في البياض {وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاصِرَةٌ} ² وقوله: {وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بِاسِرَةٍ} ³ {وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ} ⁴ وقال: {وَتَرْهَقُهُمْ ذُلَّةٌ مَا لَهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطْعًا مِنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا} ⁵ وعلى هذا النحو ما روي «أن المؤمنين يحشرون غراً محجلين من آثار الوضوء» ⁶ ويعبر بالسواد عن الشخص المرئي من بعيد، وعن سواد العين، قال بعضهم: لا يفارق سوادي سواده، أي: عيني شخصه، ويعبر به عن الجماعة الكثيرة، نحو قولهم: (عليكم بالسواد الأعظم) ⁷))

¹ - سورة النحل: 58

² - سورة القيامة: 22

³ - سورة القيامة: 24

⁴ - سورة عبس: 40-41

⁵ - سورة يونس: 27

⁶ - معنى الحديث صحيح لكن النص مختلف، انظر: صحيح مسلم: 242 ح سنن النسائي: ح: 150

⁷ - مفردات القرآن: 432

فرأى البياض كناية عن المسرة بالبشرى (تبييض وجه) لم تكن ببيضاء عند الناس، وتسود الوجوه كناية عن الرهبة من الإنذار.

والمسرة والمساءة أحوال نفسية فقد ربط اللون بالأحوال النفسية، ولا تعارض فالمواقف تؤول إلى هذا، واسوداد الوجه ليس من مجيء الأنثى بل بشروه بها وبسلامة أمها، وفهم العجم أن يقال: اسود من خبر الأنثى ذلك أن البدو يجعلون مجيء الذكر دليلاً على فحولة أبيه، ومجيء الأنثى دليلاً على عجزه، فهو يكظم غيظه من عجزه لا من الأنثى ولا خوفاً من العار لأن الحرة لا تزني كما قالت هند بنت عتبة¹ يردها حسبها ونسبها. وتحدث عن الألوان غير المباشرة أو الصريحة في الكلام على البياض والسواد مما يخرج عن المطلوب، وكذلك دلالة السواد على العين، وفيها لون السواد، ودلالته على الكثرة من الناس أو العباد، وكذلك دلالة الغرة وما في حكمها.

مما تقدم يتبين أن الألوان تارة تكون حقيقة، وأخرى تكون مجازاً أو رمزاً، وهي تستخدم على جهة التشبيه والتقريب تارة أخرى.. مما يفتح الباب للحديث عن الجمال وألفاظه في الحديث النبوي.

الجمال في الحديث النبوي:

لا ريب في أن ألفاظ الجمال والحسن والزخرفة والألوان عند رسول الله -صلى الله عليه وسلم- لن تخرج عما جاء في القرآن، لكننا لا بد من الوقوف على عدة نصوص تناول فيها الجمال والحسن والزينة صراحة، وفيها الكلام على الجمال، والحسن، والزينة، والأبعاد الجديدة الموجبة لإحضار هذه النصوص كامنة فيها، وهي فيما يأتي:

¹ - انظر: الطبقات الكبرى، محمد بن سعد بن منيع أبو عبد الله البصري الزهري، تحقيق: د. إحسان

عباس، بيروت-دار صادر، ط1، 1968م: 9/8

الجمال والثياب:

كانت العرب تجعل جمال الشخصية في ثياب المرء أول أمرها جدة، فلما وجدت ذلك غير كاف لإطلاق صفة الجمال على الإنسان قال الشاعر عمرو بن معدي كرب¹:

ليس الجمال بمنزِرٍ فاعلم وإن رديت بُردا
إنَّ الجمالَ معادنٌ ومناقبٌ أورثن مجدا

وبقيا هذه الرؤية نلمحها في الخبر الآتي: ((عَنْ جَابِرٍ، قَالَ: أَقْبَلَ الْعَبَّاسُ بْنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ، وَعَلَيْهِ ثِيَابٌ بَيَاضٌ، فَلَمَّا نَظَرَ إِلَيْهِ النَّبِيُّ -صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- تَبَسَّمَ فَقَالَ الْعَبَّاسُ: يَا رَسُولَ اللَّهِ، مَا الْجَمَالُ؟ قَالَ: «صَوَابُ الْقَوْلِ بِالْحَقِّ»، قَالَ: فَمَا الْكَمَالُ؟ قَالَ: «حُسْنُ الْفِعَالِ بِالصَّدَقِ»²)

فالعباس يلبس ثوبا أبيض اللون في كناية عن نظافته، وابتسام الرسول له في استقباله، جعله يظن -والله أعلم- أن الجمال في نظافة الثوب ومناسبته لقامة لابسها، فسأل الرسول ذلك السؤال: ما الجمال؟ فأجابه: صواب القول بالحق. فكسر أفق توقعه بصرف الكلام عن جمال البياض ونظافته ومناسبته لصاحبه إلى أمر يشغل النبي في دعوته، فجعل الجمال في إصابة القول الحق من غير انحراف عنه ولا مراوغة.. فالقول غرضه الحق، والجمال في طريقة إصابته غرضه. وفي هذه الإجابة نبت سؤال عند العباس يقول فيه: فما الكمال؟ أي في الأمر، فكأنه يسأله: وماذا بعد إصابة الحق ليبلغ المرء رتبة الكمال، فيحصل له بعدئذ الجلال.. فأجابه الرسول: حسن الفعل بالصدق. قوله: حسن الفعل يومئ إلى كل فعل يفعله الإنسان بناء

¹ - شعر عمرو بن معدي كرب، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، دمشق-مطبوعات مجمع اللغة العربية،

ط2، 1985م: 79

² - فضائل الخلفاء الأربعة وغيرهم، لأبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني (-430هـ)، تحقيق: صالح بن

محمد العقيل، المدينة المنورة-دار البخاري للنشر والتوزيع، ط1، 1417هـ-1997م: 130، ح: 149

على رؤيته للحق وصواب طريقته في الوصول إليه، فلا بد من تحويل الحق إلى فعل من الأفعال المعتبرة، ويكون في الصدق المعبر عن ارتباط الفعل بالطرق، والصدق مقابل الحق من الفعل من غير رياء.

فهذا الخبر يرمي إلى علاقة الجمال ببياض الثياب ونظافتها، وهي ترمي إلى نظافة القلوب {وَتِيَابُكَ فَطَهِّرْ} ¹ ببياضها، وسمي القلب ثوباً لعلاقة المجاورة. ويربط الجمال بقول الحق أي بكلمة الحق، وهي كلمة تحتاج إلى صوابها في اختيار الوقت والطريقة والحال ليبلغ الحق مأمنه من النفوس، ويشد الجمال إلى الكمال، مما يجعل الكلام مشدوداً إلى سارية جمال الشخصية في نظافة قلبها، وصواب كلمتها وكمال فعلها بما تراها صواباً وحقاً معاً. فالجمال على صلة بصواب الكلمة واستقامة الفكرة على الحق واستقامة الفعل ذلك.

وفي موضع آخر ربط الرسول بين الجمال والخالق، وجعل القبح مصاحباً ظلم الناس كما في الخبر الآتي: ((عن عبد الله بن مسعود عن النبي صلى الله عليه وسلم قال لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر. قال رجل: إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسناً، ونعله حسنة. قال: إن الله جميل يحب الجمال، الكبر بطر الحق وغمط الناس)) ²

إذا كان الرسول لم يثبت للعباس الجمال من ثيابه، وإنما رده إلى أفق آخر فإنه لم ينف جمال المظهر، يدل على ذلك أن الكلام جاء على الكبر في هذا المقام، وجعله في جحود الحق وغمط حقوق الناس لكن رجلاً مجهولاً في المجلس فهم مظهر الكبر في نظافة الثوب وحسن النعل والمهابة الحاصلة من تلك الهيئة، فأجابه الرسول: ما هذا بالكبر بل هذا من موجبات الجمال بمعنى التزيين، وهذا من الجمال، والله نفسه جميل في ذاته وصفاته وأفعاله ومخلوقاته، وهو يحب الجمال حيث كان، ولم يقل

¹ - سورة المدثر: 4

² - صحيح مسلم: 54، ح: 265

التجمل كي لا يبالغ الناس في أزيائهم، وهو رجل مُسْرَع، وجعل حديثه عن الكبر معادلاً الكلام عن الباطل فجعل القبح قرين الظلم، وجعل الجمال قرين الله وهو الحق.

مما تقدم تتبين علاقة الجمال بالحق وصوابه من القول والخالق وما خلق وجمال كلامه للناس وفعاله، وجعل الكمال في تحقيق الحق فعالاً تقبلها النفوس والمجتمعات، وجعل القبح قرين الظلم والتكبر على الآخرين.

وأخر موافقه هنا- عليه السلام وعلى آله وصحبه- من الجمال كلامه في حض الشباب على اختيار الزوجة الصالحة بقوله: ((...تتكح المرأة لاربعة: لمالها ولحسبها ولجمالها ولدينها. فاظفر بذات الدين تربت يداك))¹

والحقيقة أن الحديث يجعل الجمال ضربين: أحدهما نسبي مربوط بحال الحاكم بالجمال، وحال المحطوم عليه بالجمال لسبب عارض مهما يطل وقته، وهو خارجي يزول الحكم به بزوال السبب، وهو المال والحسب ودينها، والحسب وحده دائم لكن مناطه في تحقق ما يحسب لها من أهلها فإن ضاع الأثر فقد الاعتبار. والآخر جمالها الطبيعي الذي يذبل بمرور الأيام لكن خطوطه وخيوطه لا تمحى، لعل الكمال في جمال المرأة إذا اجتمع لها المال والحسب والجمال والدين.

وفي هذا الكلام يجعل مرجعيات الجمال متعددة بين الناس، فالرجل الفقير يرى جمال المرأة بمالها، وربما كان موروثاً حاصلاً لها بطريق ما حلالاً أو حراماً فالمهم أن المال يجعلها في عينه بثيابها وسخائنها عليه أو على غيره، ولا يرى عيوبها مهما تكن بادية لغيره، فكأنه يرى الجمال بعين الصوالح المادية، لا بعين أخرى. فمالها يزيناها ويجعلها جميلة في عيون الفقراء المحتاجين إليها وإلى مالها فهي تلبي له

¹ - صحيح البخاري: 910، ح: 5090

لبانات الجيب والقلب، وقلبه ناظر إلى يدها قبل قلبها وكذلك أغلب ينظرن إلى مال الرجل وقوته البدنية في استحسانهن له لقول علقمة الفحل¹ [من الطويل]:

فإن تسألوني بالنساء فإنني / بصير بأدواء النساء طبيبُ

إذا شاب رأس المرء أو قلّ ماله / فليس له من وُدّه نصيبُ

والحب والود يزين الشخصيات في عيزن المحبين، والرسول في توجهه للرجال وصف الحال في استحسان الرجال للنساء، وأغراهم بذات الدين.

ومن النساء في البادية من تحصل نعت الجمال ليس لمالها بل لحسبها أي لنسبها إلى رجال معروفين بشيم العرب كالشجاعة والنخوة والمروءة والوفاء.. فهي جميلة لغيرها، وليس لذاتها، وأمر هذا لمن يطلبون الوراثة في الولد فمازال الناس يقولون في أمثالهم: "الولد لو بار فثلاثه للخال" ومعنى (بار) بعد من أهله وأخواله تشبيهاً له بعشب الأرض البور التي لا تخصب إخصاب الأرض المعتنى بها من جهة الفلاح، فسيأتي إلى أخواله شبةا في اللون أو الصفات المعنوية، فكان الصبغيات الوراثية تحمل معها الاستعداد للقيم الاجتماعية. فإذا كان جمال الأولى اقتصادياً فإن جمال الأخرى اجتماعي، وهذا جمال مكتسب كجمال الثوب للابس.

والمرجع الشخصي للمرأة ينقسم إلى قسمين: أحدهما جمال البدن والآخر جمال العقل، وقد جعل جمالها في بدنها في مرجعيات الجمال الطبيعي أو الفطري، ولا يد للمرأة فيه من آثار قادمة من جهة توافق بدنها في طوله أو قصره أو لون بشرتها وتناسب أجزاء بدنها وأعراف المجتمع وطبيعة البيئة الطبيعية كأفريقيا وآسيا وأوروبا فلكل آثارها في التكوين العضوي لوناً وطولاً وتناسباً.. فاجتمع للبيئة الاجتماعية سهومها وللبيئة الطبيعية سهومها على تبادل في التأثير قوة وضعفاً وتوسطاً كما

¹ - ديوان علقمة الفحل، بشرح الأعلام الشنتمري، حققه لطفي الصقال، ودرية الخطيب، طبع-دار الكتاب

العربي، ط1، 1389هـ- 1969م: 35

للعامل الوراثي أثارة العضوية والاجتماعية معاً والقابلية التكوينية لمطابقة ذلك على تفاوت في غلبة تلك العوامل.

وجعل الدين آخر الشروط؛ لأنه آخر ما يهتم به الشباب في ضوء حاجاتهم، ولأنه عرضة للتغيير، وجعل الدين تجميلاً عوضاً من المال أو الحسب أو الجمال؛ لقوله تعالى: {وَلَا أَمَّةٌ مُؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّنْ مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ} وَلَا تَتَّخِذُوا الْمُشْرِكِينَ حَتَّىٰ يُؤْمِنُوا وَلَعَبْدٌ مُّؤْمِنٌ خَيْرٌ مِّنْ مُّشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ¹ فجعل الإيمان زينة للمرأة الأمة التي تفقد الحسب وتفقد المال وتفقد الجمال الطبيعي، وفضلها في الخير على المرأة الحرة والحسية والغنية بيد أنها تشرك بالله غيره، فكانت فكرة الدين الدالة على الاختيار، وفيه تكريم العقل الإنساني في الخروج على التقاليد الاجتماعية في الشرك وغيره، وجعل الإيمان وهو أعلى رتبة من الإسلام فصلاً في بيان الرتبة للمرأة المؤمنة والعبد المؤمن معاً وللحر والحرة معاً، وجعل المرأة الكتابية مؤمنة يجوز الاقتران بها بموجب كلمة السواء التي نؤمن بها جميعاً (الله) وإهمال العوامل السابقة المقدمة عند الشباب الذين يخاطبهم، فهو يريد للدين ليكون مقياساً حاضراً عند اختيار الزوجة لا يزاحمه عامل آخر، فهو كالشرط اللازم والكافي معاً، لكنه لا يمنع من غنى الزوجة أو حسبها أو جمالها الفطري، كل ما في الأمر أراد له التقدم على العوامل السابقة عليه بتقدير الشباب في ضغط الحاجات الاقتصادية (لمالها) والاجتماعية (لحسبها) والطبيعية (لجمالها) ثم ختم النص بما يشبه الدعاء، وهو خبر (تربت يداك) وتقدير الكلام فاظفر بذات الدين ولو تربت يداك [لصقت بالتراب من شدة الفقر فهو لا يملك إلا التراب]، أي ولو كنت فقيراً فعليك بذات الدين، وجواب الطلب (اظفر) يحمل على التقدير (لو تربت يداك). فاستدار آخر الحديث على أوله ليبين فساد الرؤية بعامل واحد قبل احتساب عقل الإنسان في اختياره العقدي الدال على شخصه.

¹ - سورة البقرة: 221

فالجمال يكون على علاقة باللباس، والكبر، وإصابة الحق في القول، والكمال في تحقيق الرؤية عملياً، وفي الغنى المادي، والحسب الاجتماعي، وجمال بدن الإنسان فطرياً وجمال الإيمان. فهي علاقات تبدو كالأَسباب التي تزين الأشياء تزييناً عارضاً، ولا تحدد ماهية الجمال، ولا تكشف عن ثيابه، فهو بحث عن الجمال من تجلياته للناظر فيه، فكان للعباس رؤية للجمال والكمال، وكان للرسول رؤية، وكان القبح في الباطل والكبر على الناس توضيح بالضد للجمال، وكان للشباب رؤية لجمال المرأة وفق أحوالهم وحاجاتهم وكان للرسول رؤية أخرى وفق رؤيته ورغبته في ارتقاء الرؤية من المنفعة إلى عالم الرؤية مما يوافق طبيعة الجمال في كونه شعوراً عالياً بالحسن والبهاء.

الحسن والأخلاق:

حاول الرسول الربط بين الحُسن والأخلاق والحب والقرب والبعد منه، وذلك في قوله لأصحابه: ((عَنْ جَابِرٍ، أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ -صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- قَالَ: «إِنَّ مِنْ أَحَبِّكُمْ إِلَيَّ وَأَقْرَبَكُمْ مِنِّي مَجْلِسًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَحْسَنَكُمْ أَخْلَاقًا، وَإِنَّ أَبْغَضَكُمْ إِلَيَّ وَأَبْعَدَكُمْ مِنِّي مَجْلِسًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ التَّرْتَارُونَ وَالْمُتَشَدِّقُونَ وَالْمُنْفِيهِقُونَ»، قَالُوا: يَا رَسُولَ اللَّهِ، قَدْ عَلِمْنَا التَّرْتَارِينَ وَالْمُتَشَدِّقِينَ فَمَا الْمُنْفِيهِقُونَ؟ قَالَ: «الْمُنْكَبِرُونَ»...))¹ فجعل حسن الخلق مركزاً لدائرة حبه الشديد، وجعله وسيلة ترتقي بالناس عند الله إلى رتبته، وجعل ذلك وسيلة للقرب منه في الجنة. وجعل البغض مركزاً لدائرة القبح الدائرة بالثرثرة (كثرة الكلام) والتشديق (الأداء للحروف كما لو أنها تخرج من الأُشداق) والتفهيق (التكبر) فتناظرت الدائرتان الأولى للحسن ومبناها الأخلاق الحميدة والحب، والأخرى لبغض

¹ - جامع الترمذي: الجامع المختصر من السنن عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ومعرفة الصحيح والمعول، وما عليه العمل، للإمام الحافظ أبي عيسى محمد بن عيسى بن سورة بن موسى الترمذي (200-279هـ) بإشراف ومراجعة فضيلة الشيخ صالح بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ، دمشق- دار الفحاء، الرياض دار السلام، ط1، 1420هـ-1999م: 465، ح: 2018

التكلف في التباهي بكثرة الكلام والتفاصح والكبر. ولو شئت أن تخير الحسن والأخلاق والحب وأراد الجمال، وذكر التكلف وأراد القبح فأظهر قيمة الجمال بضده وه القبح، وأغرى أصحابه بالترغيب بالأخلاق والحب ليقربوا منه منزلة يوم القيامة، ورهبهم من القبح باللسان كي لا يبعدوا منه في الآخرة، فجمع التحذر من القبح والإغراء بالحسن في جملتين وجيزتين. ثم ذهب في حديث آخر إلى مجاوزة الحسن إلى الزينة إذ قال:

((...عَنْ أَنَسٍ عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ "مَا كَانَ الرَّفْقُ فِي شَيْءٍ إِلَّا زَانُهُ وَلَا كَانَ الْفُحْشُ فِي شَيْءٍ قَطُّ إِلَّا شَانُهُ"))¹ فجعل الرفق في المعاملة يقابل الفحش في القول على جهة ضدية ليكون الرفق بالكلمة متضمناً بالرفق في المعاملة، فالعمل والمعاملة تحتاج إلى رفق من جهة حسن التأتي، وجعل اللسان سبباً لتقبيح الأشياء الجميلة في ذاتها، فقابل بين الرفق والفحش، وقابل بين الزينة والقيح، وما يشين الأشياء يجعلها قبيحة. وأجمل بالفعلين زانه، وشانه كل صور الأعمال التي يزينها الرفق، وكل صور الأعمال التي يشينها الفحش.

مما تقدم يتبين أن الحديث النبوي يجعل الرفق من الأخلاق التي تبلغ بصاحبها رتبة الزينة، وهي طريقة التعامل، وجعل الفحش بالقول أو العمل من حقول القبح التي تعيب صاحبها ولا تزينه. فاشتبك الجمال عند الرسول بين الخالق والخلق والقول والعمل والسلوك، ومنطلقاته عملية تشتق من حاجة الجماعة التي بينها والمجتمع في ذلك الوقت. فكانت رؤيته موضحة لما أجمل في القرآن من حسن القول والعمل.

¹ - صحيح ابن حبان، تصنيف الإمام أبي حاتم محمد بن حبان بن أحمد بن حبان التميمي (-254هـ) بترتيب الأمير علاء الدين علي بن بلبان الفارسي (-739هـ) المسمى الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان، اعتنى به: جاد الله بن حسن الخدّاش، بيروت-بيت الأفكار الدولية، 2004م: 145، ح: 552.

الجمال في العصر الجاهلي

هل عرف العرب الجمال في الجاهلية؟ كيف نقبل أن اليونان عرفوا الجمال وعرفوه قبل ميلاد المسيح بقرون، ولا نقبل أن العرب عرفوه كما عرفه غيرهم؟ هل الجمال علم خاص بأمة دون أمة؟ وهل العرب أمة مجردة من العقل محبوسة على التقليد، ومدعوة دائماً إلى الاستيراد؟ وكيف حفظت الأمم توارixها قبل المسيح؟ وهل ضيَّع العرب ذلك التاريخ؟

هذه التساؤلات تكشف عن بواعث الكتابة في التفكير الجمالي عند العرب، وله جانبان جانب نظري قليل شحيح، وجانب عملي ثري غني تجلَّى بالعمارة عند العرب من أيام إبراهيم عليه السلام وولده إسماعيل، وحضارة الرافدين، وحضارة وادي النيل اللتين كانتا قاعدة الحضارة اليونانية والرومانية والإسلامية، وسوى ذلك، وهذا البيان العربي آية من آيات الجمال، وعلى رأسه بيان الشعر.

والبحث يتناول موضوع الجمال عند الشعراء الفرسان فيما قبل الإسلام، والمخضرمين الذين عاشوا الجاهلية، وأدركوا الإسلام. والفروسية تعني فروسية الحرب وفروسية الشعر، وجُعِلَتْ قصيدة عمرو بن معدى كرب ((ليس الجمال بمنزراً)) مادة عملية لبيان حس الشاعر العربي الجاهلي بمقولة (الجمال وطبيعته ومواده عند العرب) ومعلوم أن الشاعر يكسر طوق الألفة دائماً، فيتناول من الحياة أقرب الموضوعات من الناس، وتكاد تكون محجوبة عن إبداعهم، ومعلوم أنه يفطن لما لا يفطن إليه غيره، ولإدراك قيمة ما قدمه عمرو الشاعر الفارس، تناولت الدراسة لفظ (الجمال) حصراً عند الشعراء، ومن ذكره، وما أدرك كلُّ منهم من فضاء الجمال، بمعنى فقه الجمال، وبيان ماهيته عند كل منهم، ولم يتناول المقال المفردات المرادفة للجمال كالحسن والزينة والزخرفة ولا المضادة كالقبح خشية الإطالة من جهة، ولأنها مدروسة في كتاب عندي سيظهر قريباً بمشيئة الله.

تقدم المقالة أقوال الشعراء الجاهليين والمخضرمين في لفظ الجمال، ثم تقف على ما قاله بعض المعاصرين في قصيدة عمرو بن معدي كرب قبل إثبات القصيدة ودراسة مقولة الجمال فيها.

آراء الشعراء الجاهليين في الجمال:

الشعراء الجاهليون الفرسان فريقان: فريق عاش في الجاهلية، ولم يدرك الإسلام، وآخر عاش في الجاهلية، وأدرك الإسلام، ويسمون المخضرمين. أما شعراء الجاهلية من الفريق الأول الذين ذكروا لفظ (الجمال) فهم عنتره العبسي، وعدي بن زيد العبادي (55هـ) على أي القولين في وفاته سواء عليه أ مات في الجاهلية أو في عهد الراشدين، ذلك أنه لم يسلم، وكان كتابياً، فهو بحكم أهل الجاهلية من جهة تأثره بالرسالة الجديدة، وإن تقرب من المعاني الإسلامية فمن جهة النصرانية أتاها.

وأما عنتره الجاهلي زمناً فقد ذكر الجمال في ثلاثة مواضع جاءت في قوله 1:

أَسْأَلُ عَنْ فَتَاةٍ بَنَى فُرَادٍ وَعَنْ أَتْرَابِهَا ذَاتِ الْجَمَالِ
وقوله 2:

عُبَيْلَةُ أَيَّامِ الْجَمَالِ قَلِيلَةٌ لَهَا دَوْلَةٌ مَعْلُومَةٌ ثُمَّ تَذْهَبُ

وقوله 3:

¹ - شرح ديوان عنتره، للخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، بيروت-دار الكتاب اللبناني، ط1، 1412هـ = 1992م: 130

² - ليس في ديوان عنتره بتحقيق محمد سعيد المولوي، والقصيدة أحد عشر بيتاً، ولا في شرح التبريزي لكنها في ديوان عنتره ومعلقته، حققه وشرحه خليل شرف الدين، بيروت-دار ومكتبة الهلال، ط1، 1988م: 135، ولا حجة بشرحه على أي باحث عن الحق.

³ - شرح ديوان عنتره: 43

لَمِنْ الشَّمْسِ عَزِيزَةُ الْأَحْدَاجِ يَطْلَعْنَ بَيْنَ الْوَشْيِ وَالْإِدْيَاجِ
مِنْ كُلِّ فَائِقَةِ الْجَمَالِ كَذُمِيَّةٍ مِنْ لَوْلُؤٍ قَدْ صُوِّرَتْ فِي عَاجِ

فَعَنْتَرَةٌ يَنْظُرُ إِلَى الْجَمَالِ نَظْرَةً أُولَى فَيَرَاهُ مُتَجَسِّمًا فِي فَتَاةِ بَنِي قِرَادِ الْمُوصُوفَةِ بِذَاتِ الْجَمَالِ، لَكِنَّهُ لَا يَكَادُ يَتَبَيَّنُ الْفُرُوقَ بَيْنَهَا وَبَيْنَ أَتْرَابِهَا إِذَا أَرَادَ أَنْهَنْ جَمِيلَاتٍ مِثْلَهَا، وَلَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُنْ أَتْرَابًا لَهَا، وَلَسَنْ مِثْلَهَا، فَيَنْقَلِبُ الْكَلَامُ مِنْ مَدْحٍ إِلَى ذَمٍّ، وَلَعَلَّ هَذَا الْإِبْهَامَ يَدْفَعُهُ لِلْعُودَةِ إِلَى الْجَمَالِ مَرَّةً بَعْدَ مَرَّةٍ، فَهُوَ يَرَى الْجَمَالَ فِي فَتَاةِ بَنِي قِرَادِ وَأَتْرَابِهَا الْمَشَارَكَاتِ لَهَا فِي الصِّفَةِ، فَكَأَنَّ الْجَمَالَ هُنَا مُبْهِمٌ لَا تَفَاوُتَ فِيهِ.

وَفِي الْبَيْتِ الثَّانِي التَّفَتُّ إِلَى عِبَلَةٍ، وَصَغُرُهَا لِلتَّحْبِيبِ، وَالتَّصْغِيرِ وَسِيلَةً فَنِيَّةً جَمَالِيَّةً تَكُونُ لِلْجَمَالِ وَلِلْقَبْحِ، وَاسْتُخْدِمَتْ هَهُنَا لَمَّا تَحَبَّهُ النَّفْسُ، وَرَأَى أَنَّ الْجَمَالَ الْبَشَرِيَّ مَوْقُوتٌ بِأَيَّامِ الشَّبَابِ، فَإِذَا زَالَتْ أَيَّامُهُ زَالَ الْجَمَالُ نَفْسُهُ، وَعِلَاقَةُ الْجَمَالِ بِالزَّمَنِ تَكْشِفُ عَنْ نَسْبِيَّةِ الْجَمَالِ بِتَعَلُّقِهِ بِالزَّمَانِ، وَبِطُورِ الْفَتْوَةِ وَالْقُوَّةِ، وَمَوْقِعُهُ مِنَ النِّفْعِ وَالضَّرَرِ، وَجَعَلَ لِلْجَمَالِ دَوْلَةً أَيْ سُلْطَةً وَجَازِيَّةً إِضَافَةً إِلَى الزَّمَنِ، وَهُوَ يَدْعُوهَا إِلَى اغْتِنَامِ الْوَقْتِ وَالتَّمَتُّعِ بِالطَّاقَةِ وَالْجَمَالِ فِي أَوْقَاتِهَا، قَبْلَ رَحِيلِ الزَّمَانِ وَرَحِيلِ الْجَمَالِ وَالْقُوَّةِ بِرَحِيلِهِ. وَهَذَا حَسْبُ حَرَكَةِ الْحَيَاةِ وَالْجَمَالِ وَالْقُوَّةِ، وَأَنَّ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ عَارِضَةٌ فِي حَيَاةِ الْإِنْسَانِ وَلَيْسَتْ بَاقِيَّةً، وَالْجَمَالُ صِفَتُهَا مَا دَامَتْ قَائِمَةً فَإِنْ رَحِلَتْ رَحِلَتْ صِفَتُهَا الْجَمَالِيَّةُ أَيْضًا.

وَفِي الْبَيْتَيْنِ الْأَخِيرَيْنِ يَتَحَدَّثُ عَنِ النَّوْقِ الشَّمْسِيِّ، وَلَيْسَ عَنِ النِّسَاءِ؛ لِقَوْلِ أَعْرَابِيٍّ فِي نَاقَتِهِ: ((إِنْهَا لَعَسُوسٌ شَمُوسٌ))¹ وَيَعَزِّزُ الْمُرَادَ قَوْلُهُ (عَزِيزَةُ الْأَحْدَاجِ) وَلَا حُدُوجَ لِلنِّسَاءِ، وَالْبَيْتُ هُوَ أَوَّلُ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ، وَيَجْعَلُهَا فَائِقَةً الْجَمَالِ، وَيَشَبِّهُهَا بِذُمِيَّةٍ مَا دَتَهَا لِلْوَلُؤِ وَصُورَتِهَا أَلْصَقَتْ بِخَلْفِيَّةٍ وَإِطَارٍ مِنَ الْعَاجِ، فَتَوْقُهُ بَيَاضُ فَائِقَاتِ الْحَسَنِ عَلَى

¹ - لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري، بيروت-دار الفكر، ط6، 1417هـ=1997م: 113/6 (شمس)

غيرهن، فالجمال عنده قابل للتفاوت، وقد قرن هذا التفاوت بالنوق، ولم يقرنه بالإنسان، وهو أسود اللون، لينفي الفضيلة عليه لغيره من جهة اللون، وإلا فالجمال قابل للتفاوت، إلا في الباب الإنساني فإن الناس يشتركون بخاصة الجمال، ويسكت الشاعر عن فكرة التفاوت في الجمال نفسه (جميل وأجمل) لما تقدم.

فعنترة رأى الجمال في المرأة والنوق، وسكت عن التفاوت أو التفوق في جمال المرأة وأترابها، ونص على ذلك في النوق، ورأى أن الجمال نسبي قياساً بالزمن وأطوار الإنسان، وجعل أيام الشباب قرينة للجمال والاستمتاع به.

فروية عنترة مبناها أن الجمال في الناس عموم مبهم مبناه المساواة، والجمال في غير الإنسان قابل للتفاوت، وأدرك العلاقة بين جمال الإنسان وأطوار حياته في سلك حركة الزمن، وتغيره من طور إلى طور، وأدرك علاقة الجمال بالطاقة علواً وانحطاطاً بحركة الإنسان على مسار الزمن، واغتنام الوقت مقروناً بالطاقة العالية أيام الشباب.

وأما عدي بن زيد العبادي فقد قال¹:

فَلَمْ أَجْعَلْ فِيمَا أَتَيْتُ مَلَامَةً أَتَيْتُ الْجَمَالَ وَاجْتَنَبْتُ الْقَنَازِعَا

وقد جاء شرح البيت في الخبر الآتي: ((وعن ابن الأعرابي القنازع: القبيح من الكلام كالقنازع، قال عدي بن زيد العبادي:

فَلَمْ أَجْعَلْ فِيمَا أَتَيْتُ مَلَامَةً أَتَيْتُ الْجَمَالَ وَاجْتَنَبْتُ الْقَنَازِعَا

والقنازع: صغار الناس.))¹

¹ - ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعبيد، بغداد - شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، 1385هـ=1965م: 145، والقنازع: القبيح من الكلام.

فعدى في سلوكه يجعل الجمال في عمل الإنسان وفعله، ويأتيه دون القبح المقابل للجمال، فهو يجعل القبح قبالة الجمال على منهج العرب القدماء، ولا يرى القبح حالاً دنيا من أحوال الجمال، وكشف عن ميل نفسه، إذ لم يصطنع فيما أتى به من سلوك أو عمل ما يصير به إلى ملامة الآخرين، وإنما أتى بكل ما يستحسنه الآخرون من سلوك أو عمل، وأبت عليه نفسه قبيح القول والعمل.

فالجمال عنده يتجلى في سلوك الإنسان وكلامه، والحاكم به العرف في المجتمع، وهو من يقرر جمال السلوك أو قبحه، فيثني على الجمال، ويلوم من أتى بالقبيح، وقد أتى الشاعر الأول وأبت نفسه له الآخر.

مما تقدم يتبين أن شعراء الجاهلية أدركوا سمة الاشتراك بين النسوة والنوق في سمة الجمال على خلاف في مناحي الجمال تارة، واتفاق في جهة من تلك الجهات تارة أخرى، وتحدثوا عن التفاوت في غير الإنسان، وأدركوا علاقة الجمال بالزمن، وهي نسبته، وعلاقته بأحوال الإنسان (القوة والضعف) وجعلوا الجمال ضد القبح.

آراء الشعراء المخضرمين في الجمال:

إذا اهتم بالجمال من أهل الجاهلية شاعران فقد اهتم به خمسة شعراء من المخضرمين، ولا يدرى السابق من اللاحق في تناول مقولة الجمال، ولعل سحيماً قال ما قاله في الجمال أيام الجاهلية، وما قاله الباقر في أيام الإسلام، منهم أبو الحسن علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وسعدى خالة عثمان بن عفان رضي الله عنه، وما قاله عمرو بن معدي كرب (-21هـ) بقرينة الترجيح، وسعدى بنت كريض، وكعب بن جعيل.

¹ - تاج العروس من جواهر القاموس، للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تحقيق مصطفى حجازي، الكويت-مطبعة حكومة الكويت، 1405هـ=1985م: 88/22 (قزع)

أما سحيم فقد قال 1:

غَيَّرَ مِنْ لَوْنِهَا وَصَغَّرَهَا فَرِيدَ فِيهِ الْجَمَالُ وَالْبَدَعُ

وأما سعدى فقد قالت 2:

عثمان يا ابن أخت يا عثمان لك الجمال ولك البيان

وأما علي (-40هـ) فقد قال 3:

لَيْسَ الْجَمَالُ بِأَثْوَابٍ تُرَيَّنَا إِنَّ الْجَمَالَ جَمَالُ الْعَقْلِ وَالْأَدَبِ

وأما كعب بن جعيل (-55هـ) فقد قال 4:

بَعْدَ الْجَمَالِ وَالْحَيَاءِ وَالْحَسَبِ يَا رَبَّ لَا تُشْمِتْ بِنَا وَلَا تُصِيبْ

وأما عمرو بن معدي كرب، فستأتي قصيدته.

تناول سحيم الجمال في تغيير الألوان والإبداع في تصغير الأحجام، ولعله يرى أن الجمال والإبداع لا ينفك أحدهما من الآخر، وهي علاقة مهمة تربط الجمال بالإبداع.

وربطت سعدى -وهي تخاطب عثمان ابن أختها- الجمال بالبيان اللغوي عما في النفس وبلوغ المبتغى من الخطاب، وهي جهة أخرى تعرض لعلاقة الجمال بالكلام الأدبي على اختلاف فنونه وتعددتها.

¹ -ديوان سحيم عبد بنى الحساس، بتحقيق أ. عبد العزيز الميمني، القاهرة-مطبعة دار الكتب المصرية، 1369هـ=1950م: 54، قيل مات في خلافة عثمان، وقيل: في خلافة عمر

² - نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، [نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب] القاهرة-مطابع كوستانتينوماس [د.ت]: 130/3

³ - ديوان الإمام علي، جمعه وشرحه أ.نعيم زرزور، بيروت- دار الكتب العلمية، 1405هـ=1985م: 25

⁴ - لم أقف له على ديوان مطبوع، البيت في: وقعة صفيين، لنصر بن مزاحم المنقري (-212هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت-دار الجيل، 1410هـ=1990م: 226

وجعل علي الجمال الحق يتعدى جمال الثياب التي يلبسها الناس، وخرج به إلى جمال العقل في تناول الحياة، وجمال الأدب في العلاقات الإنسانية، فغادر الشكل إلى جوهره ولبه، ومسألة الموازنة بين جمال الثياب أو الأبدان بجمال العقل والنفس من المسائل المعضلة والمشكلة، والتوسط فيها التوازن والالتحام بين جمال المضمون وجمال الشكل.. وما أراد علي النفي بل أراد أن الجمال ليس بالثياب وحدها، أو ليس بالثياب فقط، بدليل قوله (تزيننا) فهي تزيننا حقاً، لكنها زينة مؤقتة وعارضة، وزينة الأدب الأخلاقي ثابتة ودائمة بدوام الإنسان نفسه. وهذه الفكرة تلتقي فكرة عمرو بن معدي كرب في قصيدته التي تتناولها الدراسة.

وقد لخص كعب بن جعيل كمال الشخصية العربية عند أبناء البادية بالجمال والحياء والحسب، أحدهما موصول بأدب الرجل والآخر بالمرأة البدوية وأخلاقهما، والثاني الحسب موصول بتاريخ القيم التي تحسب للبدوي من ميراث الأجداد، فاشتد ارتباط الحسب بالنسب، وهو باب اجتماعي أيضاً.

هذه القضايا التي تناولها الشعراء الفرسان في أشعارهم في الجاهلية، وتناولها المخضرمون، وكان تناول مباشر، مع التصريح بلفظ الجمال. فما قصيدة عمرو بن معدي كرب؟ وما قال العلماء المعاصرون فيها؟ وماذا فيها من قيم الجمال عند الفارس العربي؟

آراء المعاصرين في القصيدة:

يمكن تقسيم مواقف المعاصرين من جهة طريقة تناول القصيدة إلى فريقين: أحدهما تناولها تامة غير منقوصة، وهو الأستاذ إيليا حاوي، والآخر وقف على جزء منها، اقتضاه موضوع بحثه فنظرته جزئية، وممن وقف هذه الوقفة د. علي الجندي، ود. يحيى الجبوري، وأ. عبد الإله الصائغ، ود. فؤاد مرعي، ود. محمد محمد أبو موسى، وعبد الله الطيب، ود. هلال الجهاد، وهذا عرض آرائهم فيما يأتي:

أ.إيليا الحاوي:

ومن المعاصرين الذين درسوا القصيدة تامة أ.إيليا الحاوي، وخرج من قراءتها بقوله: ((ولعل عمرو كان فارساً أكثر منه شاعراً، فلم نقع لديه على الصورة النائية المتقفة، وعلى الرؤيا التي تخطف حيناً في شعر المتلمس والنابعة وامرئ القيس. وما يشفع به هو صدق المعاناة والوحشة المبتوثة في ثنايا الأبيات والإيقاع الشجي))¹ فالحاوي يرى القصيدة خالية من الصور النائية عن المتناول، فلا يرى أن كسر طوق الألفة مهم في دلالاته على فطنة الشاعر، وأن الكلام في المألوف أصعب من الكلام في البعيد غير المألوف، ويحاول موازنة شعره بشعر امرئ القيس والنابعة من جهة الرؤية، وهؤلاء من شعراء الطبقة الأولى كما يرى ابن سلام، وحق الشاعر أن يوزن شعره بأشعار أبناء طبقته، والمتلمس ومن ذكرهم أ.إيليا حاوي ليسوا من طبقة الشعراء الفرسان.

وأبقى الحاوي لعمرو فروسيته في الحرب، وترك فروسيته في الشعر، وأدرك صدقه في التعبير عن معاناته، وشعوره بالغرابة بعد رحيل الأحبة، وجعل لشعره - وزناً وقافية - شجواً حزيناً.

الشعر الحي يختلف الناس في بيان قيمته ورتبته، ورأي الحاوي محل احترام ونظر ومراجعة ومناقشة تظهر حقيقته بتحليل النص الشعري نفسه.

د.علي الجندي:

تناول جزءاً من قصيدة عمرو (ليس الجمال بمنزّر..) وجعل شاهد الكلام بإشارة إليها في الحاشية الرابعة عنده، إذ قال: ((أما حال المهجوم عليه فوصفوها بأنه إذا أخذ على غرة كان يضطرب، وتجييش نفسه، وكان الشجاع من يضبط أعصابه، فيطمئن نفسه، ويهدئها بعد الفزع. وقد ذكر الشعراء من علامات الفزع والشدة أن

¹ في النقد والأدب، أ.إيليا الحاوي، بيروت-دار الكتاب اللبناني، ط5، 1986م: 410/1

تخرج النساء خائفات، وقد كشفن عن وجوههن وسيقانهن، ويعلو الصراخ، ويسود الذعر))¹

ربط الجندي مشهد النسوة بالحرب وما يتعلق بها، فوقف على القصيدة بجزء تناول أثر الحرب في الفرسان والنساء اللواتي يصحبن المقاتلين لتشجيعهم على الاستبسال فيها، والثبات دون الفرار؛ لأنه يؤدي إلى وقوع النسوة في الحرب أسيرات، وذكر أن المهجوم عليه في أرض المعركة أو في دياره يضطرب بدنه وعقله ونفسه، والشجاع يخاف لكنه يسيطر على خوفه، ويستعيد الطمأنينة لها، ويقلل من سطوة الفزع عليه، وآية الفزع أن تكشف الحرائر عن وجوهها، وسيقانها، ويعلو صراخها؛ ليغار من كانت له حمية. وهذا المشهد من يؤر الفن الحي المتحرك في الصور والمشاعر... فأخذ الجندي ما يتصل بالحرب وأثر الهجوم على الآخر فيه.

د. يحيى الجبوري:

ووقف على مشهد النسوة د. يحيى الجبوري، بقوله: ((يصف عمرو بن معد يكرب الزبيدي نساء قومه عند المعركة، وهن خائفات مذعورات، وبينهن حبيبته لميس، ظهرت محاسنها، فبدت كبدر التمام إذا ظهر، وهو عندئذ لا يرى بداً من منازلة كبش القوم وفارسهم...))²

فأبرز موقع لميس محبوبة الشاعر بين النسوة، مما لم يلتفت إليه الجندي، وكان موقع لميس مهماً في مسوغ اندفاع الشاعر في الحرب، ودفع العدو عنهن، وقد ذكرها باسمها تلذذاً وإظهاراً لغيرته عليها.

¹ - شعر الحرب في العصر الجاهلي، د. علي الجندي، بيروت - دار مكتبة الجامعة العربية، ط3، 1966م: 189

² - الشعر الجاهلي - خصائصه وقنونه، د. يحيى الجبوري، بيروت - مؤسسة الرسالة، ط2، 1399هـ = 1979م: 297

أ. عبد الإله الصائغ:

وتحت عنوان صور التهيؤ لقمع الآخر I، قال المؤلف: ((ولم تكن عدة الحرب عند الشاعر أمراً ثانوياً ليغض من قيمتها، فهي كما ألمحنا تعني عدة الحياة؛ فالحدثان يعد للشاعر يوماً، والشاعر يعد للحدثان سلاحاً!! قال عمرو بن معد يكرب²:

أَعَدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَـ	بَغْـةً وَعَدَاءً عَلَانِيَةً
نَهْدًا وَذَا شُطْبٍ يَقْدُ النَّبِيَّ	ضُ وَالْأَبْدَانِ قَدْ
وَعَلِمْتُ أَنِّي يَوْمَ ذَا	كَ مُنَازِلٌ كَعِبَاءٍ وَنَهْدَا
قَوْمٍ إِذَا لَبَسُوا الْحَدِيدَ	دَ تَنَمَّرُوا خَلْقًا وَقَدْ
كُلُّ أَمْرٍ يَجْرِي إِلَيَّ	يَوْمَ الْهَيَّاجِ بِمَا اسْتَعَدَا

فعدة الشاعر إذا أراد الحياة الحرة (حسب مفهوم عصره) تتناسب مع حجم أعدائه ومضاء عدتهم، فكان عليه أن ينوه بعدته، ويبالغ في تصويرها؛ لإنتاج صورة ساخنة الألوان، حادة الخطوط، ضاجة الحركة، تُطمئن نفسه وأهليه من جهة، وتذعر أعداءه، وتشتتهم من جهة أخرى))³

فالصائغ وقف على عدة الحرب وأثرها في ثقة الفارس بنفسه، وذكر العلاقة بين العتاد والزمن، وأظهر تصوير الشاعر لحذره من أعدائه في تهيئة لوازم الحرب، ليرد العدو، ويبث في قلوب رجاله الرعب وجعل صورته ساخنة الألوان، ضاجة الحركة حادة الخطوط كأنها منسوبة إلى المدرسة الوحشية في الفن لجعل حدة الصورة الفنية

¹ - انظر: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، الدار البيضاء، وبيروت - المركز

الثقافي العربي، ط1، 1997م: 99

² - جميع شواهد الباحثين ستأتي في نص القصيدة، تخففاً من التكرار.

³ - الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية: 100

بألوانها وخطوطها وحركتها نابغة من حدة المعركة الافتراضية التي يصورها الشاعر بصيغة الماضي قبل وقوعها ليدل على تحققها في نفسه قبل الوصول إليها.

د.فؤاد مرعي:

أعطى مرعي القصيدة حكماً مجملاً بقوله: ((إن الوعي الجمالي يتجلى في الفن كلاً موحداً، وكمثال على ذلك نورد هذا المقطع من شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي الذي يختلط فيه فهم الشاعر للجمال الروحي والجمال الحسي بالظاهرة البطولية))¹ ثم أورد الأبيات من البيت الأول إلى نهاية مشهد النسوة.

إن في قوله (يختلط) غمراً ولمزاً مبناه فكرة انفصال الجمال تجريداً من الفن والقيم، مما لا يوجد في الحياة إلا في توهم الفلاسفة وأجنادهم، وإلا فأصل الفكرة صحيح في تجلي الجمال عند هذا الفارس في قيم الفروسية التي يراها مناط الجمال، وحقيقته الحية التي لا تقوم إلا بها.

د.محمد محمد أبو موسى:

وهو ممن وقف على مشهد النسوة في القصيدة ملتفتاً إلى أن حضور النساء الحرب من باب إثارة النخوة والشجاعة في الرجال، وهو جزء من علاقة الحرب بالحب².

أ.عبد الله الطيب³:

وله وقفة على مشهد النسوة يوضح فيه أثر لميس في بث الحماسة للحرب في نفس الشاعر إذ قال: ((وقال عمرو بن معد يكرب في كلمة له جادة:

¹ - الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، د.فؤاد مرعي، دمشق - الأبجدية للنشر، ط1، 1989م: 101

² - انظر: قراءة في الأدب القديم، د.محمد محمد أبو موسى، القاهرة-مكتبة وهبة، ط2، 1419هـ=1998م: 241

³ - من المعلوم أن البحث يذكر الأستاذ الدكتور عبد الله الطيب -رحمه الله- بصفته يوم ألف كتابه، وليس بما صار إليه من بعد، ومجهوده موضع تقدير واحترام، والألقاب العلمية لا تقدم رأياً ولا تؤخر آخر.

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمُزْرٍ فَاَعْلَمْ إِنَّ رُدِّيَّتَ بُرْدًا
وهي التي يقول فيها:

لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا يَفْخَصُنَ بِالْمَعْزَاءِ شَدًّا
وَبَدَتْ لَمِيسُ كَأَنَّهَا بَدْرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى
وَبَدَتْ مَخَاسِبُهَا الَّتِي تَخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جَدًّا¹

وكانه تحرز أول الأمر، ثم حرك الغيرة في قلبه ما رأى من حال النساء، وخوف أن يأخذ العدو لميس، وفي الأبيات نفس صادق²))

تضمن كلامه حكماً على القصيدة بالجدية، وجعل بؤرة القصيدة الفنية في مشهد النسوة، ورأى أن خوفه على النساء بث في قلبه الغيرة والحمية أو الحماسة للاندفاع في المعركة، ولا اعتراض على قوله لإصابته الحق في المسألة، وجمالية حكمه في وصف القصيدة بالجادة، والجدية عند العرب قيمة جمالية عليا في الشخصية مما يناسب معنى الفروسية، ولا يناسبها الهزل، ولو كان الهزل جمالياً مقبولاً من شخوصه وأحوالهم والمواقف الموجبة له عندهم.

د.حسين جمعة:

وقف جمعة على طبيعة القصيدة، وجعلها في غرض الرثاء، وحبته في ذلك الجزء الأخير من القصيدة، وذلك قوله: ((وربما تكون قصيدة عمرو بن معد يكرب الموزونة على مجزوء الكامل من أدق المراثي الحماسية في هذا الباب. وأعظم دليل على هذا أن أبا تمام أوردها في باب الحماسة لا في المراثي..))³.

¹ - ليس في شرح المرزوقي

² - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الكويت-مطابع حكومة الكويت،

1410هـ=1990م: 4، 98/1

³ -قصيدة الرثاء- جذور وأطوار، د.حسين جمعة، دمشق-دار النمير، ودار معد للطباعة والنشر والتوزيع

[دبت]: 100

وهذا اجتهاد مبناه الشجاعة فأولاه (ربما) التي تفيد التقليل والاحتمال وضعف المذهب، ودليله المعظم (أعظم دليل) على خلاف مراده؛ ذلك أن في الحماسة باباً للمراثي الحماسية¹.

فلا وجه للاحتجاج بما احتج به، ذلك أن القصيدة من مؤنّبات قبيلته أي من بث الحماسة في قلوبهم للحرب، وترك الاستهانة بقدرات الخصوم، وإنصافهم، وما جاء به في آخر القصيدة لا يبعد كثيراً من الرثاء لكنه تجلد الفرسان، وليس رثاء نادباً أو معزياً أو متفجعاً أو مؤنباً، ذلك أن غرض القصيدة الفخر الذاتي.

د. هلال الجهاد:

وقف الجهاد على وعي الشعر العربي قبل الإسلام بالجمال فقال: ((والفكرة الأساسية التي ينطلق منها الوعي الشعري هي أن بناء الوجود للقيمة مسألة جمالية تحديداً، وبكلمة أخرى: إن الجمال هو جوهر الوجود للقيمة، وهذا ما يؤكد قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي:

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمُزَرٍّ فَاَعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتَ بُرْدًا
إِنَّ الْجَمَالَ مَعَادِنٌ وَمَنَاقِبٌ أَوْرَثْنِ مَجْدًا))²

فالجمال في جوهره قيم سامية، وليس أشكالاً تتعرض للتغيير والفناء؛ ذلك أن الخلود للقيم، وقد أدرك هذه الحقيقة عمرو بن معد يكرب فنفي أن يكون الجمال جمال الثوب وحده بل جعل الجمال يتجلى في معادن الرجال (جواهرهم) ومناقبهم الحميدة عند العرب كالغفو والصفح وإغاثة الملهوف والشجاعة، وقوام المروءة وما تشمله عند العرب من قيم إنسانية راقية، وهذه قيم المجد أي الخلود لأصحابها، وكل ما

¹ - انظر: الحماسة، لأبي تمام حبيب بن أوس الطائي، تحقيق د. عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، الرياض - إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1401هـ = 1981م: 1/ 385-556

² - جماليات الشعر العربي - دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، د. هلال جهاد، بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2007م: 384

يستحسنه الإنسان، ويحبه، يعد جميلاً عنده، وكل ما يكرهه الإنسان ويبغضه يعد قبيحاً.

فالجهد وقف على لب القصيدة من جهة موضوع العلاقة بين الجمال والقيم(الجوهرية).

مما تقدم يتبين أن القصيدة كانت محل اهتمام عدد من الباحثين المعاصرين، فمنهم من وقف عليها تامة، ومنهم من وقف على جزء منها، وأهم أجزائها التي وقفوا عليها مشهد النسوة، والعتاد الحربي. فهل كانت القصيدة على نحو ما قال القائل أو أن لها موقعا آخر تشغله هذه الدراسة.

نص القصيدة:

النص معناه الإظهار ((وكل ما أظهر فقد نُصَّ))¹ ومعنى إظهار النص إشهار مادة الدرس مما يجعل الكلام على حاضر في ذهن غير مترقب، ويجعل استحضار المعاني الجزئية في إطار الوحدة الكلية للنص ممكناً، ويكون السياق الجاري بالمعاني حاضراً كله، وقد ذُكرت أسباب تقديم النص على الدراسة في غير موضع²، وهذا هو النص³:

- 1- لَيْسَ الْجَمَالُ 4 بِمُزَرٍّ فَاَعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتَ بُزْدًا
- 2- إِنَّ الْجَمَالَ مَعَادِنٌ وَمَتَأَقِبْ أَوْزْثَنَ مَجْدًا
- 3- أَعَدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ سَا بَغْةً وَعَدَاءً عَلَنَدَى 5
- 4- تَهْدَا وَذَا شُطْبٍ يَقْدُ 6 الْبَيْتِ ضَ وَالْأَبْدَانِ قَدًا

¹ - لسان العرب: 97/7 (نصص)

² - مجلة جامعة القصيم لكلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، العدد 3، 2008م

³ - شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمعه ونسقه مطاع الطرايشي، دمشق-مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2، 1405هـ=1985م: 79، والحماسة: 104، شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي(421هـ) نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت-دار الجبل، ط1، 1411هـ=1991م: 174/1، وشرح ديوان الحماسة، لأبي زكريا يحيى بن علي التبريزي، بيروت-عالم الكتب[د.ت]: 90/1، وشرح ديوان حماسة أبي تمام، المنسوب لأبي العلاء المعري، بتحقيق د.حسين محمد نقشة، بيروت-دار الغرب الإسلامي، 1411هـ=1991م: 125/1 والحماسة البصرية، للبصري، بيروت-عالم الكتب، [د.ت]: 50/1 لم يتخير سوى البيت الأول.

⁴ - في شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء: ((يريد أن الجمال المروءة، أي ليست المروءة بلبس الثياب الفاخرة)) 127/1

⁵ - من هذا البيت القصيدة في شرح ديوان الحماسة المنسوب لأبي العلاء المعري، وقد جعل البيتين الأول والثاني بعد قوله: (ما إن جزعت...) فهما الرابع عشر والخامس عشر عنده. وغير ترتيب البيتين السادس عشر والسابع، فقدم وأخر.

⁶ - القد: قطع الشيء طولاً، والقط: قطعه عرضاً

- 5- وَعَلِمْتُ أَنِّي يَوْمَ ذَا
6- قَوْمٍ 1 إِذَا لَبَسُوا الْحَدِيدَ
7- كُلُّ امْرِئٍ يَجْرِى إِلَى
8- لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا
9- وَبَدَتْ لِمَيْسُ كَأَنَّهُمَا
10- وَبَدَتْ مَخَاسِنُهَا الَّتِي
11- نَازَلْتُ كَيْشَهُمْ وَلَمْ
12- هُمْ يَنْذُرُونَ دَمِي وَأَنْ
13- كَمْ مِنْ أَخٍ لِي صَالِحٍ
14- مَا إِنْ جَزَعْتُ وَلَا هَلَعْتُ
15- أَلْبَسْتُهِ أَثَوَابَهُ
16- أَغْنَى غَنَاءَ الدَّاهِيَةِ
17- ذَهَبَ الَّذِينَ أَحَبَّهُمْ
- لَكَ مُنَازِلُ كَعْبَاءَ وَنَهْدًا
ذَ تَتَمَّرُوا خَلْقًا 2 وَقَدْ
يَوْمَ الْهَيْجِ بِمَا اسْتَعَدَّا
يَفْحَصُنَ بِالْمَعْزَاءِ شَدَا
بَدْرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى
تَخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جَدَا 3
أَرَمِنْ نِزَالِ الْكَيْشِ بُدَا
ذُرُّ إِنْ لَقِيتُ بِأَنْ أَشَدَا
بَوَائِيهِ بِيَدِي لَحْدَا
تُ وَلَا يَرُدُّ بُكَايَ زَنْدَا 4
وَخُلِقْتُ يَوْمَ خُلِقْتُ جَلْدَا
مِنْ 5 أَعْدُ لِلْأَعْدَاءِ عَدَا
وَبَقِيتُ مِثْلَ السَّيْفِ فَرْدَا

هذه القصيدة بأبياتها تحقق قصد الشاعر في إرساء مفاهيم الجمال من خلال قيم الفرسان مما يفتح الباب على القصيدة ودراستها بنية ومضموناً.

1 - شرح ديوان الحماسة المنسوب لأبي العلاء (قوماً) بالنصب.

2 - جاء في شرح الحماسة المنسوب لأبي العلاء: ((الصحيح: خُلُقًا وَقَدْ، أي: في خلق النمر، ولبسوا قدًا...ويروى: خُلُقًا أي تشبهوا بالنمر في خلقهم)) 125/1

3 - ليس في شرح المرزوقي

4 - البيت رقمه (16) في الحماسة

5 - في شرح ديوان الحماسة المنسوب لأبي العلاء (المبتين)

بناء القصيدة:

قصيدة متفردة في موضوعها، وهو الجمال، ومتفردة في فروسية الجمال، أو الجمال عند الفرسان، فهي تعبر عن رؤية الفرسان للجمال، وليس الصعاليك قطاع الطرق من الفرسان، وقد حملت القصيدة أجزاءها الفكرية على الأنساق الآتية: الجمال بين الظاهر (الشكل) والباطن (الجوهر) والحزم والعقل والإنصاف في إعداد الشاعر للحدثان، والحب والشجاعة في مشهد النسوة، والشاعر في جلده وصبره واغترابه.

ففيها أربعة أقسام، كل قسم فيها يتناول موقفاً من مواقف الفرسان في الحياة، وأحوالهم في هذه المواقف، وكلها مشدودة إلى قيم الجمال عند الفرسان العرب، فكان القصيدة قطعة واحدة، قاعدتها الجمال، وكل جزء منها يعود إليه كما سيأتي.

الجمال (الصورة والمضمون):

التفكر بالجمال على هذا النحو يؤول إلى تراث ضخم في حياة العرب، ولو أن العرب لم يحفظوا ميراثهم النثري، وأهل العلم يستدلون بالحاضر على الغائب، ففي البيتين الأول والثاني من القصيدة تفكير بحقيقة الجمال، ومواضعه، فهل الجمال في هذه الأثواب التي تزين الناس، والزينة عارضة ومؤقتة؟ أليس الجمال أمراً خالداً يتحرر من سطوة التاريخ ومنطق الفناء؟ أليس جمال القصيدة كان سبباً في حفظها وبقائها دهرًا طويلاً؟ فكيف تكون الأثواب محلاً للجمال في الصورة والهيئة والخلود؟ وفي الثياب صورة وهيئة، وهي عرضة للفناء، فيذهب جمالها بذهابها، على خلاف جمال الرجال الذين خلدوا بمناقبيهم وأحسابهم ومعادنهم التي رافقت أبدانهم وقيمهم الموروثة عن أحساب آبائهم من قبل، فحفظتهم القيم، ولو تلاشت أبدانهم وصارت تراباً.

ولعل الشاعر اتكأ في مرجعية المعنى على قول الرسول صلى الله عليه ((الناس معادن في الخير والشر، خيارهم في الجاهلية خيارهم في الإسلام إذا فقهوا))¹ ولقاؤهما في لفظ (معادن) والمعادن في الحديث أسندت للناس، وفي القصيدة للجمال، فانتقل بها الشاعر من جهة الناس (المحسن) إلى الجمال (المجرد العقلي) وجاء في الحديث لوان من معادن الناس: الخير لبعضهم والشر للآخر، والخير من باب الجمال عند العرب، والشر من باب القبح عندهم، لكن الشاعر بقريته فخره جعل المعادن في الخير دون الشر، وأردفها بالمناقب على جهة تفسير الأمر ببعض منه، وتقييده وتوجيهه جهة أخرى، منعاً من تداعي الشعور إلى الحديث الشريف. فربما اقتفى أثر الحديث باللفظ بيد أنه فارقه فيما تقدم، وفي غرض كل منهما، إذ غرض الرسول التعليم، وغرض الشاعر الفخر.

فحقيقة الجمال تتجلى بالقيم التي تحلى بها الرجال والنساء فكانت سبباً لخلودهم وبقاء ذكرهم بعلاقة اقتران كاقتران الشجاعة بعنترة، والكرم بحاتم.. الخ فصور الجمال عارضة ومؤقتة كعطاء حاتم إذ ذهب ما أعطاه للناس، وذهب من أعطاهم، ورحل حاتم ببذنه ونفسه وبقيت قيمة الكرم التي جعلها برداً له حية تشير إليه بعد ما كان قام بها ولها ما كان حياً، وكذلك يقال في سائر القيم الجمالية عند الناس التي كانت عملية لقضية في الحياة تتصل بالمضمون الخالد لها كالكرم والشجاعة وإغاثة الملهوف والتعاون على الخير.. الخ فالصورة زائلة والقيمة باقية، وبمقدار ما يرتقي الناس في سلم القيم يخلدون، وإن تركوها أو أهملوها يتركوا ويهملوا.. فيها يخلدون، ومن غيرها تنسى أسماؤهم، ويهملون.

¹ -صحيح ابن حبان، تصنيف الإمام أبي حاتم محمد بن حبان التميمي (-254هـ) بترتيب الأمير علاء الدين علي بن بليان الفارسي (-737هـ) اعتنى به جاد الله بن حسن الخدّاش، الرياض-بيت الأفكار الدولية، [د.ت]: 61، ج: 92

الحزم والعقل والإنصاف:

من جمال الفروسية الحزم والعقل وإنصاف الخصم، وهذا مما يستحسن بالفارس، والشاعر الفارس عمرو بن معدي كرب أتى بهذا المعنى في أبيات القصيدة (3-7) فمن مناقب الفرسان (ما يستحسن من (أوصافهم=الجميل منها) الاحتراس من وقائع الزمان وغارات الخصوم فأعد لنوائب الدهر (الحدثان) درعاً سابغة فضفاضة، وهي آلة الحرب المعدنية التي تقي البدن من سلاح الخصوم، وحصاناً عداء سريع الخُطى، ضخمة الجثة (نهذاً) للدلالة على سرعته وقوة اندفاعه بطول عنقه (علندى) 1 في الحرب، واقتداره على النجاة بصاحبه إذا أراد الهرب أو الانسحاب من لهيب المعركة، أو إدراك من يفر من الخصوم. وكلها غايات يحققها الحصان السريع وكلها صفات جمالية للحصان في عيون الفرسان الذين يمتطون الخيول في تلك الأزمان. فاستحضار الحصان يستدعي حضور صفاته وغاياتهم منه برسم مشاهد له تستحضرها الذاكرة من تاريخ التجارب الحية له من قبل على جهة أنها ملازمة له لا تفارقه بتغير الأزمان (ماضياً وحاضراً ومستقبلاً).

وأعد سيفاً ذا شطب أي طرائق يقد به البيض التي يلبسها الفرسان والدروع قداً، والقدر القطع الطولي، والقط القطع عرضاً، فهو يقطع الفوارس من خوذاتهم مناصفة، أي من الأعلى إلى الأسفل، وهذا بيان هيئته، ومشهد حركة مكروراً مألوفاً لسيف الفارس. وسبب هذا الإعداد أن لدى الشاعر خبراً (وعلمت) بمنازلة قومه لبني كعب وبني نهد، وهذا الإعداد من حزمه وحسن تدبيره وشدة ولائه لقبيلته أو جماعته التي ينتمي إليها، وكشف عن إنصافه الخصوم بوصفهم إذا لبسوا الحديد (دروعاً من الحلق والقدر: اليلب يشبه الدرع) وفي الرواية (تتمروا) أي صاروا كالنمور في الهيئة واللون والشجاعة.

¹ - العلندى عند عرب الفضل في الجولان شجر أوراقه نحيفة كالأقلام، ورائحة أزهاره في الربيع تعبق بالمكان، فلعنه أراد أن عرق الحصان له رائحة العلندى.. والله أعلم.

ويرى هذا من حقهم كما كان من حقه الإعداد لمواجهة؛ إذ عادة الناس أن يمشي المرء إلى الحرب بما أعد لها، فذكر بعض إعدادهم، ولم يذكر كل ما أعدوه في حين أنه جعل يهول على عدوه بما أعده لبيعث الرعب في خصومه كما مر، ولا يريد أن يرهب قومه بما أعدوه بأكثر مما فعل إذ جعلهم نموراً في الحرب، ليقوم قومه بالإعداد اللازم للمعركة، وإلا فسيطلق خياله ليتخيل الحرب، وما ستلده من هزيمة لقومه الغافلين عن أعدائهم.

مشهد النسوة (الحب والشجاعة):

لماذا يأخذون النساء إلى الحرب، ولا قتال لهن؟! أليس في بقائهن بالبيوت حفظاً لهن من سطوة الأسر والاستعباد؟! التساؤل في هذا الباب مشروع، والإجابة عنه: إنما كان ذلك لأن نسوة القبيلة يقمن بمهام في الحرب منها: إعداد الطعام، وتنشيط الفرسان في الميدان فلا يهربون إلا بالموت خوفاً على أعراضهم، وينشدن الأناشيد في المعركة لحفز الهمم، ويزغردن للفارس الذي يقتل عدواً من أعدائه، ويُبَيِّنُ النخوة والحمية في نفوس الفرسان، فيقلن: أين أخو فلانة؟ مرحباً بالفارس أين ابن فلان؟ وأين ابن فلانة؟ وأين أخو فلان؟ ومرحى لفلان، وأين خال فلانة؟.. الخ ويقمن بتضميد الجراح، ومداواتها.. إنها مهام جليلة في الحرب للنساء، ولا ريب في أن لبعض الفرسان محبوبات يحبون أن يرين منهم ما تقر عيونهن بفروسيتهن وشجاعتهم وإقدامهم على الخصوم؛ لِيُتَأَخَّرَ أثرُها بما يفعل فارسُ أحلامها بالفرسان، هذه هي المرأة في الحرب القبلية، فكيف سيكون حالها بغفلة قومها عن أعدائها كما يرى الشاعر صورة المعركة ومشاهدها قبل وقوعها!!

تناول الشاعر مشهد النسوة المرتقب في ضوء إغفال قومه لأعدائهم، وإعداده وحده من دونهم للحرب في الأبيات (8-12) فتصور المعركة، وهزيمة قومه، وهزيمة النسوة، وهن يفحصن بأرجلهن في أرض ذات حجارة، ويسرعن الخطى مذعورات،

وكان مما أثاره، وهز حميته أن لميس من بينهن كشفت عن وجهها لبيان أنها أمة وليست حرة باعتبار ما كان، أو ما سيكون من نتائج هذه الحرب، فكان الأمة لا تسترق وهي رقيق، المهم أن الفارس عمراً لما رأى النسوة وبدت لميس بينهن وبدت محاسنها التي تخفى عن عيون الناس مبذولة لكل العيون كالجواني، وقد أذنت بفراق الحرية وهي الحرة، اقتحم الفارس ساحة المعركة، وطلب كبشهم الفدائي، وعادة يكون زعيم القوم أول المبارزين لفارس كعمرو الذي يعرف متى يقتحم؟ ومتى يفر من المعركة؟ فلا مناص له بعد أن رأى عشيقته لميس التي تشبه القمر في محاسنها تكاد تكون أسيرة الأعداء، وكشف أن أعداءه ينذرون دمه ويهدرونه لكل قاتل، وهو أيضاً ينذر دماءهم أشد منهم في اللقاء.

جمال المشهد في دوافعه، ومنها إثارة حمية فرسان القبيلة على أعراضهم ليعدوا العدة للعدو، وليثبتوا عند اللقاء في مواجهة خصوم كالنمور في الحرب في فتكهم ومهابتهم، وقد كان دافعه حماية نساء القبيلة كغيره لكنه خشي على لميس التي يحب، فتوثب للحرب، ونازل قائد القوم، ولم يذكر نتيجة المباراة؛ لأنها لم تقع بغير مخيلته، ولأنه لا يريد أن يطمئن قومه إلى فروسيته، فلا يعدون للأعداء العدة الواجبة.

وجمال المشهد في حركة الزمان (لما رأيت) فلما تفيد الشرط، والشرط يدفع الماضي للمستقبل، وقد عبر عن المستقبل بصيغة الماضي ليدل على شدة يقينه بتحقيقه بل قل: إنه قد تحقق، وانتقل من الماضي رأيت إلى معنى (أرى) بدليل (يفحصن) المضارع، وبدت لميس أي ستبدو لميس مشبهة البدر إذا ظهر من وراء الغيوم التي تستره وتغطيه، وكشفت عن وجهها فكانت كالbدر في ضيائها وجمالها، فكانت هيئتها وهي ترفع الخمار عن وجهها كالbدر وقد انزاح السحاب الأسود المحمل بالغيث عن وجهه، فهو يشبه هيئة بهيئة، ولا يريد أن يجعل خمارها كالسحاب الأسود، فليس من غرضه الحديث عن سماكة الخمار أو شفافيته، بل تصوير حركة الانكشاف بعد

الستر التي تصير فضيحة بين القبائل لأسر النسوة على أيدي الخصوم، وعندئذ يتحول الشاعر من موقف المراقب إلى موقف المبارز لقائد القوم أو فارسهم، تخير القائد أو الفارس ليدل بذلك على موقعه بين أبناء قبيلته لتقابل الأكفاء في المبارزة. فالمشهد غني بالحركة في الزمان والمكان والأحوال والمواقف، وختامه ركام القتلى ورائحة الموتى، مما يدعو إلى افتخار الشاعر بصبره وتجلده وفروسيته كما سيأتي في القسم الأخير من القصيدة.

الجلد والاعتراب:

ختمت القصيدة بالأبيات (13-17) وكان الختام ممتزجاً فيه جمال القيم، وتما شخصية الفارس، ومرارة المواقف، فامتدت خيوط القصيدة من مطلعها إلى ختامها، ومن ختامها إلى أولها، فارتد ختامها على صدرها، ملتقاً على أجزائه الأخرى بين المطلع والختام، وذلك أن الشاعر عند منازلة كبش القوم أو فدائهم بدأ يفخر بكثرة إخوانه (الأصحاب أو الأصدقاء كزبد بن الخطاب¹ رضي الله عنه) الذين افتقدهم في الحروب، فكان جلدأ على فراقهم، قادراً على إدخالهم في لحودهم، ونفى عن نفسه الجزع والهلع، ((والهلع أفحش الجزع؛ لأنه جزع مع قلة صبر.. فكأنه قال: ما حزنت عليه حزناً هيناً قريباً، ولا فظيماً شديداً.. وقد أعطى الترتيب حقه لأنه ارتقى من الأدون إلى الأعلى))² فالهلع أعلى من الجزع، وقد نفى عن نفسه أقل الهلع وأكثره، وهذا من مبالغته.

وهذه الأبيات تومئ إلى نتائج المواجهة إذا أريد الربط بالمقطع السابق في النص: مشهد النسوة، وتجلده نابع من إعداده نفسه للحرب ونتائجها، مما يربط الختام بالقسم الثاني الحزم والعقل، والصبر موصوف عند العرب بالجمال في المواقف، لقولهم: صبر جميل، فارتبط الختام بجميع أجزاء القصيدة وهو منها.

¹ - انظر: شرح ديوان الحماسة (التبريزي): 93/1

² - شرح ديوان الحماسة (المرزوقي): 179/1

وتوحي الأبيات بتجارب الشاعر في الحياة وتذمره من طول عمره وشعوره بالغربة لذهاب أصدقائه، وأنه كالسيف لم يبق له صاحب في هذه الفانية، على أنه يغني في الحرب عن الراحلين من أصدقائه، فكان الحرب قدر الفرسان وعشقهم، يحتاجون إلى من يغني عنهم بعد موتهم بالثأر لهم.

إن القصيدة تشير إلى زمنها من جهة أنه قالها في أواخر أيامه بأية مقطعها الأخير، وما أشارت إليه بعض الروايات أنه أشار إلى زيد بن الخطاب، وقد مات في حروب الردة، وقالها بعد موته بزمن، ولا حجة بخلو القصيدة من الأثر الإسلامي؛ لأن الشاعر لم يتأثر بالإسلام تأثراً عميقاً يظهر في شعره، وقد ارتد مع المرتدين، وما يدرى دافع جهاده في القادسية أهو المغنم أم تثبيت أركان الرسالة في الأرض؟ ذلك مربوط بنيته، ولا يعلم ما في الصدور أحد من الخلق.

ولعله انطلق من بيت أبي الحسن علي بن أبي طالب : (ليس الجمال بأثواب تزينا) وجوّد المعنى، واتسع فيه، وارتحل به من الإيجاز إلى التفصيل والتغيير، ومن البسيط إلى الكامل مجزوءاً، ومن الباء رويّاً إلى الدال على أنهما من حروف القلقة، وإن اختلفا بالمرجع، مما يعطي الشاعر حقاً بالمعنى وجدارة بالفن الشعري.

جمال الأداء:

الجمال موضوع القصيدة فهل كان الأداء جميلاً؟! والأداء كله معلق بسقف اختيار الشاعر فكرة النص وغرضه، واختيار لغة الأداء، وانفعال الشاعر بالتجربة وأثره في النص، واختيار الصور والمشاهد.

لا ريب في أن هذا التقسيم الميسر سهلٌ بمنظور الافتراض العقلي وحسب؛ لأن النص الأدبي في رأي الدارس: نسيج لغوي يحمل وحدات معنوية تشبك بشحنات انفعالية على نحو جمالي، فالاشتباك والتداخل سمة النص الأدبي ولاسيما الشعري، فمن اللغة تطل عليك المعاني والانفعال والصور والمشاهد والأظلة، ومن الانفعال تقابلك اللغة والمعاني العقلية والصور والمشاهد والأظلة، ومن المنهج تطل على

مكونات النص كلها وترقب سبل عمرانها وبنائها.. فالقسمة لا تمنع التكرار للنص، ولا تمنع من تناول المعاني العقلية الملتقة بالمعاني النفسية الوجدانية، وكذلك سائر مقومات النص.

والاختيار الإبداعي يلزم المبدعين، لأن الشاعر يختار موضوعه من شبكة الحياة المعقدة بتداخل الفردي بالجماعي والعام بالخاص.. فاختار موضوع الجمال لغرض الفخر؛ فكأن الشاعر نظر إلى الناس من حوله فوجدهم مشغولين بجمال الثياب، وهو رجل فارس شجاع يكر حيناً ويفر أحياناً، له موازين مختلفة عن موازينهم، فاتخذ الجمال موضوعاً لنصه، وغرضه الفخر بنفسه، وما أدرك به من قيم الفروسية التي تؤلف مادة الجمال في حس الشعراء الفرسان، فقيم الفرسان هي قوام الجمال عندهم ومادته، وأقسام القصيدة الأربعة تؤلف مادة الجمال فكرة وموضوعاً، وليس أداءً وحسب، فهل كان اختياره جميلاً، والجمال تقدر باختيار الموضوع، وإلا فالفخر ذائع في أشعار الشعراء، ولا أعلم قصيدة جاهلية صرفها شاعرها لمقولة محددة هي الجمال، وتقدره بالموضوع لا يعني أنه حقق سمة تبرزه على غيره من الشعراء، ذلك أن السمة تقع في طرق الأداء، ومنها الاختيار الإبداعي، فإذا أضيف إليه منهج بناء القصيدة المنفرد في ارتباط مطلعها بسائر أجزائه من بعده، وارتباط خاتمته بما تقدمه من أجزاء، وارتباط الأجزاء الداخلية بهما، تحققت مزية في اختيار منهج بناء القصيدة نفسها في متانة روابطها.

فاختيار الشاعر موضوع القصيدة، ومنهج بنائها على النحو المذكور أنفاً يجعل الجمال سمة في اختيار الموضوع، وفي التحام أجزاء القصيدة على نحو ما تقدم.

ويمكن نقل القصيدة إلى مبنى للجمال، له أربعة أبواب من جهات القصيدة الأربع، وكل باب منها موصول بمحتواها: الجمال والفخر، وارتفاعها ممتد بامتداد العقل وسعة الخيال.

اختيار اللغة:

اللغة وعاء النفس عقلاً وانفعالاً وفناً وإبداعاً، واللغة أساليب، وجمل، وتراكيب، وألفاظ مفردة، وسيأتي الحديث عن الأساليب دون سواها؛ لأن الأساليب برتبة العموم وما بعدها برتبة الخصوص أو الجزء، ويمكن التعرض لها بمقدار تليبيتها حاجة المقال ومقاصده. أما الأساليب فقد تنوعت في القصيدة، فمنها النفي والأمر والشرط والتوكيد، والإخبار والتشبيه.

ففي النفي جاءت لديه الصيغ الآتية:

- ليس الجمال بمنزّر

- ولم أر من نزال الكباش بدا

- ما إن جزعت ولا هلعت ولا يرد بكاي زندا

النفي في قوله: (ليس الجمال بمنزّر) يتناول حاصل الإسناد أي إسناد الخبر (بمنزّر) إلى المبتدأ الجمال، وليس مصروفاً إلى الجمال وحده، ولا يتناول المنزّر وحده بل يختص بالنسبة الحاصلة من انتساب المنزّر إلى الجمال، والفكرة مؤداها أن الجمال ليس بالأثواب وحدها. وفي النفي جحود لرؤية المجتمع المحيط بالشاعر، وقد جعل الأثواب النظيفة والجديدة دالة جمال الإنسان، ورأي الشاعر الفارس خلاف ذلك.

والنفي بـ(لم) و(لا) له وظائف لخصها أحد العلماء بقوله: ((فأما (ما) فلنفي الحال، أو الماضي القريب من الحال، ما تفعل، ما فعل. وأما (لا) فلنفي المستقبل: إما خبراً كقولك: لا رجل في الدار، أو نهياً كقولك: لا تفعل، أو دعاءً، كقولك: لا رعاك الله. وأما (لم) و(لَمَّا) فلقلب الفعل المضارع إلى الماضي، تقول: لم يفعل، ولما يفعل))¹

¹ - الإحكام في أصول القرآن، لابن حزم الأندلسي، باب في الحرف وأصنافه، والكتاب في الموسوعة الشاملة على الحاسب، ولم أجده مطبوعاً، وعن الموسوعة الشاملة النص. وهو كتاب آخر سوى كتاب الإحكام في أصول الأحكام، لابن حزم الأندلسي.

وفي ضوء أسلوب النفي بلم عند العرب يكون قوله: (ولم أر من نزال الكباش بدا) تعبيراً مركباً بل معقداً، فقد قلبت (لم) المضارع (أرى) إلى الماضي، فصار المعنى: وما رأيت من نزال الكباش بدا) وقد أعرض عن الماضي إلى الحال المتصلة بالمستقبل، وجاءت صيغة النفي بلم؛ لتظهر اتصال المستقبل المتخيل بالحال الواقعة (إغفال تهديد العدو) وعبرت عنه بمضارع قلبت (لم) معناه إلى الماضي، للتعبير عن مشكلة نفسية وعقلية انعقدت في روح الشاعر ونفسه وشعره.

وجاء النفي بـ(لا) التي تنفي المستقبل، وقد سبقتها (ما) في قول الشاعر:

مَا إِنْ جَزَعْتُ وَلَا هَلَعْتُ — ت وَلَا يَرُدُّ بَكَايَ زَنْدًا I

فلفظ (ما) نافية للفعل (جزعت) و (إن) الزائدة جاءت لتوكيد معنى النفي، فهو ما جزع، ولا هلع في دفن أحبائه في قبورهم، وأكد معنى النفي؛ لأن الحال التي يتكلم بها محل شك وإنكار، فأكد بـ(إن) و (لا) وبتكرار (لا) مما يجعل إخباره يناسب دفع الإنكار المقدر في مخاطبيه، ويؤكد انتفاء الجزع وهو أدنى الحزن والخوف، ونفي الهلع وهو أعلى الحزن والرعب أو خوف، فلا هو جزع ولا هلع من دفن أصحابه، وهذا منتهى التجلد لقوارع الأيام.

وأُتبع ذلك بحجة عقلية غلفها بثوب النفي: (ولا يرد بكاي زندا) فجعل انتفاء الجزع والهلع لقناعته أن البكاء لا يرد إلى الحياة فائتاً قليلاً (زندا) أو كثيراً، فلا جدوى منه، ولا مما هو دونه أو فوقه.

مما تقدم يتبين أن الشاعر تناول معانيه بأسلوب العرب في النفي والإثبات، ولم تكن معانيه مباشرة، وإن كانت واضحة لشفاية طرق التعبير.

¹ - البيت رقمه (16) في الحماسة

الأمر:

دع عنك خلاف العلماء في ثبوت صيغة للأمر أو انتقائها¹، وافترض أن صيغة (افعل) هي صيغة الأمر على مجازية الاستخدام الأدبي الشعري في خروجه إلى أغراض أخرى سوى وجوب الفعل²، وجاء الأمر في البيت الأول:

لَيْسَ الْجَمَالُ³ بِمُزَّرٍ فَاعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتُ بُرْدًا

للإرشاد والنصح؛ ذلك أن أصل الكلام قبل اقتضاء الوزن، وترتيب النفس: إن رديت برداً فاعلم أن الجمال ليس بمززر ولا برد - كما يظن سواد الناس - إن لبست أو لم تلبس، وما تقدم على الشرط يسمى دليل الجواب، وهذه الجملة الشرطية وجوابها، جاءت على افتتان الشاعر بترتيبها وفق ترتيبها في نفسه.

الشرط:

الشرط عند العرب توقف أمر على أمر، وله أدوات جازمة وأدوات غير جازمة، والأدوات غير الجازمة للمضارع لفظاً بعدها جازمة في وقوع معاني ما بعدها، وأسلوب الشرط استخدم في القصيدة مراراً، فجاء الشرط بحذف الجواب وإقامة الدليل عليه في قوله:

1- لَيْسَ الْجَمَالُ⁴ بِمُزَّرٍ فَاعْلَمْ وَإِنْ رُدِّيْتُ بُرْدًا

¹ - انظر: البحر المحيط في أصول الفقه، للزركشي بدر الدين محمد بن بهادر بن عبد الله الشافعي، بتحرير الشيخ عبد القادر عبد الله العاني، الكويت-وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط2، 1413هـ=1992م: 345/2

² - انظر: البحر المحيط: 357/3

³ - في شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء: ((يريد أن الجمال المروءة، أي ليست المروءة بلبس الثياب الفاخرة)) 127/1

⁴ - في شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء: ((يريد أن الجمال المروءة، أي ليست المروءة بلبس الثياب الفاخرة)) 127/1

وقوله:

6- قَوْمٌ 1 إِذَا لَبَسُوا الْحَدِيدَ — دَنَّتُمْرُوا حَلْقًا 2 وَقَدْ

وقوله:

8- لَمَّا رَأَيْتُ نِسَاءَنَا يَفْحَصْنَ بِالْمَعْزَاءِ شَدًا

9- وَبَدَتْ لِمَيْسُ كَأَنَّهَُا بَدُرُ السَّمَاءِ إِذَا تَبَدَّى

10- وَبَدَتْ مَحَاسِنُهَا الَّتِي تَخْفَى وَكَانَ الْأَمْرُ جَدًا 3

11- نَازِلَتْ كَبْشَهُمْ وَلَمْ أَرِ مِنْ نِزَالِ الْكَبْشِ بُدًا

وقوله:

12- هُمْ يَنْذِرُونَ دَمِي وَأَنْتَ — ذُرْ إِنْ لَقِيتُ بِأَنْ أَشَدَّا

أما البيت الأول فقد وقفنا عليه آنفاً، وقد حذف جواب الشرط وجعل ما تقدم عليه دليلاً على المحذوف الغائب، ومثله البيت الثاني عشر، وتقدير الشرط فيه: إن لقيت الأعداء فإني أنذر بأن أشد عليهم، ولو فتحت الشين من (أشدا) لتحول الكلام إلى المفاضلة في شدة القتل بينه وبينهم، ومعلوم أن التقديم والتأخير اقتضاء لترتيب المعاني في النفس وفق طبقة الإبداع الشعري.

وأما البيت السادس ففيه مشهد من لوحة واحدة، جاء في قوله: (قوم إذا لبسوا الحديد تتمروا) والحديث عن خصومه فيه إنصاف وتقدير لهم، وتوثيب لقومه وحث لهم على الإعداد للأعداء، بيد أن هذا المعنى عرض في نسق الشرط (إذا) الموضوع لما يستقبل من الزمن، والدالة على تحقيق المعنى القادم حصيلة جملة الشرط (لبسوا

¹ - شرح ديوان الحماسة المنسوب لأبي العلاء (قوماً) بالنصب.

² - جاء في شرح الحماسة المنسوب لأبي العلاء: ((الصحيح: خُلُقًا وقدا، أي: في خلق النمر، ولبسوا

قدًا...ويروى: خُلُقًا أي تشبهوا بالنمر في خلقهم)) 125/1

³ - ليس في شرح المرزوقي

الحديد) والجواب (تتمروا خلقاً وقد) ومتعلقات كل منهما، فهما في المعنى كالجملّة الواحدة، كما يرى الإمام عبد القاهر الجرجاني¹.

والمشهد في لبسهم الدروع المكني عنها بالحديد؛ لأنه أصلها، وقد تحولوا بسحر الشعر إلى نمور في طباعهم المجعولة للافتراض أصلاً، وزركشة ألوان دروعهم، وذلك لبعث الحماسة في نفوس أبناء قومه غير المبالين؛ ليكون من حقه أن يغني عن القتلى منهم في المعارك لأنه أعد العدة، وهم لم يفعلوا ذلك.

وجاء الشرط مرة أخرى في عدة أبيات هي من البيت الثامن إلى البيت الحادي عشر، أربعة أبيات تشتمل عليه جملة الشرط ومتعلقاتها، وجملة جوابه ومتعلقاتها، وهي إن شئت مقطع شعري واحد ارتبطت أجزاؤه في أسلوب واحد هو أسلوب الشرط، ومقتضاه هاتان الجملتان، بيد أن الشاعر اتخذ (لَمَّا) المشبعة بالوقت المصحوب بحال الحرب، والشرط غير الجازم الدال على تحقيق الأمر - إذا وليه فعلٌ ماضٍ (رأيتُ) ويزداد التوكيد إذا كان الجواب ماضياً منصوباً عليه (نازلتُ) فالجملة الشرطية دعيت وتخيرت لغرض تحذير القوم من إغفال شأن العدو، وعبر بالماضي عن المستقبل الموحى به من رائحة الشرط، ليجعل الأمر خارجاً من رحم المستقبل قسراً وقهراً قبل أوانه، ليستدركوا أمرهم قبل فوات الوقت، ذلك أن الوقت مهم قبل الحرب، وفي أثنائها، وزاد التوكيد يقيناً رسمُ مشهد النسوة في سياق الشرط ليشير حمية الرجال على أعراضهم.

مشهد النسوة:

سبقَت إشارات بعض الباحثين المعاصرين قبل قليل إلى هذا المشهد غير أنهم لم يتناولوه بالتحليل، لعل ذلك يعود إلى أنهم لم يجدوا مشهداً؛ لأن الشاعر غيب قسوة المستقبل فصرفها إلى الماضي، وفي الماضي تجارب الحروب القبلية، ومثل هذا

¹ - انظر: دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة -

مكتبة الخانجي، 1404هـ = 1984م: 246

المشهد معهود لهم في غاراتهم أو غارات القبائل عليهم، والماضي ستار يغيب خلفه ما كان حاضراً، وجاء المشهد كما لو أنه مسئل من الماضي، وفيه لوحات منها ما أضمره الشاعر لقسوته (مشهد المعركة: مكاناً وزماناً وركبانا وفرساناً من زييد وبني كعب وبني نهد، وموضع الشاعر فيها) بيد أن الشاعر يلتقط مشهداً يحدد مكانه بوصف حال النسوة (يفحصن) وحال الأرض (بالمعزاء) علماً أن الباء هنا بمعنى (في) اقتضاء لوعاء المكان وتحيز الناس فيه، وفي الفعل المضارع (يفحصن) حركة هي الحدث والحال واستمرار يطفو على الزمن تحققه صيغة المضارع، وشعور بقرب وقوع الكارثة بفرار النسوة من مواقعهن على أرجلهن لسلطان العدو على أرض المعركة، فهذه لوحة أول مرسومها الواقع الذهني المستمد من الواقع الاجتماعي للحرب.

واللوحة الثانية تعد انتقالاً من عموم إلى خصوص، فرصد داخل لوحة النسوة مشهد امرأة يعرفها ويحبها ويذكر اسمها (لميس) (وبدت لميس كأنها بدر السماء إذا تبدى) وينتقل بخياله إلى التشبيه ليصور مشهد حركتها بين النساء ببدر السماء إذا اكتمل استدارة وإضاءة؛ لأنها كشفت عن وجهها إما استعداداً للعبودية والأسر، وإما احتماء بهيئة الجواري، لينتقي عنها الرق، فكأن العرب لا تأسر غير الحرائر إذلالاً لخصومهم، وقهراً لهم، وربما عفواً عن استرق من قبل. وأظهر شدة حضور لميس في نفسه وعقله فهو يراها على الأرض مع النساء، ويهرب بها إلى بدر السماء، طمعاً منه بنجاتها في عقله الباطن. واكتمال اللوحة بحركتها بين سواد النسوة اللواتي يشبهن السحاب بسواد ثيابهن، وانكشاف وجه لميس، وهي تفحص (تتحرك) معهن في المعزاء كالبدر يظهر من بين السحاب.

ويكتمل المشهد المكشوف عنه من قبل الشاعر بمنازلة فدائي القوم أو عقيدهم أو قائدهم، ولم تعلن النتيجة، ولم يعرف المنتصر أو المنهزم، ولو أن الشاعر أشعرنا بتوقع سلامته من المنازلة، لأنه تذكر ضحايا الحروب، وصبره وجلده في الحروب.

هذا مشهد النسوة يلتف بأسلوب الشرط، وينتشر بتحليل المشهد إلى لوحات تخدم حضور الجمال في الحرب، وجمال العرض للمشهد في أداء الشاعر يدل على تخطيه حدود فروسية الحرب، ويدخله في حلبة فرسان الشعر.

الأسلوب الخبري:

الكلام الخبري هو الكلام الذي يصح أن يقال عن قائله: إنه صادق أو إنه كاذب، والإخبار في المقالات العلمية الأصل فيه المساواة بين الألفاظ والمعاني، والأساليب الأدبية والشعر جزء منها لا تستغني عن المجاز ولا التشبيه ولا الاستعارة ولا الإطناب، وكلما زادت هذه الأشياء في النص الشعري زاد تألقاً جمالياً، وتأثيراً نفسياً، فكان الأدب لغة الوجدان النفسي (الانفعالي) وكان العلم لغة التجارب والعقل، فهل أدى عمرو مهمته في القصيدة بإخبار أدبي صار شعراً؟ وهل حافظت الصيغ الإخبارية على وحدة البيت في سياق موضوع القصيدة وغرضها؟

لا ريب في أن دراسة الجمل الخبرية المثبتة أو الخالية من التوكيد ستبرز حقيقة إبداعه الشعري، ولا وقفة على الأخبار المنفية أو المؤكد نفيها؛ لأنها سبقت، ولا الأخبار التي تعد جزءاً من جملة الشرط، لأنها محكومة بشرطها (الشرط والجواب وما تعلق بهما). فالجمل الخبرية هي:

إن الجمال معادن...

أعددت للحدثان...

قوم إذا...

هم يندرون...

كم من أخ لي...

ألبيسته أثوابه.. وخلقته يوم خلقت جلدًا

أغني غناء الزاهبين...

ذهب الذين أحبهم.. وبقيت مثل السيف فردا

سبقت الإشارة إلى أن الجمال يشبه المعادن والمناقب، لكن الشاعر حذف أداة التشبيه ليوهم أنهما شيء واحد.

البيت الثاني (إن الجمال..) جاء الخبر مؤكداً بـ(إنَّ) لدفع الشك في صحة دعواه أن الجمال ليس في الثياب أو الظواهر الحسية العارضة بل هو في معدن الإنسان ومناقبه الطيبة التي يتمتع بها، وجاءت جملة (أورثن مجداً) على أنها نعت للمناقب والمعادن على تفريق بين الموصوفين أو جمع بينهما، والصفة تتبع الموصوف، وتؤلف جزءاً ثابتاً له، والثبات يتضمن الزمن أي تلازم الصفة للموصوف مدة وجوده. وبهذه الصفة يكون البيت كالجملّة الواحدة صدره اسمي (الجمال معادن ومناقب) ومتعلق المعادن والمناقب جملة (أورثن مجداً) لتكون في التأويل صفة، وفي نهر السياق فعل يدل على الحدث والزمن وبمضيه يدل على تحققه. وهذا البيت عبارة عن جملة واحدة صيغت صياغة الذهب من جهة بنيانها اللغوي والبلاغي والشعري، ومن جهة المعنى وضعت قاعدة القصيدة في معادن الرجال ومناقبهم، وفي المعادن أثر الوراثة التربوية، وفي المناقب استمرار الفضائل في الفروع كما كانت في مناجمها (الآباء والأجداد أو الأصول). فنبت من ذلك جمال المناقب في الفرسان التي تقدمت.

والبيت الثالث والرابع في القصيدة يؤلفان خبراً واحداً، إذا رأيت المتعاطفين تركيباً واحداً، فقد أخبر الشاعر عن حزمه وفطنته واحتراسه من خصومه بقوله: (أعددت للحدثان سابعة وعداء علندي / نهذاً وذا شطب يقد البيض والأبدان قذاً) وأصل كلامه أعددت درعاً سابعة، وحصاناً علندي ونهذاً، وسيفاً ذا شطب صفته أو حاله أنه يقطع البيض والأبدان قطعاً على هيئة معلومة، وكل ذلك أعده لحوادث الدهر، وما تأتية به. فقدم (للحدثان) عن موقعه ليدفع شكاً عند خصمه إن كان يظن به أنه كقومه لا يبالي بخصمه، وغرضه إرهاب عدوه وإنذار قومه، ولما كانت الحدثان قريبة مكاناً وزماناً من إعداده، فكان لا بد من تقديم إيضاح استعداده وغرضه. وقد

سبق الحديث عن الصفة في نياتها عن الموصوف، والحال الجملة (يقد البيض والأبدان قدا) هي صفة مؤقتة، والصفة حال دائمة، والمفعول المطلق (قدا) تأكيد لعمل السيف وحدة شفرته، وقوة الفارس الذي يحمله.

وجعل (كم) الخبرة تشير إلى كثرة الأصدقاء الذين وضعهم بيديه في لحودهم، وهو أكره شيء عند الحي أن يدفن بيده من يحب، وأجمل شيء عند الميت أن يضعه (يدله) في قبره أحب الناس إليه، وترى أبناء البوادي يتمنون لو أن أبناءهم يقومون بإدخالهم بيوت الآخرة يوم يرحلون، والعرب تسمى الصديق أخاً تشبيهاً له بالأخ من جهة المودة والحمية.

وجاءت (من) الزائدة بعد (كم) الخبرة في قوله (كم من أخ لي صالح بوأته بيديّ لحدا) لدفع الشك أو الارتياب في صحة قوله، وجاء ما بعده على صلة بهذا البيت من جهة المعنى، وقد عولجت أساليبه من قبل.

بهذا المقدار من طرق الأداء تبدو القصيدة قد ربطت مقاطعها بمطلعها مقولةً الجمال الحق عند الفرسان، وهي في الحزم والعقل والإنصاف، والحمية للأعراض، والصبر على مفارقة الأحبة والشعور بالاغتراب بعدهم، وكأن الأداء بأساليب عدة جعل المقدمة في الجمال الظاهر والجمال الباطن، وانتصر لجمال القيم على جمال الصور، وذهب في تكوين القضية في البيتين الأول والثاني، وهما على انفصالهما كالبيت الواحد لأنه أثار القضية في البيت الأول، وأجاب عنها في البيت الثاني، فنفى من جهة البيت الأول، وأثبت من جهة البيت الثاني، ولا يستغني أحدهما عن الآخر، إذا أريد تمام العرض، ويمكن الوقوف على البيتين معاً، والاستغناء عن بقية الأبيات بسبب إجمال القضية سؤالاً وإجابة في البيتين، لولا أن أبيات القصيدة الباقية جاءت برهاناً عملياً على صحة دعواه، وقد دلل عليها في الأبيات اللاحقة بمواقف افتن في إيداعها.

وجاء البيتان الثالث والرابع كالبيت الواحد من جهة ترابط المعاني، وجاء البيت الخامس كجسر للتخلص شديد الصلة بما قبله، وفتحاً للكلام لما بعده (وعلمت أني يوم ذاك منازل كعباً ونهداً) فعلمه كان سبباً لإعداده العدة من قبل، ثم فتح الكلام للحديث عن كعب ونهد، وأنصفهم في الحرب، وختم الكلام عنه وعنهم ببيت الحكمة (كل امرئ يجري إلى يوم الهياج بما استعدا) وبهذا يختم حديثه عن إعدادهم، وإعدادهم لعدوهم، ويبشر بيوم الهياج بل يطير إليه فيأتي بخمسة أبيات في أسلوب الشرط، والإخبار عن توق كل فريق إلى إهلاك خصمه. ووأوماً إلى نتيجة للمعركة المتخيلة فكان لابد من القتلى ووداعهم في قبورهم، فكانت الأبيات الأخيرة كتلة واحدة بدت ملحقة بالنص لكنها من جمال مواقف الفرسان في لحظات الموت، وهي ما يرتقب من الحرب.

جمال الوزن:

وقف د. إدريس بلمليح¹ على الإيقاع في القصيدة والمعاني، وتوجه في دراسته وجهة تختلف في تفاصيلها عن هذه الدراسة، إذ تخير الشاعر مجزوء الكامل، وهو يناسب الحداء فيما يناسب، وكان الشاعر في تفاعيله يأتي بالتفعيلة سالمة إذا سلم المعنى وتصاب بعلة² إذا اعتل المعنى، وإليك أمثلة عدة تؤيد هذه النتيجة المستخلصة من استقراء التفاعيل وعلاقتها بالمعنى، وليس ذلك بلازم لها في كل نص، وقد يصح في كثير من النصوص.

أما التفاعيل ففي البيت الأول: (ليس الجمال بمنزّر) جاءت التفعيلة الأولى /ليس الجما/ على وزن /مُثَقَّاعُن/ مما يكون في صورة التقطيع الكتابي لا اللفظي مساوياً

¹ - انظر: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، إدريس بلمليح، جامعة الرباط-سلسلة رسائل وأطروحات جامعية رقم: 22، 1995م: 183-219

² - الزحاف والعلة، لأن المراد هنا مغادرة الأصل. وليس مصطلح العروضيين.

لنفعيلة / مستفعلن/ لكن الغاية هنا إبراز الخروج من /مُتفاعِلن/ إلى تسكين الثاني، ونفي الجمال عن زينة الثياب مما يخرج عن المؤلف، فكانت النفعيلة خارجة عن المؤلف/ مُتفاعِلن/ لخروج المعنى. ومثل ذلك (فاعلم وإن) على وزن /مُتفاعِلن/ ذلك أن النصح والإرشاد في هذا السياق يفيد علو الشاعر على مخاطبه في التجربة المعرفية للحياة، وإنزاله منزلة من لا يعلم، وهو خروج من دائرة المساواة، فخرجت النفعيلة من حالها الطبيعية /مُتفاعِلن/ إلى حال خاصة توافق خروج المعنى من المؤلف إلى غيره.

ومثل ذلك قوله (أورثن مجدا) ففيه خروج على المؤلف؛ ذلك أن الميراث يأتي في الألفة مادياً يمكن اقتسامه، لكن المعادن والمناقب إذا تحولت إلى ميراث تجاوز حد الحقيقة إلى المجاز، واستطالت النفعيلة بسبب خفيف على جهة الترفيل، والترفيل عند أبناء البادية ترك الثياب من غير حزام أو نطاق، أي خروج على المؤلف، ولما خرج المعنى عن المؤلف خرج من / مُتفاعِلن/ إلى /مُتفاعِلن/ ولما جاوز الحد في المعنى استطال به المبنى من الشعر، فازدادت النفعيلة سبباً خفيفاً، ذلك أن زيادة المعنى تقتضي زيادة المبنى في الأغلب، فانقل من (متفاعِلن) إلى (متفاعِلتن). ومثل هذا يقال في سائر التفاعيل وعلاقتها بحركة المعاني، وهذه الدراسة تشير إلى أن الشاعر مطبوع على قول الشعر، ذلك أن مبانيه جاءت تبعاً لمعانيه.

وكانت قافيته الدالية متواترة لمجيء الدال متحركة بين ساكنين، وفي القافية إيقاع صوتي رتيب يعكس حال القلق في نفسه من إعداد القوم للحرب وغفلة قومه عنهم، وإعدادهم لهم دون قومه...ولا أريد الوقوف على الموسيقى الداخلية للأصوات أو المعاني في القصيدة تخففاً من الإطالة.

وختاماً هذه القصيدة تتناول الجمال، وتعرض إليه بافتتان معقول يسمو بها عن المباشرة، ويدنيها من الناس، وهي موثبة لأبناء قبيلته، ومهددة لخصومه، وهي سهلة الأداء، شديدة الإيحاء؛ لأنها كتبت لعامة أبناء القبيلتين المتخاصمتين. وهي في

الجمال وغرضها الفخر الفردي دون الجماعي، على أن الدراسة تبرز فرقاً بين رؤية عمرو وعلي بن أبي طالب -رضي الله عنه- إلى الجمال إذ اشتركا في أن الجمال يتعدى الثياب التي يزين بجديدها الناس، فذهب عمرو إلى معادن الرجال ومناقب الفرسان، وهي قيم الجاهلية، ولا عبرة في قول القصيدة بأواخر أيامه؛ ذلك أنه ارتد مع المرتدين. وذهب علي إلى أن الجمال يتجلى بالعقل المتسع بالعلم، والأدب؛ ليكشف عن رؤيته الإسلامية للجمال؛ إذ العلم يرفع من قيمة صاحبه في الدنيا والآخرة ﴿يَرْفَعُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾¹ وقال الإمام الشافعي ((من أراد الدنيا فعليه بالعلم، ومن أراد الآخرة فعليه بالعلم))² فالركن الأول للجمال محبوس على العلم، وبه يكون التفاوت، وتقوم قيم النسب والتناسب، وتجتمع خيرات الدنيا وخيرات الآخرة، والركن الثاني منذور للأدب، والمراد به حسن معاملة الآخرين بأخلاق سامية، وهما ركنا شخصية أبي الحسن نفسها، وهي رؤية حضارية للجمال مختلفة عن الرؤية القبلية التي قدمها عمرو بن معدي كرب للجمال في حياة الفرسان.

والقصيدة الحية تُحملُ عليها مواقف متباينة، ورؤى مختلفة، وهذه طبيعة الأعمال الفنية الجميلة أنها محل خلاف واختلاف، وتظل هذه القصيدة من قصائد الشيم والمناقب المتفردة في تعبيرها عن قيم الجمال عند الشعراء العرب الفرسان، وهي لوحات جمالية في متحف الحياة يقف المتذوقون للجمال الشعري أمامها جيلاً بعد جيل برودود أفعال مختلفات باختلاف الناس واختلاف أحوالهم وأذواقهم وبصائرهم وطاقاتهم.

¹ -سورة المجادلة: 11

² - مواظ الإمام الشافعي، جمع صالح أحمد الشامي، دمشق- المكتب الإسلامي، ط1،

1419هـ=1998م: 73

مما تقدم تبدو العقلية الجاهلية ترقب الجمال في موضعين: أحدهما الأثواب النظيفة
والجديدة معاً، والآخر القيم التي يعتد بها عرف العرب في الجاهلية، يضاف إلى ذلك
جمال الأداء لتلك القيم في التعبير الشعري.





الجمال في العصر الأموي

العصر الأموي (41-132هـ) يؤلف نهاية أمواج الحكم العربي أداة ورسالة، وما بعد ذلك فأسر عربية تحكم، وأسر من العجم تغنم، والعرب يتوارون عن المشهد بحجة أن الأسرة العباسية من آل بيت رسول الله، لها القداسة والكلمة النافذة إلى أن استولى العجم على الملك وعلى العرب معاً، وألغيت دولة بني العباس، وتقسمت الدولة الإسلامية.

يتناول البحث ما يتصل بالجمال والحسن في هذه الحقبة على طريقة الاختيار من غير استقصاء، والبدائية بالأخبار المتفرقة، ثم الوقوف على علم واحد من أعلام الغناء في ذلك الوقت بما يبدي غيره في إطار الحديث عنه. ومنهج الدراسة يتخير الأخبار ثم يحللها بما يخدم الغرض، فإن غمض جانب من النص جيئ بما يوضحه من أثر على منهج المفسرين بتفسير المأثور بالمأثور، والاستعانة بالمعاجم اللغوية عند الحاجة والاستنباط من مجموع ذلك كله ما يجعل الدراسة تجمع بين البحث العلمي والمتمن التعليمي معاً.

أخبار الجمال الأموية:

في هذه الأخبار غير المتناهية خبران يومئ كل منهما إلى أمثاله من الأخبار وقد جعلت لفظة الجمال عنصراً أساسياً في الاختيار دون لفظ الحسن الذي يعبر به العرب عن الجمال، ويستغنى بهذين الخبرين عن أمثالهما، والغرض من ذلك التمهيد للكلام على فن الغناء عند العرب في العصر الأموي دون سائر الفنون، وسيقف البحث على مغنٍ واحد دون سائر المغنين الذين سيلمحون من حوله في سياق الحديث عنه، ذلك أن مفهوم الجمال مفهوم واسع عند العرب يشمل الجهة الحسية والجهة المعنوية، وأول تلك الأخبار الحوار بين سكينة بنت الحسين وعائشة بنت طلحة ويليها الحوار بين خالد بن صفوان وزوجة من أزواجه.

سكينة (-117هـ) وعائشة (-110هـ) والجمال:

في حوار بين سكينة بنت الحسين رضي الله عنه - وعائشة بنت طلحة ضررتها عند مصعب ابن الزبير (26-71هـ) تنازعتا أيهما أجمل؟ كما في الخبر الآتي: ((قال الزبير، وحدثني عمي عن الماجشون، قال: قالت سكينة لعائشة بنت طلحة: أنا أجمل منك! وقالت عائشة: بل أنا. فاختصمنا إلى عمر بن أبي ربيعة (23-93هـ) فقال: لأقضي بينكما أما أنت يا سكينة فأملح منها، وأما أنت يا عائشة فأجمل منها. فقالت سكينة: قضيت لي والله))¹

وقف الدكتور عبد الكريم اليافي على هذا الحوار فقال: ((تدل هذه القصة على نوعين للحسن، وهما الملاحظة تتصف بها سكينة بنت الحسين، والجمال تتحلّى به عائشة بنت طلحة))² على تقدير اجتهاد الشيخ فليس صواباً ما اجتهد فيه ذلك أن الجمال منتهى الحسن، وأن الملاحظة من شروط الحسن، وليس الجمال جزءاً من الحسن بل هو كلّ، والحسن طور سابق، والملاحظة طور ما قبل تمام الحسن، وهذا مدرك من تتبع سياقات استعمال النقاد العرب لهذه التعابير النقدية.

فقد قال الثعالبي: ((عن ثعلب عن ابن الأعرابي وغيرهما: الصبابة في الوجه، والوضاءة في البشرة، والجمال في الأنف، والحلاوة في العينين، والملاحة في الفم، والظرف في اللسان، والرشاقة في القد، واللباقة في الشمائل، وكمال الحسن في الشعر.))³ فجعل الثعالبي الجمال في الأنف، والملاحة في الفم، وقال أعرابي:

¹ - الأغاني: 150/16-151

² - دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، دمشق-مطبعة دار الحياة، ط1، 1391هـ-

1972م: 32

³ - فقه اللغة، لأبي منصور الثعالبي: (؟)

((الجمال في الأنف، والملاحة في العينين، والظرف في الفم.))¹ وسياق الخبر بين المرأتين لا يؤيد الخصوص بل فيه عموم، فهو لا يخصص جزءاً من الإنسان دون جزء آخر، واختلاف مفهوم الملاحة بين الفم عند الثعلبي، والفم محل الذوق والطعم، والعينين عند الأعرابي حيث المرئيات في صورها وهيئاتها وصفاتها واستقامتها وانحرافها يومئ إلى أن هذه دلالات سياقية غير متفق عليها، وقد قال الأبيشي (852هـ): ((قالوا: ليس المرأة الجميلة التي تأخذ ببصرك جملة على بعد، فإذا دنت منك لم تكن كذلك بل الجميلة التي كلما كررت بصرك فيها زادتك حسناً))² فجعل الجميلة هي التي تخطف بصرك من بعد، ومن قرب، لأنه لا يرى الجمال في الحس دون النفس، فنفى الجمال في الصورة إذا لم يكن في المحتوى ملاحة تؤمى إلى تمام الجمال لديه، وإنما يريد الجمال الحق، من غير إلغاء جمال الصورة، فاشتق من كلامه هذا أن الجميلة تأخذ ببصرك من بعد وأن المليحة هي التي تأخذ قلبك من قرب، يؤيد هذا قول محققي الكليات في حاشيتهما التي يقولان فيها: ((الجميلة هي التي تأخذ ببصرك على البعد والمليحة هي التي تأخذ بقلبك على القرب))³ والحق أن الجمال من بُعد هو جمال الهيئة واللون ولو أعجز البصر، وهو جمال غير إرادي، والجمال الذي يأسر لبك من قرب هو جمال المنطق كاشفاً عن عقل صاحبه ووعيتها؛ لذلك قالت له سكينه: قضيت لي والله.. فكانت الملاحة في الحديث وكان الجمال في الهيئة والصورة، والحديث بعض لسان المرء الدال على نفسه وعقله من الداخل، كما أن الصورة تدل على مجمل لا يعلم ما فيه. ومن هنا تبدو الملاحة بعضاً من الجمال، ولو كان جدال المرأتين يجعل كلا منهما بمعزل من الآخر.

¹ - البصائر والذخائر، لأبي حيان التوحيدي (414هـ) تحقيق: د.وداد القاضي، بيروت-دار صادر، ط1،

1408هـ-1988م: 8/ 179 فقرة: 646

² - المستطرف في كل فن مستظرف (؟)

³ - الكليات: 8/ 4

والعلاقة بينهما علاقة احتواء لا استغناء، فجعل الجمال للصورة والهيئة، والملاحاة للنفس والعقل.

عمود الجمال:

لا ريب في أن الأمة الغنية غنية في كل جهة من جهات الحياة، وليس في بعضها فقط، ولهذا نجد العديد من الروايات التي تتحدث عن فكرة الجمال، وتتحدث حديثاً يحمل معنى الدقة والوعي باللفظ وفضائه عند المتكلم والمخاطب من هذه الروايات: أن خالد بن صفوان (-133هـ) ((قالت امرأة لخالد بن صفوان: إنك لجميل! فقال خالد: كيف تقولين هذا؟! فوالله ما في عمود الجمال، ولا رداؤه، ولا برنسه.

فأما عمود الجمال فالطول

وأما رداؤه فالبياض

وأما برنسه فسواد الشعر.

وأنا أصنع آدم قصير. ولكن قولي: إنك لحلو¹) وفي رواية: ((ولكن لو قلت: ما أحلاك وما أملحك، كان أولى²))

في هذا الحوار قالت امرأة خالد بن صفوان: إنك لجميل تعلن عن شعورها بجماله لكنه أجابها بما يكشف عن دلالة محددة للجمال عنده لم تكن معروفة لها، فقال متعجباً: كيف تقولين هذا وما في عمود الجمال ولا رداؤه ولا برنسه؟ فقد تمثل له الجمال رجلاً، وجعل عموده الطول، فشبه طول الرجل بعمود بيت الشعر في وسطه من دونه لا يقوم البيت، وما زال الناس في قرى بلاد الشام وبواديها يقولون: فلان

¹ - تاريخ دمشق لا بن عساكر [دار الفكر]: 216 / 13

² - عيون الأخبار: 134 / 2

عمود البيت. فطول الرجل هو عمود الجمال، ورداء الجمال أو ثوبه بياض الجسم، وبرنسه سواد الشعر في كناية عن سن الشباب، وما فيه من طاقة وحيوية. ومن ثمَّ بيَّن لها أنه قصير لا يحمل عمود الجمال، ولونه لون الأدمة، وهو فوق ذلك قصير، وهو أصلع لا شعر له. فمقومات الجمال في الرجال لديه ليست موجودة، فلا يصح لها أن تقول له: إنك لجميل، فهو يرى قولها سخريّة وذمّاً، لأن الناس يقولون: من مدحك بما ليس فيك فقد ذمك، وتمنى لو قالت له: إنك لمليح، أو لحلو لكان قولها حقاً، ولم تخرج إلى وصفه بما ليس فيه.

فلجمال الرجل عمود هو طوله، وله رداء هو بياض بشرته، وبرنس هو شبابه المتجلي بسواد شعره. والطول من الجمال الطبيعي، وكذلك لون البشرة وسواد الشعر. فارتبط عمود الجمال بالهيئة واللون والطاقة.

مما تقدّم يتبين أن العرب تتلمس المعاني المشتركة بين الألفاظ المترادفة وتسعى نحو تحقيق الفروق بينها كالفرق بين الجمال والملاحة والحسن والجمال مما تقدّم من قبل ولو أن بعض أهل العلم والأدب يستخدم اللفظ استخداماً مجازياً فيجعل الملاحة تجري مجرى الجمال ويجعل الجمال يجري مجرى الملاحة، والحسن يجري مجرى الجمال والجمال يجري مجرى الحسن، وهي ترعى الفروق عند التدقيق.

معبد بن وهب (-126هـ):

الكلام في معبد طويل سلمه يمكن الاكتفاء بالحديث عنه وعن مكانته في الغناء، ونقد ابن سريج وموافقته ذلك النقد، وصورة من صور مدرسته وهو يعلم طلاب الغناء، وطريقته في الغناء.

فكان واحداً من العجم عاش في المدينة المنورة، وجعل ولاءه¹ في بني مخزوم أو

¹ - انظر الأغاني: 1/ 36

لابن قطن أو مولى معاوية. فإذا كان مولى لإحدى هذه الأسر المترفة يرعى لها الغنم أو يتجر لها، وتكفل له سبل الحياة وتكاليفها، فقد تفرغ للغناء في فرحه وحزنه وعنائه وألمه، ولعل أهله قدموا المدينة قبله، لأن ثمة خبراً يجعله طفلاً يصطاد الطير، ويغني لها لتقع في شركه، وذلك في قول أبي الفرج: ((أخبرني الحسين بن يحيى، قال: نسخت من كتاب حماد: قال أبي، قال ابن الكلبي: قدم ابن سريج والغريض المدينة يتعرضان لمعروف أهلها، ويوزران من بها من صديقهما من قريش وغيرهم، فلما شارفاها تقدما ثقلهما ليرتادا منزلاً حتى إذا كانا بالمغسلة: وهي جبانة على طرف المدينة يغسل فيها الثياب، إذا هما بغلام ملتحف بإزار، وطرفه على رأسه، بيده حباله يتصيد بها الطير، وهو يتغنى، ويقول¹ [من البسيط]:

القصرُ فالنخلُ فالجماء بينهما ... أشهى إلى النفس من أبواب جَيُرونِ

وإذا الغلام معبد. قال: فلما سمع ابن سريج والغريض معبداً مالا إليه، واستعاداه الصوت فأعاده، فسمعا شيئاً لم يسمعا بمثله قط.

فأقبل أحدهما على صاحبه فقال: هل سمعت كالיום قط؟ قال: لا والله، فما رأيك؟ قال ابن سريج: هذا غناء غلام يصيد الطير، فكيف بمن في الجوبة؟ يعني المدينة. قال: أما أنا فتكلمته والدته إن لم أرجع. قال²: فكرا راجعين³

هذا معبد بأطراف المدينة يصطاد الطير لا يغني بل يتغنى بشعر أبي قطيفة عمرو

¹ - انظر: الشعر لعمر بن الوليد، في كتاب: من اسمه عمرو من الشعراء، لأبي عبد الله محمد بن داود بن الجراح (-296هـ) تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، القاهرة - مكتبة الخانجي،

ط1، 1412هـ - 1991م: 158

² - أي: راوي الخبر

³ - الأغاني: 1/ 44

بن الوليد الشاعر الأموي، فيتزين الشعر بغنائه، ويلحنه بتتغيم صوته أحياناً تجعل الأنس يأنسون إليه وكذلك الطير، فمال إليه عبيد الله بن سريج (20-98هـ) وعبد الملك الغريص مولى العبلات (-95هـ) وهما مغنيان من أشهر المغنين في مكة، ولهما ابتكارات في الألحان¹ يؤديان هذه الشهادة لغلام يصطاد الطير، ويخشيان من مواجهة المغنين الكبار في المدينة بعد سماعهما ما سمعا من اللحن والتغني، فرجعا القهقري من غير دخول المدينة ظناً منهما أنه طالب من مدرسة الغناء عنده هذه العبقرية في التغني بالشعر فما قولك بشيوخه هناك؟! جمال النص في أسلوب القص، وإثبات الحجة لمعبد في طفولته باعتراف هذين الأستاذين في الغناء، وفي ميلهما إليه، والإنصات إليه، والاستزادة من تغنيهِ، يحلعه يقنع المغنين بعجزهم أمام غنائه، فيعود كل منهما طالبا النجاة من مغالبة أهل المدينة بالغناء.

رتبة معبد في الغناء:

جاءت شهادة ابن سريج والغريص من أرباب صنعة الغناء في عصره، ولا بأس من إيراد شهادة إسحاق الموصلي² (-235هـ) لأنها تكشف عن مكانته بين مغني عصره ومن جاء بعدهم في دولة بني العباس حيث يقول: ((قال إسحاق: كان معبد من أحسن الناس غناء، وأجودهم صنعة، وأحسنهم خلقاً، وهو فحل المغنين، وإمام أهل المدينة في الغناء، وأخذ عن سائب خاثر، ونشيط مولى عبد الله بن جعفر وعن جميلة مولاة بهز بطن من سليم وكان زوجها مولى لبني الحارث بن الخزرج فقبل لها مولاة الأنصار لذلك، وفي معبد يقول الشاعر

أجاد طُوَيْسٌ والسُّرُجِيُّ بعده ... وما قَصَبَاتُ السَّبْقِ إلا لِمَعْبِدٍ³

¹ - انظر: الأغاني: 44 / 1 ،

² - تاريخ دمشق: 165/8

³ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (-356هـ) [مصورة عن دار الكتب]: 38 / 1

فإسحاق الموصلي يقرر أن معبداً من أحسن الناس غناء فهو من طبقة المحسنين في الغناء، ولعله فسر حسن غنائه بتجويد صناعته، مما يومئ إلى علم معبد بالآحان الكلام بلحون العجم وهو منهم، ولحون العرب التي تعلمها بالسماع، ولم يكتف بتجويد الصنعة سبباً لحسن غنائه، وقد ورد قول ابن الكلبي: ((ولمعبد صنعة لم يسبقه إليها من تقدم، ولا زاد عليه فيها من تأخر))¹ فله علم بصناعة اللحن ليست لغيره، وفطنة جعلته متفرداً في صناعته، بل ذهب إلى مطاوعة حلقه (حنجرته) وقدرته على تمثيل الألحان في إيماءة إلى استعداده الفطري للغناء من حيث الجهة التي لا إرادة له فيها، فجمع بذلك العلم بالصنعة والاستعداد للغناء وفق العلم بها، وهو بسبب ذلك فحل المغنين، فصارت له مزية على غيره من أبناء فنه كمزية الفحل على إناث جنسه، واستعار له صفة الإمامة ليعبر عن تقدمه على المغنين كما يتقدم الإمام المصلين، ثم أردف ذلك بالكشف عن السبب الثقافي الكائن في استناده إلى ميراث أساتذته في الغناء أمثال سائب خاثر (-63هـ)

ونشيط الذي لم أجد ترجمة تذكر وفاته سوى ما يدل على علمه وقوة أثره في عصره بقول أبي الفرج: ((فلما قدم نشيط وسائب خاثر المدينة غنيا أغاني بالفارسية فلقت عزة عنهما نغما، وألفت عليها ألحانا عجيبة فهي أول من فتن أهل المدينة بالغناء، وحرّض نساءهم ورجالهم عليه.

قال إسحاق، وقال الزبير: إنه وجد مشايخ أهل المدينة إذا ذكروا عزة قالوا: لله درها ما كان أحسن غناءها ومد صوتها، وأندى حلقها، وأحسن ضربها بالمزاهر والمعازف وسائر الملاهي، وأجمل وجهها، وأظرف لسانها، وأقرب مجلسها، وأكرم خلقها، وأسخر نفسها، وأحسن مساعدتها))² فنشيط وسائب خاثر، أخذ عنهما معبد وأخذت عنهما عزة الميلاء (-115هـ) وهما من شيوخ لحون العجم، وتفرع من لحونهم لحون

¹ - الأغاني 17 / 162

² - الأغاني: 17 / 162-163

أخرى للعرب غير التي كانوا يعهدونها. ولعزة الميلاء من النعوت كالتي لمعبد، ونص أبي الفرج يوضح كلام إسحاق الموصلي في معبد ورتبتها، وهي في رتبة معبد. وذكر في أساتذته جميلة فقال أبو الفرج: ((وكان معبد يقول أصل الغناء جميلة وفرعه نحن ولولا جميلة لم نكن نحن مغنين))¹ فهي أصل في الغناء ومعبد ومن في طبقته فرع لها، وقد أوضحت مصدر إبداعها بقولها: ((سئلت جميلة: أنى لك هذا الغناء؟ قالت: والله ما هو إلهام ولا تعليم، ولكن أبا جعفر سائب خاثر كان لنا جاراً، وكنت أسمعُه يغني ويضرب بالعود فلا أفهمه؛ فأخذت تلك النغمات، فبنيت عليها غنائي، فجاءت أجود من تأليف ذلك الغناء، فعلمت، وألقيت فسمعتني موالياتي يوماً، وأنا أغني سرّاً ففهمنتي، ودخلن علي، وقلن: قد علمنا فما تكتميننا، فأقسمن علي، فرفعت صوتي، وغنيتهن بشعر زهير بن أبي سلمى² [من البسيط]

وما ذكرتك إلا هجبت لي طرباً ... إن المحبَّ ببعض الأمر معذور³))

فهي ترد تفوقها إلى سماعها سائب خاثر، واجتهادها في تلحين ما تسمع فجاءها الغناء أجود مما سمعت بقولها، فهي بنت على علمها بما قال بعد أن كانت لا تفهم تلك اللحن، ثم اجتهدت فكان لها ميسم خاص بها، وذكرت أول مجلس غناء لها بين ساداتها من النسوة.

مما تقيم يتبين أن رتبة معبد بن وهب في الغناء تعود إلى علمه بصناعة الغناء، وإلى استعداداته الطبيعي بحلقه المطاوع لأنواع شتى من لحن العرب والعجم، وإلى أساتذته الأعلام الذين أخذ عنهم فن الغناء، وأضاف إليهم لحونا تفرد بها وأخذت عنه كما أخذ عنهم، وطبيعة الجيل الذي عايشه في المدينة ومكة والشام من عباقرة الغناء، فكأننا لا ندرس معبداً وحده بل ندرس طبقة المغنين في عصر الأمويين.

¹ الأغاني: 186 / 8

² - الأغاني: 187 / 8

³ - الأغاني: 195 / 8

نقد ابن سريج (20-98هـ) وإجازة معبد له:

إذا كانت دراستنا تتناول معبداً على هامشها لإدراك تجديده في لحون الغناء فإن أهل العلم صاروا يسألون ابن سريج عن النقد الفني للغناء والمغنين، ليفتحوا باباً لفهم الكلام النقدي الذي تبنينا به كلام إسحاق الموصلي في معبد من قبل، وفيه موافقة معبد عليه، فصار الرأي معزراً بابن سريج ومعبد معاً فذلك قول أبي الفرج الأصفهاني:

((ونسخت من كتاب العتابي: أخبرني عون بن محمد، قال: حدثني عبد الله بن العباس بن الفضل بن الربيع عن جده الفضل عن ابن جامع عن سباط عن يونس الكاتب عن مالك بن أبي السمح، قال: سألت ابن سريج عن قول الناس: فلان يصيب وفلان يخطئ، وفلان يحسن وفلان يسيء.

فقال: المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألبان، ويملاً الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويفخم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطوال، ويحسن مقاطيع النغم القصار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات. فعرضت ما قال على معبد، فقال: لو جاء في الغناء قرآن ما جاء إلا هكذا.))¹

فالإحسان في الغناء المعدود من أسباب جمال الغناء لدى الناس يتجلى في الأحوال الآتية:

هو الذي يشبع الألبان بإعطائها حقها من مراعاة معانيها حزناً أو فرحاً .
باختيار اللحن المناسب للمعنى والموقف والحال التي في الشعر المغنى أو الموسيقى التي تعزف..

¹ - الأغاني: 315 / 1

ويملاً الأنفاس التي تعبر عن المعاني النفسية المصاحبة للمعاني العقلية فتكون طريقة الأداء باحثة على إحياء النص لفظاً ومعنى ومبنى وإيقاعاً ليكون الوقع قوياً في المشاهد..

ويعدل الأوزان أي يعتدل لحنه على أوزان العروض الموافقة للتنغيم الصوتي ومخالفة الأوزان الشعرية يحدث تدافعاً بين الغناء وموسيقى الشعر، فلا بد للمقاطع الشعرية أن تأخذ مداها من الأوزان فعولن، مفاعيلن، مفاعيل.... إلخ والقول في الأوزان العروضية أنسب في هذا الكلام من الأوزان الصرفية وأوزان التصغير فهي تجعل الشعر غناءً.

ويحسن مقاطيع النغم القصار كالممدود بما يوافق المقاطع الصوتية للأوزان الشعرية.

ويصيب أجناس الإيقاع كالصبا والنهوند.. واللحن المصاحبة للأداء.

ويختلس مواقع النبرات بتسهيل الهمز

ويستوفي ما يناظر الاختلاس بالنقرات على العود أو الدف..

وقد عرض السائل هذه الإجابة على معبد فأجابه أن القرآن معجز العرب لو جاء فيه غناء لم يكن إلا هذا في إشارة إلى أن هذه القواعد مستنبطة من علوم القرآن أداء مضاف إليها علم الرجل بالغناء بلحون العرب والعجم، وخبرته بالأداء وضبطه ليحدث التناغم بين الصوت والنص والآلة.

وبإجازة معبد لقول ابن سريج صار الرأي مشتركاً بينهما، مما يوضح أسباب تفوق كل منهما بالغناء.

صورة من مدرسة معبد في الغناء:

حكم الوادي (-185هـ) واحد من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية يتحدث عن تلمذته لمعبد بن وهب، وذلك بقول أبي الفرج: ((قال إسحاق: وأخبرت عن حكم

الوادي، قال كنت أنا وجماعة من المغنين نختلف إلى معبد، نأخذ عنه، ونتعلم منه؛
فغنانا يوماً صوتاً من صنعة وأعجب به، وهو

القصرُ فالنخلُ فالجماء بينهما ...

فاستحسناه، وعجبنا منه.

وكننت في ذلك اليوم أول من أخذه عنه، واستحسنه مني، فأعجبني نفسي، فلما
انصرف من عند معبد عملت فيه لحناً آخر، وبكرت على معبد مع أصحابي، وأنا
معجب بلحني، فلما تغنينا أصواتاً قلت له: إني قد عملت بعدك في الشعر الذي
غنيناه لحناً، واندفعت، فغنيته صوتي، فوجم معبد ساعة يتعجب مني، ثم قال: قد
كنت أمس أرجى مني لك اليوم، وأنت اليوم عندي أبعد من الفلاح. قال حكم:
فأنسيت - يعلم الله - صوتي ذلك منذ تلك الساعة، فما ذكرته إلى وقتي هذا¹

حكم الوادي يتحدث عن مجموعة من المغنين يزورون معبداً في بيته يأخذون عنه
علم الغناء وأخبار المغنين، ويتعلمون منه اللحن والمقاطع الصوتية، والعربية،
واشباع الأصوات، واختلاصها في مواضع أخرى، وإشمامها في مواضع ثالثة
باضطرار الشعر ليوافق الموسيقى والغناء واختبار ذلك كله بالأداء، فغنناهم لحناً من
صنعة لا من صنعة غيره، فأخذ حكم الوادي عنه اللحن قبل غيره، وأداه أمامه
فأعجبه أدائه، فلما انصرف إلى بيته مزهواً بحسن تمثل ذلك اللحن سولت له نفسه
أن يصنع للبيت لحناً آخر فأعجب حكم بما صنع، فلما أصبح الصباح عرض عمله
في تخطي أستاذه على معبد نفسه، فاستهجن فعله، كأنه لم يعجبه تعجل الفتى، ولا
تخطيه لذاك اللحن المراد للتعلم عليه مراراً، فندم حكم ونسي ذاك الصوت من وقته
تأدياً أمام أستاذه.

فهذه مدرسة معبد، وهذه عينة من تعليم طلابه عرضها حكم الوادي ليتعلم الطلاب
أدب التلمذة وحسن الامتثال لطلب المعلم.

¹ - الأغاني: 45 / 1

طريقة معبد في الغناء:

إذا كان الطلاب يأتون ليتعلموا فن الغناء منه فإنهم يستعلمونه بالسؤال عن أحواله في صنعة الغناء التي يجيدها، ويجدد فيها؛ فقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني الخبر الآتي: ((قال إسحاق قيل لمعبد: كيف تصنع إذا أردت أن تصوغ الغناء؟ قال: أرتحل قعودي، وأوقع بالقضيب على رحلي، وأترنم عليه بالشعر حتى يستوي لي الصوت. فقيل له: ما أبين ذلك في غنائك!!))¹

هذا الخبر يشير إلى طريقة معبد في غنائه، ليقندي بها من أراد أن يقندي، وكان السؤال يحمل تقديراً لمحدوف من الكلام، كان تقديره: ما تصنع إذا استغلق عليك باب الغناء؟ حملاً على أسئلة النقاد للشعراء ما يصنعون إذا أغلقت أمامهم أبواب الإلهام الشعري، والحمل على ما له نظير أولى من الحمل على ما لا نظير له، فأجابهم بما يأتي:

1- أرتحل قعودي: فهو يضع رحله على قعوده ويمتطيه كما لو كان يريد الارتحال من ديرته أي من بيئته إلى بيئة أخرى، وفي تجديد المكان تجديد للنفس، وخروج بها من حال إلى حال مما يجعل النفس تخرج من الضيق أو الانغلاق إلى الانفتاح والسعة، مما يفتح بوابة الإبداع الفني الجمالي.

2- والتوقيع بعصاه على رحل البعير، وهو من خشب بعض أجزائه، فيحدث بالنقر صوتاً يناغي وقع أخفاف الإبل في مشيها، وحركات النفس في وعيها للصور المتولدة من ذلك التناغم أو التواتر في الحركة والسكون، مما يجعل النفس تتحرك نحو الشعر.

3- إنشاد الشعر والترنم به، وتوزيعه على مقاطع وتلحينه بألحان تصور عالمه النفسي، فتشتد إثارة النفس لديه، فإذا استوى لها اللحن لهذا الشعر بدأ التمتع والإبداع.

¹ - الأغاني: 40 / 1

4- فإذا طأوعه الصوت على أداء اللحن الجديد، ووجد مغارزه في مفاصل النص الشعري وموسيقاه الخارجية والداخلية انقاد له الغناء أداءً وإمتاعاً.

وشهد له الحاضرون أن ما أشار إليه واضح في غنائه تصديقاً لقوله، وهو بهذا يجعل الغناء حذاء يترنم به المسافرون لينسوا تعبهم، وطول زمن السفر، وليقصر الطريق عليهم شعورياً لأن المتعة الفنية للغناء تلهي النفس عن الزمن والتعب والمسافة.

فهذه طريقة من طرق صناعة الألحان لديه، وهي طريقة تتناسب الألحان المعدة للمسافرين تقع فيها الإيقاعات على حوافر الخيل وأخفاف الإبل وحوافر الشعر (قوافيها) وحركات النفس، وهي تتفاعل بذلك كله.

مما تقدم تتبين خصائص الحسن والجمال في الأداء لأنه السبيل الوحيد لمعرفة جودة الألحان وحسنها وجمالها في نطقها وأدائها، وتبينت رتبة معبد بين المغنين من قبله ومن بعده فكان حلقة في السلسلة لا يستغنى عنها في طبقته، ولو حل محله من هو في رتبته فغن له لونا من الألحان يسمونه صنعة ولحنا. وتكشف فعله إذا أغلق بوجهه باب الغناء. ولوحظ عدد من المغنين الذين أخذ عنهم ولم يحص عددهم ولا عدد من أخذوا عنه فذاك يوجب تأليف كتاب مفرد به.

مما تقدم أيضاً تتبين أن العرب في عصر بني أمية شغلوا بمصطلحات الجمال والحسن والملاحة، وبالغناء، والنقائض والشعر السياسي مما يعلمه الطلاب في مواد الأدب الإسلامي والأموي، ولا حاجة إلى فتح أبوابه هنا. والغناء لون من ألون الفن الجميل في العصر الأموي يشيع في قصور الأغنياء طرباً بالفرح، وفي أكواخ الفقراء طرباً بالحنين والآهات.. وفي طرق المسافرين مشوباً بالأسواق والحنين، وله أعلام يؤلف كل منهم مدرسة في زمانه لطلاب فنه وألحانه، وجعلنا معبداً واحداً من هؤلاء دالاً على من غاب منهم.

القسم الثاني

أ.م. د. حمود يونس

- الوضوح والغموض في الشعر .
- جمالية الكلمة .
- القراءة مفهوماً وشروطها .
- جماليات التحويلات الأسلوبية .
- النص المغلق والنص المفتوح .
- المعادل الموضوعي .
- اللغة وتشكيلاتها الجمالية .
- دراسة تطبيقية لنص شعري للمتنبي .



المبحث الأول

الوضوح والغموض في الشعر

يعد مصطلحا الوضوح والغموض من المصطلحات التي يتردد ذكرها عند الأدباء والنقاد، فقد تحدثوا عن هذين المصطلحين وعن دلالتها وعن أهميتها في الحقلين الأدبي والنقدي، تبعا لطبيعة كل من هذين الحقلين وخصائصهما التي تميز أحدهما عن الآخر، وتجعله يختلف عنه في الكثير من الجوانب، على الرغم من أن أحدهما الذي هو النقد، يعمل على الآخر الذي هو الأدب، فمادة النقد هي الأدب، ولولا الأدب لما كان هنالك نقد أصلا.

ولعل الاختلاف الجوهرى والأساسي بين الخطاب النقدي والخطاب الأدبي، إنما يكمن في اللغة، إلى جانب أشياء أخرى قد لا تقل أهمية عن اللغة، ف لغة الناقد هي لغة موضوعية تعتمد على مقاييس ومعايير وقوانين محددة، وتعمل على تفسير النصوص الأدبية وتحليلها وتأويلها ومن ثم تقويمها والحكم عليها، ولذلك فهي تبتعد عن الغموض، وتسعى لأن تكون واضحة، كي تتمكن من أداء وظيفتها والوصول إلى المتلقي بأيسر سبيل، وأقرب طريق، فتذلل وعورة النص الأدبي، وتقدمه سهلا ميسرا مفهوما.

أما لغة الخطاب الأدبي فهي لغة جمالية تعتمد على المجاز، وتستعين بالأساليب البلاغية المختلفة، لتؤدي وظيفتها في حمل مشاعر الأديب وأحاسيسه تجاه الأشياء التي تحيط به، أو ما يمكن أن يسمى بعدوى المشاعر والأفكار، وتعبير عن موقفه من القضايا الكبرى التي تحيط به، كالموت والحياة والكون والزمن والمجتمع وما إلى ذلك، كل ذلك بلغة بعيدة عن التقريرية الفجة، والمباشرة القاسية؛ بلغة تسعى إلى شيء من البلبلة والإثارة ورج الثابت في نفس المتلقي وعقله، وتقصّد إلى شيء غير قليل من الإثارة والتشويق، ولذلك يمكن القول: إن الغموض سمة

طبيعية في الأدب عموماً وفي الشعر خصوصاً، بل لعلها سمة مطلوبة وضرورية فيه، فقليل من الغموض في القصيدة يمنحها الجمال والاحتفاظ ببعض أسرارها التي لا ينبغي أن تبوح بها ببساطة إلا لمن يزودها ويحاورها ويغوص في أعماقها، ومن ثم فإن هذا الغموض سيحفز المتلقي على البحث والكشف لفك رموزها، ومن ثم الوصول إلى حالة من الدهشة واللذة والمتعة في قراءة النص الشعري.

وفي مقابل الغموض نجد سمة الوضوح، وهي سمة حسنة في الشعر على ألا تصل إلى درجة السذاجة أو الركاقة، أو الكلام البسيط أو العادي الذي نتداوله في حياتنا اليومية، كما هو الحال في بعض شعر أبي العتاهية الذي قال يوماً: لو أردت أن أجعل كلامي كله شعراً لفعلت، فهذا يخرج بالخطاب الشعري عن شعريته، ويفقده كثيراً من سمات الشعر الأصيل، الذي ينبغي أن يحمل في ثناياه الكثير من الأسرار، التي لا يكتشفها إلا قارئ متمرس، ولا تبوح بما عندها إلا لناقد مدقق.

ولعل مما ينبغي أن نقرره هو أن مصطلحات مثل: الوضوح والغموض والإبهام، هي مصطلحات نسبية، تختلف باختلاف المبدع والمتلقي والخطاب، لأن علاقتها وثيقة بهذه العناصر الثلاثة.

أولاً- بين الغموض والإبهام:

وينبغي أن نميز في هذا السياق بين الغموض والإبهام في الخطاب الشعري، فإذا كان الغموض مطلوباً فإن الإبهام مرفوض، فالغموض الذي يغلف المعنى الشعري بغلالة رقيقة تستره ولا تعميه، وتستره ولا تخفيه، وتثير انتباه المتلقي، وتحفزه على شحذ الفكر للوصول إلى متعة الكشف، هو سمة حسنة في الشعر، أما الغموض الذي يتجاوز الحد فيصل إلى درجة الإبهام فهو سمة من سمات الشعر الرديء، وصفة مرفوضة تخرج الشعر من دائرة الشعرية، فالإبهام الذي يجعل المعنى الشعري مستغلقاً على الفهم، عصياً على الإدراك، حتى لخاصة القراء

والمتميزين منهم، والمتمرسين بقراءة الشعر، هو سمة تسيء للخطاب الشعري وتجعله ممجوجا غير محبوب للنفس، وغير قريب من القلب.

ويمكن القول بكثير من الاطمئنان: إن الغموض والإبهام هما سمتان من سمات الشعر الحديث، أو الشعر الحر الذي ظهر في الأدب العربي الحديث، إذ إن كثيرا مما كُتب في هذا الشعر يتسم بسمة الغموض التي تصل أحيانا إلى درجة الإبهام والاستغلاق، حتى على المتخصصين، وذوي العقول والأذواق المتمرسه بقراءة الشعر وفهمه ونقده، وأسباب هذا الغموض كثيرة لعل من أهمها: الغموض في بناء الصور الفنية، والإيغال بعيدا في نسج المعاني ونظمها، والاعتماد على الرموز التاريخية، واستلهاهم الأساطير القديمة، ونحو ذلك من أمور طبعت هذا الشعر بطابع الغموض أحيانا، والإبهام أحيانا، إضافة إلى "استخدام اللفظ رمزا لفكرة معينة، لا رمزا يشف عما وراءه، بل رمزا يتحول إلى لغز مبهم في كثير من الأحيان، وتتحول القصيدة كلها بعد ذلك إلى تعابير وألفاظ جوفاء لا معنى لها".¹

وذكرت الدكتورة عزيزة مريدن في كتابها (حركات الشعر في العصر الحديث) مثالين اثنين عن هذا الشعر الغامض، بل المبهم، الأول للشاعر محمد عمران، وهو قوله:

دُخْتُ

دخلتُ كَهَنُوتَ الماءِ

أشْرعيهما

الليلُ امْحَى

¹ حركات الشعر في العصر الحديث: د.292. عزيزة مريدن، مطبوعات جامعة دمشق، 1982.

النهار مات

الشمس ماتت والقمر

دخلت في مدار برتقالة زرقاء

في تفاحة

رجعت بذرة أولى

اعتنقت رحم التراب

لا اسم لي

أنا بوابة الأسماء

ثم تتساءل د.مريدن قائلة: "فما معنى هذا الكلام؟ وما المقصود خاصة بقوله (دخلت في مدار برتقالة زرقاء؟ إن بعض المدافعين عن مثل هذا الغموض، يعد هذه التعابير من قبيل الإيحاء غير المباشر، كما يعدها آخرون من شطحات اللاوعي، فكيف يمكن أن يتقبلها العقل الواعي، بل كيف يتقبلها الذوق الفني؟"¹.

والمثال الآخر للشاعر فايز خضور، وهو مثال مثقل برموز تاريخية وأسطورية،

يقول:

شَطَحْنَا، لَجَأْنَا إِلَى (وَاحَةِ الْعَقْلِ) أودى بنا

الكشف، غَدْنَا لِبَحْرِ التَّوَحُّدِ، شَبْنَا وَدُبْنَا

رجعنا إلى معبد (بوذا)

¹ حركات الشعر في العصر الحديث: 293.

قَرَأْنَا الْأَنْجِيلَ حَتَّى (مزامير داوود) حَتَّى

(نشيد الإنشاد) لَمْ نَنْسَ (شهنامة) فِي الزَّمَانِ

رَأَيْنَا رَعَايَا يَهُودَا

ثم تتساءل د. مريدن أيضا قائلة: "فهل يريد الشاعر هنا أن يعرض علينا ثقافته وسعة اطلاعه، على ما أثقل به هذا المقطع من رموز تاريخية وأدبية؟"¹.

ومن هنا نقول: إن على الشاعر أن يتجنب مثل هذا الإبهام في شعره إذا كان يؤمن بأنه لا يكتب لنفسه وإنما يكتب للآخر، وأن عليه أن يصل إلى هذا الآخر بغير كثير من العناء والجهد ونضح الجبين، وإذا كان يرى أيضا أن وظيفة الشعر هي الوصول إلى عقل المتلقي ومخاطبة أحاسيسه، ونقل عدوى المشاعر والأفكار إليه، وليس النظر إلى القارئ من عل، ومن أبراج عاجية تتقطع الصلة فيها بين الشاعر والقارئ.

إن قليلا من الغموض في الخطاب الشعري، يحفز القارئ على البحث والتفكير والتأمل وتدقيق النظر، حتى يصل إلى مرحلة الكشف التي تحقق له المتعة، وتمنحه لذة القراءة، وفي مقابل هذا فإن الإيغال في الغموض، حتى يصل إلى درجة الإبهام، سيجعل القارئ ينفر من القراءة، ويتعد عن متابعة الاهتمام بالنص الشعري، وسيحيد بالشعر عن واحدة من أهم وظائفه، وهي الوصول إلى الآخر، وإيصال رسالة ما إلى هذا الآخر.

— الإبهام وعلم البديع:

ويحسن بنا أن نشير في هذا السياق إلى أن بعض البلاغيين والنقاد، تحدثوا عن الإبهام، وجعلوه واحدا من الفنون البديعية، كابن أبي الإصبع المصري في كتابه

¹ حركات الشعر في العصر الحديث: 294.

(تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن) الذي عده واحدا من مخترعاته في علم البديع، وعرفه بقوله: "وهو أن يقول المتكلم كلاما يحمل معنيين متضادين، لا يتميز أحدهما على الآخر، ولا يأتي في كلامه بما يحصل به التمييز فيما بعد ذلك، بل يقصد إبهام الأمر فيهما قصدا"¹، ثم ذكر أنه "لا يكون إلا في الجمل المركبة المفيدة، ويختص بالفنون كالمديح والهجاء وغيرهما.... ولا يفهم من ألفاظه مدح ولا هجاء البتة، بل يكون صالحا للأمرين، وإن لم يكن فيه من لفظ المدح والهجاء شيء"².

وأورد من أمثلته "ما حكي أن بعض الشعراء هنا الحسن بن سهل، بصهر المأمون مع من هنا، فأثاب الناس كلهم وحرمة، فكتب إليه: إن أنت تهاديت على حرمانى، عملت فيك بيتا، لا يعلم أحد مدحك فيه أم هجوتك؟ فاستخضره وسأله عن قوله فاعترف، فقال: لا أعطيك أو تفعل، فقال:

بارك الله للحسن ولبوران في الخشن
يا إمام الهدى ظفيرا ت ولكن بينت من؟

فلم يعلم أراد بقوله: "بينت من" في الرفعة أو في الضعة، فاستحسن الحسن منه ذلك"³.

فالإبهام بهذا المفهوم يختص بتضاد المعاني في غرضي المدح والهجاء فقط، دون سائر الأغراض الشعرية الأخرى، ولا يكون في الكلمات المفردة، بل في الجمل المركبة.

وقد فرق ابن أبي الإصبع المصري بين الإبهام بهذا المفهوم والاشتراك المعيب في الألفاظ، فبين أن هذا النوع من الاشتراك، لا يقع إلا في لفظة مفردة لها مفهومان، لا يعلم أيهما أراد المتكلم كقول الفرزدق:

¹ تحرير التعبير: 596.

² تحرير التعبير: 596.

³ تحرير التعبير: 597.

وما مثله في الناس إلا مُملَكٌ أبو أمه حيَّ أبوه يُقارِبُهُ

يقول: "فإن لفظة (حي) مشتركة بين: ضد الميت، وضد القبيلة، فلما لم يميز بينهما في البيت بقرينة، أو ما يخلصه من الاشتراك ولا يبيّنه فيما بعد، عدَّ اشتراكاً معيباً¹."

وقد يكون الإبهام بهذا المعنى جزءاً من مفهوم الإبهام الذي نقصده ونرمي إليه في حديثنا هذا، وكذا الأمر بالنسبة للاشتراك اللفظي المعيب، إلا أن ما نريده أوسع من هذا بكثير، إنه الإبهام الذي لا يقف عند حدود هذا الغرض الشعري أو ذاك، أو عند هذا المعنى دون سواه، بل يمتد ليشمل موضوعات الشعر المختلفة، والمعاني الشعرية كلها، ولا ينحصر بالمعاني المتضادة دون سواها فقط، أو بالألفاظ الموهمة التي تقبل معنيين اثنين لعدم وجود قرينة تحدد المعنى بدقة، إنه الإبهام الذي يجعل المعاني تستغل على الفهم، وتستعصي على الإدراك - كما ذكرنا- ويجعله غير قابل لفهم محدد، أو تأويل معين، ومما قد يؤدي به إلى الخروج من دائرة الشعرية الحقيقية.

ثانياً_ علاقة الغموض والإبهام بالمتلقي والخطاب الشعري:

1_ علاقة الغموض والإبهام بالمتلقي:

يرتبط الغموض والإبهام ارتباطاً وثيقاً بكل من المتلقي والخطاب الشعري، أما المتلقي فهو الذي يوجه إليه الخطاب الشعري، وعلى الرسالة الشعرية أن تحقق هدفها من خلال الوصول إلى شريحة المتلقين الذين توجهت إليهم، وعندما يخفق الشاعر في الوصول إلى جمهوره، فهذا دليل على سوء توصيله، وعليه أن يعيد النظر في بناء خطابه الشعري، وفي مقابل هذا فإننا نجد جمهوراً من المتلقين الذين يحاولون اقتحام أسوار قصائد ليست موجهة لهم، ولم يكونوا في ذهن منشئها أصلاً، ومن ثم

¹ تحرير التحرير: 339.

تجددهم يحكمون على تلك القصائد بالاستغلاق والإبهام، وهم غير محقّين فيما يرون، لأننا في هذه الحالة أمام ما يمكن أن نسميه بسوء الفهم.

2_ علاقة الغموض والإبهام بالخطاب الشعري:

وأما عن علاقة الغموض والإبهام بالخطاب الشعري، فيمكن أن نميز فيها بين أمرين اثنين:

الأول: مضمون الرسالة الشعرية.

والثاني: الشكل الذي قدمت فيه تلك الرسالة، وإن شئنا الدقة أكثر قلنا: الأسلوب الذي صيغت فيه الرسالة الشعرية.

1_ 2_ علاقة الغموض والإبهام بمضمون الرسالة الشعرية:

أما الأمر الأول وهو مضمون الرسالة الشعرية، فإننا نجد أن الخطاب الشعري متنوع المضامين، وذلك بحسب الموضوعات التي يتطرق إليها الشاعر في قصيدته، وهذه الموضوعات كثيرة ومتعددة، فمنها ما هو في الغزل، ومنها ما هو في المديح، ومنها ما هو في الهجاء، ومنها ما هو في السياسة والشعر الوطني، ونحو ذلك من موضوعات كثيرة، ولا شك في أن بعض هذه الموضوعات، أو لنقل بعض الأفكار التي يتناولها الشاعر في بعض هذه الموضوعات، قد يكون مستغلقا على الأفهام أحيانا، ولاسيما إذا عرضت تلك الموضوعات أو الأفكار عرضا لا يخلو من التعقيد في السبك، أو التعقيد في بناء الصورة الشعرية، كبعض شعر أبي تمام، فقد أخذ عليه الأمدي الكثير من الاستعارات منها قوله:

يا دهرُ قَوْمٍ من أَخْدَعَيْكَ فقد أَضْجَجْتَ هذا من خُرْقِكَ

وقوله:

تَرَوْحُ علينا كلَّ يومٍ وتغتدي خُطوبٌ كأنَّ الدهرَ منهنُّ يُصرَعُ

وقوله:

تَحْمَلْتُ مَا لَوْ حُمِلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَّرَ دَهْرًا أَيُّ عِبَائِهِ أَثْقَلُ

فالأمدي يأخذ على أبي تمام هذه الاستعارات وأمثالها، ويرى أنه لم يوفق فيها، لأن له مذهباً مختلفاً في تحديد جمالية الاستعارة، فهو يقول:

" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"¹

فالأمدي من أنصار الاستعارات القريبة، أي التي يكون فيها المستعار والمستعار له متقاربين، وهذه طريقة العرب في بناء استعاراتهم، وقد يرى غير الأمدي خلاف ما رآه، فهذه مسألة إشكالية يختلف فيها النقاد، بحسب مذاهبهم في النظر إلى الاستعارة، إذ يرى آخرون أن المباشرة بين طرفي الاستعارة أفضل من المقاربة بينهما، لأن ذلك من شأنه أن يحفز العقل على التفكير والبحث، ومن ثم تتحقق متعة الكشف، ولذة البحث.

2_2_ علاقة الغموض والإبهام بأسلوب الرسالة الشعرية:

وأما الأمر الثاني وهو الأسلوب الذي صيغت فيه الرسالة الشعرية، فثمة أساليب واضحة وسلسة وجلية وسهلة وبسيطة، وفيها جذب غير قليل لقارئها، فهو لا يمل القراءة، ولا يعييه الفهم، ولا يعسر عليه الإدراك، وفي مقابل هذا النمط من الأساليب، نوع آخر وعَر المسالك، معقد التركيب، ينفر منه قارئه، وينفض عنه كارهاً، ومن هنا يمكن أن نميز بين أنماط الأساليب التالية:

2_2_1_ الأسلوب السهل والسلس:

¹ الموازنة بين أبي تمام والبحتري: 234.

فأما الأسلوب السهل والسلس فقد تحدث القدماء عن شيء من هذا تحت عناوين كثيرة، فعند ابن قتيبة نجد الضرب الثاني من أضرب الشعر، يصلح شاهداً عليه، وهو "الضرب الذي حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"، وذكر من أمثله قول القائل:

ولمّا قضينا من منى كلّ حاجة	ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشدّت على خُذْبِ المهاري رحالنا	ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيّنا	وسالتُ بأعناقِ المطي الأباطح

ثم قال معلقاً عليها:

" هذه الألفاظ _ كما ترى _ أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الإنضاء،

ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح"¹

وقد اختلف النقاد في قراءة هذه الأبيات، وكانت لهم فيها قراءات كثيرة مختلفة ومتنوعة، ما بين مستحسن ومستهج، فقد أوردها ابن طباطبا العلوي من بين الأمثلة التي ذكرها على ما أسماه "الأبيات الحسنة الألفاظ الواهية المعاني" وهو يعني بالألفاظ من جملة ما يعني "الأسلوب" ومن هنا يمكن النظر إليها على أنها تدخل عنده أيضاً في باب الأسلوب السهل الواضح، بغض النظر عن المعنى الذي اشتملت عليه، ثم قال معلقاً عليها: "فإن فائدة هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده، وسروره بالحاجة التي وصفها من قضاء حَجِّه، وأنسه برفقائه

¹ الشعر والشعراء: 14.

ومحادثتهم، ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطي تسيل بالمياه، فهو معنى مستوفى
على قدر مراد الشاعر " ¹

ومن الأمثلة التي أوردها ابن قتيبة أيضا على جمال الأسلوب ورداءة المعنى أو
ضعفه أيضا قول جرير:

يا أختَ ناجيةَ السلامِ عليكمُ	قَبْلَ الرِّحِيلِ وَقَبْلَ لَوْمِ الْعُدْلِ
لو كنتُ أعلمُ أنْ آخِرَ عهدِكُمُ	يَوْمَ الرِّحِيلِ فَعَلْتُ ما لم أفعلِ

وقوله:

بأن الخليطُ ولو طُوِّعَتْ ما بانَا	وقطَّعوا من حبال الوصلِ أقرانا
إن العيونَ التي في طرفِها مرضٌ	قتلنا ثم لم يُحْيَيْنِ قَتْلانا
يَصْرَعَنَّ ذا اللَّبِّ حتى لا حراكَ به	وهنَّ أضعفُ خلقِ الله أحيانا

وقد لا نرى رأي ابن قتيبة في هذه الأمثلة التي ذكرها، فأبيات جرير هذه لانراها
رديئة لا من حيث الأسلوب ولا من حيث المعنى، ولكن للرجل مذهبه الخاص في
النظر إلى الشعر، فهو يميل عموما إلى تفضيل الشعر الذي يحمل معاني أخلاقية.

2_2_2_ الأسلوب الوعر والمعقد:

وأما الأسلوب الوعر والمعقد، فلعل من أمثلته ما ساقه النقاد في باب ما أسموه
بالمعاظلة، وهي سمة رأى الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن
شعر زهير بن أبي سلمى يتصف ببعده عنها، في الخبر المشهور عندما سأل أي
عمر عبد الله بن عباس مرة قائلا: "هل تزوي لشاعر الشعراء؟ قال ابن عباس،
فقلت: ومن هو؟ قال: الذي يقول:

ولو أن حمداً يُخلدُ الناسَ أُخلدوا ولكنَّ حمْدَ الناسِ ليس بمُخلدٍ

¹ عيار الشعر: 138.

قلت: ذاك زهير، قال: فذاك شاعر الشعراء؟ قلت: وبم كان شاعر الشعراء؟ قال: لأنه كان لا يعاظم في الكلام، وكان يتجنب وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه.¹

والمعاظلة هي: "مُدَاخَلَةُ الكلام بعضه في بعض، وركوب بعضه لبعض، من قولك: تعاظم الجراد، وتعاظمت الكلاب".²

وذكروا من أمثلتها قول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مُمْلَكٌ أخو أمه حي أبوه يُقَارِبُهُ
وقول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَاءَ أَخَ خَانَ الزَّمَانَ أَخَا عنه فلم يتخَوَّنَ جسمه الكَمْدُ
"فإذا تأملت المعنى _ مع ما أفسده من اللفظ _ لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة، لأنه يريد: خان الصفاء أخ، خان الزمان أخا من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد" وقوله:

يومٌ أفاض جوىً أغاض تعزياً خاض الهوى بحريّ جباه المُرِيدِ
فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً، والتعزي موصولاً به "خاض الهوى" إلى آخر البيت، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه.³

وقد تحدث عنها قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) وجعلها من عيوب اللفظ، ورأى أن ما أسماه "فاحش الاستعارة" يدخل فيها، وهو أن يدخل بعض الكلام

¹ الأغاني: 291_288/10.

² الموازنة بين أبي تمام والبحري: 259_258.

³ الموازنة: 261. والجوى: الحزن، وأغاض: نقص، والتعزي: التصبر والتجلد والتسلي، والحجى: العقل، والمزيد: الذي يقذف بالمزيد، وذلك لكثرة هيجانه واضطرابه، وقد جعل للحجى بحرين، وجعله مع ذلك مزيداً.

في ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة،
مثل قول أوس:

وذاث هدم عار نواشِرُها تُصمِتُ بالماء تَوَلِباً جَدَعَا

فسمى الصبي تولباً وهو ولد الحمار".¹

ولست أرى هذا الذي رآه قدامة في فهمه للمعازلة، فالتعريف الذي ذهب إليه لا يعززه فهمه له، ولا الأمثلة التي ذكرها، والتي تدخل تحت ما سماه "فاحش الاستعارة".

ومن الأمثلة على المعازلة بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

وَإِنَّ الْغِنَى لِي لَوْ لَحِظْتُ مَطَالِبِي مِنْ الشَّعْرِ إِلَّا فِي مَدِجِكَ أَطْوَعُ

فقد أورده الصفدي ثم قال معلقاً: "وأنا لا أعيب البيت من حيث معناه فإنه في غاية الحسن، وإنما أعيبه من حيث تراكيب ألفاظه، فإنها بين تقديم وتأخير ضيعا بهجة المعنى وأذهبا طلاوته، ألا ترى أنه يحتاج إلى تقدير وهو: إن الغنى أطوع لي من الشعر إلا في مدائحك إن لحظت مطالبني، فالمعنى في غاية الحسن من البلاغة، والألفاظ ما كأنها عقد الميزان، أو التخليط الذي يكون في منامات الباذنجان".²

ونجد له تعليقاً آخر حول هذا البيت في كتابه "الغيث المسجم في شرح لامية العجم" يصرح فيه بمصطلح "المعازلة" فيقول:

"وأنا أرى أن أبا تمام قد أذهب حلاوة معناه بتقديم ألفاظه وتأخيرها، وهو من باب التعاقل كقول الفرزدق: وما مثله في الناس البيت"³

¹ نقد الشعر: 174_175.

² نصرة الثائر على المتل السائر: 316.

³ الغيث المسجم في شرح لامية العجم: 102/2.

2_2_3_ الأسلوب السهل الممتنع:

وهناك نمط من الأساليب يصلح أن يسمى بالسهل الممتنع، وهو النمط من الكلام الذي يظن قارئه عاديا كان أم قارئاً ناقداً أنه يستطيع أن يقول مثله، ولكنه لو حاول وأجهد نفسه، ما استطاع إلى ذلك سبيلا، اللهم إلا إذا كان مبدعا متمرسا في ميدان الكتابة الأدبية، فهو أسلوب يمتاز بالبساطة والسهولة والبعد عن التعقيد والركاكة في النظم، والميل نحو سلاسة العبارة، ووضوح الألفاظ، ونحو ذلك. ومن أمثلة هذا النمط من الأساليب، ما نجده في أشعار البحري من القدماء، ونزار قباني من المعاصرين، فمعظم أشعار هذين الشاعرين، تتطرق بسمات هذا الأسلوب، وتدل عليه، وتشير إليه، فمن ذلك مثلاً قول البحري:

سَهْرُ أَصَابِكَ بَعْدَ طَوْلِ نَعَاسٍ	لِصُّدُودٍ أَعْيَدَ فَاتِنِ مَيَاسٍ
مَثَلُ الْقَضِيبِ عَلَى الْكُثِيبِ مُهْفِفٌ	مِنْ بَانَةٍ أَوْ مِنْ فُرُوعِ الْأَسِ
كَالْبَدْرِ يَأْتَلِقُ الضِّيَاءُ بِوَجْهِهِ	مَا شَانَ وَجَنَّتُهُ سَوَادُ نُحَاسٍ
كَمْ لَيْلَةٍ أَحْيَيْتُهَا بِحَدِيثِهِ	وَلَذِيذِ رَشْفٍ عِنْدَ ذَوْقِ الْكَاسِ
كُلُّ الدَّلَالِ مِنَ الْحَبِيبِ مُعَشَّقٌ	إِلَّا دَلَالُ صُدُودِهِ وَالْيَاسِ

وقول نزار قباني:

هذي دمشق وهذي الكأس والراح	إني أحبّ وبعض الحبّ دَبَاح
أنا الدمشقيّ لو شَرَحْتُمْ جَسَدِي	لَسَالَ مِنْهُ عَنَاقِيدُ وَثَقَاح
ولو فَتَحْتُمْ شَرَابِيْنِي بِمُدِّيْتِكُمْ	سَمِعْتُمْ فِي دَمِي أَصْوَاتَ مَنْ رَاحُوا
مَآذُنُ الشَّامِ تَبْكِي إِذْ تَعَانَقْنِي	وَلِلْمَآذِنِ كَالْأَشْجَارِ أَرْوَاح
هنا جذوري هنا قلبي هنا لغتي	فكيف أَوْضَحُ؟ هل في العشق إيضاح
حملتُ شعري على ظهري فأتعبني	ماذا من الشعر يبقى حين يرتاح

ومما يندرج تحت هذا النمط كذلك _ أعني الشعر السهل السلس الذي قد يصل إلى درجة الممتنع إلا على ذوي الموهبة الفذة والخبرة والدربة والمراس _ كثير من شعر الغزل العذري، ومن ذلك قول عروة بن أذينة:

إن التي زعمت فؤادك ملها خلقت هواك كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فادقها وأجلها
منعت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وأقلها
فدنا وقال: لعلها معذورة في بعض رقبتها فقلت: لعلها

ومن الأمثلة كذلك قول عروة بن حزام صاحب عفراء:

ألا لعن الله الواشين وقولهم فلانة أضحت خلّة لفلان
إذا ما جلسنا مجلساً نستلذه تواسوا بنا حتى أملّ مكاني
نكتفي الواشون من كل جانب ولو كان واشٍ واحد لكفاني
ولو كان واشٍ باليمامة أرضه أحاذره من شؤمه لأتاني

وقول المجنون:

إذا جنّتها وسط النساء منحنها صدوداً كأن النفس ليس تريدها
ولي نظرة بعد الصدود من الجوى كنظرة تكلّى قد أصيب وحيدها
وقد أورد ضياء الدين بن الأثير أمثلة كثيرة على هذا النوع من الأساليب،¹ من ذلك مثلاً قول السموعل بن عادياء:

إذا المرء لم يدنس من اللوم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيّرنا أنا قليل عديدنا فقلت لها: إن الكرام قليل
وما ضرنا أنا قليل وجارنا عزيز وجار الأكثرين ذليل
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول

¹ انظر المثل السائر: 189/1 وما بعدها.

وقول البحتري في مدح الخليفة المهدي:

أنته الخلافة مُقادة	إليه تُجَرَّرُ أذيالها
فلم تك تصلح إلا له	ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيرُه	لزلزلت الأرض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب	لما قبل الله أعمالها

ويذكر ابن الأثير "أن بشارا كان شاهدا عند إنشاد أبي العتاهية هذه الأبيات، فلما سمع المديح قال: انظروا إلى أمير المؤمنين، هل طار عن أعواده؟ يريد: هل زال عن سريره طربا بهذا المديح؟ ولعمري إن الأمر كما قال بشار، وخير القول ما أسكر السامع، حتى ينقله عن حالته سواء كان في مدح أو غيره".¹

ثم بين ابن الأثير أن هذا الشعر وما يجري مجراه، هو "الذي يسمى السهل الممتنع، فتراه يُطمعك، ثم إذا حاولت مماثلته راغ عنك كما يروغ الثعلب".²

ثالثاً_ أبيات المعاني:

تحدث النقاد والبلاغيون وعلماء اللغة عما أسموه (أبيات المعاني) ورصدوا هذا النوع من المعاني عند عدد من الشعراء المبرزين من أمثال أبي تمام، والمتنبي، وأبي العلاء المعري وغيرهم، وأبيات المعاني "هي تلك الأبيات التي لا تفهم ببسر وسهولة، ولا يتبين القارئ معانيها للوهلة الأولى، بسبب ما يعتورها من غموض وإبهام، قد يكون مردّه غرابة المعنى المُعبّر عنه، أو تراكب صوره وتداخلها في البيت، أو لما فيه من إشارات لأحداث بعيدة غير معروفة لعامة الناس، أو لتعقيد لفظي سببه تقدم الضمائر أو تأخرها عن أماكنها، أو الفصل الطويل بين أول الكلام وآخره بكلام

¹ المثل السائر: 1/194.

² المثل السائر: 1/194.

معترض آخر، وهي على ذلك مادة صالحة للاجتهاد وللاختلاف والخصومة بين المفسرين والشرح¹.

فأبيات المعاني هي أبيات تنسم بالغموض، الذي يؤدي إلى الإشكال في فهم معانيها، والمراد منها، والاختلاف في تأويلها، إلا أنني لا أراها تصل إلى درجة الإبهام الذي يستعصي على الفهم، ويعسر على الإدراك، وعندي أن الشعر العربي العمودي عموماً، قد يكون في بعضه شيء من الغموض، إلا أنه الغموض الذي لا يصل إلى درجة الإبهام، هذا الإبهام الذي هو سمة من سمات الشعر الحر أو شعر التفعيلة فقط، بسبب ما يتسم به من جنوح نحو الرمز، وتكثيف في اللغة، وإغراب في بناء الصورة الشعرية، ونحو ذلك مما يجعل بعضه يصل إلى درجة الإبهام المطلق.

وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى هذا النوع من المعاني، ومثل له بأبيات من شعر المتنبي، فقال: "فأما الذي يُسأل عن معناه، ويُفكر في فهمه، فكالأبيات من شعر أبي الطيب، وقد نعاها عليه الصاحب أبو القاسم بن عباد رحمه الله-، وكان يسميها رُقى العقارب، والناس إلى اليوم مختلفون في معاني بعضها، وكلُّ يذهب إلى فن، ويسبق خاطره إلى غرض، كقوله:

وقوله:

عيونٌ رواحلي إن حُرَّتْ عيني وكلُّ بُغامٍ رازحةٍ بغامي².

ويبدو أن بعض الشعراء كالمتنبي مثلاً، كان يعتمد مثل هذا الغموض في شعره، ويقصده قصداً، ولعل هذا هو ما أراده بقوله:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جزاًها ويختصم

¹ تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي. مقدمة التحقيق: 8-9.

² سر الفصاحة: 228. والرازة: الناقة تسقط من التعب والإعياء.

وهذا ما نجده عند ابن جني الذي نقل عن "علي بن حمزة البصري أن المتنبي قال له بعد أن أنشد بيته:

وكان ابنا عدو كثرأه له له ياء ي حروف أنيسيان¹
أتظن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟ هؤلاء يكفيهم اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه، أي لك ولأمثالك".²

وسأورد فيما يأتي بعض الأمثلة من أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي لكي يطلع عليها القارئ، ويكون على معرفة بأساليبها وتنوع معانيها، واختلاف تأويلها:

- البيت الأول:

مَنْ يَظْلُمُ اللُّؤْمَاءَ فِي تَكْلِفِهِمْ أَنْ يَصْبَحُوا وَهُمْ لَهُ أَكْفَاءُ
قال ابن جني: يقول: تكليفه اللؤماء أن يصبحوا مثله في الكرام، ظلم لهم منه، لأنهم لا يقدرّون على ذلك.

وقال أبو العلاء: (مَنْ) في البيت استفهام، والمراد أن أحدا من الناس لا يظلم اللؤماء، بأن يكلفهم أن يفعلوا كفعل هذا الممدوح، كما يقال للشيء إذا بَعَدَ: مَنْ يَقْدِرُ على هذا؟ أي: لا يقدر عليه أحد.³

- البيت الثاني:

وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلْمِ مَنْ بَاتَ حَاسِداً لِمَنْ بَاتَ فِي نِعَمَائِهِ يَتَقَلَّبُ

¹ المعنى: يقول: عدوك الذي له ولدان، وكاثر بهما، كياءين زائدتين في (أنيسيان) لأنه إذا كان مكبراً كان خمسة أحرف، فإذا صَغُرَ زيد فيه ياءان في عدوه، ونقص في معناه وفخره، فهما زائدتان في نقصه، كذلك إذا كان لهذا الممدوح عدو له ابنان، فكاثر بهما ليكونا زيادة في عدده، فهما ناقصان لتخلفهما وسقوطهما عن قدره، كياءي (أنيسيان) قد زادت في حروفه وصغرتاه. ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري: 261/4.

² تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، مقدمة التحقيق: 9، نقلاً عن: الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي: 182.

³ تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي: 28.

قال ابن فورجة: قرأت كتابا منسوبا إلى أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي، يذكر فيه ما نقله أبو الطيب من أرسطاطاليس إلى شعره، يذكر فيه أن هذا البيت من قول أرسطاطاليس: "أقبح الظلم حسدك لعبدك الذي تتعّم عليه".

ويجوز أن يكون توهم الهاء في قوله (في نعمائه) عائدة إلى (من بات)، ولو كانت عائدة إليه، كان المعنى مأخوذا من قول أرسطاطاليس كما ذكر، وإنما الهاء عائدة إلى الممدوح، ومعنى البيت: أن إنعامه فائض على كل أحد، فأظلم الناس من يحسد من نال من خيره، إذ كان خيره مبدولا لكل أحد، فلم يبق للحسد وجه، وإنما هذا مثل قوله:

كسائله من يسأل الغيث قطرة¹

خارج مخرجه.²

— البيت الثالث:

ولا فضل فيها للشجاعة والندى وصبر الفتى لولا لقاء شعوب

قال ابن جني: يقول: لو أمن الناس الموت، لما كان للصابر والشجاع فضل، لأنه قد أيقن بالخلود، ولا خوف عليه.

قال أبو العلاء: ادعاء أبي الطيب أن الدنيا لا فضل فيها للشجاعة والندى وبذل الله، لولا الموت غير صحيح، لأن الناس لو كانوا مخلصين لم تنقص فضيلة الجود وغيره من الأشياء المحموده، ومثال ذلك، الشجاع لو علم أنه مخلص، لجاز أن يعرض له شيء يخاف من كونه، وإقدامه عليه فضيلة، وكذلك الجود لا يمنع التخليد أن يُحمد من خلق جوادا، إلا أنه قد يجوز أن يُخل بأشياء كثيرة، لا يؤثر أن يكون

¹ صدر بيت عجزه: (كعاذله من قال للفلك ارفق). والغيث: السحاب، والفلك: مدار النجوم. انظر: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري: 310/2.

² تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي: 50-51.

لغيره من الأحياء، وقال محمد العجلي: الناس على الحقيقة العقلية، إنما يرغبون في جمع المال، لتقوى به نفوسهم على المكاره التي تلحقهم في الحياة، ولا يحتاجون إليه بعد الموت، أو ربما افتقر الإنسان فأصابه من الشدائد ما يتمنى الموت معه، وربما حمل الفقير نفسه أنفةً من الفقر والحاجة على الأمور التي يطلب فيها، وربما مات الإنسان هزلاً، فإذا كان الأمر كذلك، فإن بذل الإنسان لماله، يعدل بذل نفسه في الحرب، ولولا الموت لما حُمد الكرم أيضاً، وكان الإنسان لو بقي حولاً لا يأكل الطعام، لما فكر في ذلك إذا أمن الموت.¹

رابعاً_ بين التمثيل والتعقيد:

وقد أفرد عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) فصلاً للحديث عن الفرق بين التمثيل الدقيق والتعقيد، بين فيه الفرق بين ما يمكن أن نسميه بالغموض وبين الإبهام الذي يستعصي على الفهم، ويحوجك إلى الكد وبذل الجهد لفهم المراد منه، وعندما تدرك معناه تجد أن محصوله قليل لا يغني ولا يضمن من جوع، وتأسف بينك وبين نفسك على الوقت الذي أنفقته في التفكير، والجهد الذي بذلته في التنقيب عن شيء لا طائل تحته، يقول:

".... المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه لطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر، واحتجابه أشد.

ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً والطف، وكانت به أضنّ وأشغف، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال:

وهنَّ يَنْبُذَنَّ مِنْ قَوْلٍ يُصِيبَنَّ بِهِ مواقع الماء من ذي الغلة الصّادي

¹ تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبّي: 53.

وأشبه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعتمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك، أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

"فإن المسك بعض دم الغزال"

وقوله:

وما التأنيث لاسم الشمس عيبٌ ولا التذكير فخرٌ للهلال

وقوله:

رأيتك في الذين أرى ملوكاً كأنك مستقيمٌ في محال

وقول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المثنأى عنك واسع

وقوله:

فإنك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طلعت لم يبدُ منهم كوكبٌ

وقول البحتري:

ضحك إلى الأبطال وهو يزوعهم وللسيف حدٌ حين يسطو وروثٌ

وقول امرئ القيس:

بمجرد قيد الأوابد هيكل

وقوله:

ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب جذع البصيرة قارح الأقدام

فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى، كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدف، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له وكان:

من البيض الذين إذا اعتزوا
وهاب رجال حلقة الباب قعقعوا
أو كما قال:

تفتح أبواب الملوك لوجهه
بغير جباب دونه أو تملق

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق، كقوله:

وكذا اسم أغطية العيون جفونها
من أنها عمل السيوف عوامل

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكذك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة، ناقص الحسن.

هذا وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى، وأنسا به، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالعائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت به، ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك، وما سبيله إلا سبيل البخيل الذي يدعو له لؤم في نفسه، وفساد في حسه، إلى أن لا يرضى بضعته في بخله، وحرمان فضله، حتى يأبى التواضع ولين القول فيتيه ويشمخ بأنفه، ويسوم

المتعرض له بابا ثانيا من الاحتمال تناهيا في سخفه، أو كالذي لا يؤسك من خيره في أول الأمر فتستريح إلى اليأس، ولكنه يطمعك ويسحب على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء، وكثر الجهد، تكشف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل، وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ وذهابه به، في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعنى الإغراب في طريقه، ويضل في تعريفه، كقوله:

ثانيه في كيد السماء ولم يكن
لاثنين ثانٍ إذ هما في الغار
وقوله:

يدي لمن شاء رهن من يدق جرجاً
من راحتك درى ما الصاب والعسل¹

¹ أسرار البلاغة: 118_121.



المبحث الثاني في جمالية الكلمة

أولاً - توطئة:

تتشكل الألفاظ في اللغة من الحروف، التي هي عبارة عن رموز صوتية تجتمع فيما بينها لتشكل الكلمات، وهذا يعني أن الكلمات أيضاً ما هي في حقيقتها إلا رموز صوتية تستخدم للدلالة على معانٍ مخصوصة بعينها، فاجتماع الحروف يشكل الكلمات، والكلمات التي تتشكل من الحروف تدل على معانٍ متعارف عليها بين الناس في كل لغة على حدة، فلكل لفظة معنى، أو ما يعرف بالاسم والمسمى، أو الدال والمدلول.

وليس ثمة علاقة واضحة أو محددة بين اللفظة ومعناها، وإنما هي علاقة اعتباطية، تستند إلى ما تعارف عليه الناس فيما بينهم عندما وضعوا تلك الألفاظ، لتدل على المعاني التي أرادوها وحددوها، ولعل هذا ما يفسر لنا سبب اختلاف اللغات بين الشعوب والأمم، إذ إن الشعوب والأمم على اختلافها، قد تخيروا الرموز الصوتية الخاصة بهم، والتي شكلوا لغتهم من خلالها، ولذلك فإننا نجد المعنى الواحد أو المسمى الواحد، يُعَبَّرُ عنه بألفاظ وأسماء تختلف من لغة إلى أخرى، فلو أخذنا كلمة (عين) مثلاً بالعربية وبحثنا عما يقابلها في بعض اللغات الأخرى، لوجدنا أنه (eye) في اللغة الانكليزية، و (oeil) باللغة الفرنسية، و (auge) باللغة الروسية، وغير ذلك في لغات أخرى، فالمسمى واحد وهو (العين) ولكن الاسم مختلف من لغة إلى أخرى، وهكذا الأمر في سائر الألفاظ في اللغات المختلفة.

فالألفاظ الدالة على المعاني إذاً، هي ألفاظ يتواضع عليها الناس، ويتفقون عليها فيما بينهم، ومن ثم تشيع هذه الألفاظ وتنتشر على الألسنة، لتشكل اللغة التي هي جماع الكلمات والألفاظ المفردة التي تختلف في بنيتها الصوتية، وفي رسمها،

وفي معانيها ومدلولاتها وأعدادها، وهكذا الأمر في الحروف فهي متباينة أيضا رسما وصوتا وعددا، فرسم حرف الباء مثلا في العربية (ب) وفي الانكليزية والفرنسية (p) وفي الفارسية (ب) وتحتها ثلاث نقط، وعدد الحروف في اللغة العربية (28) ثمانية وعشرون حرفا، وفي الانكليزية (26) ستة وعشرون حرفا، وفي الفارسية (32) اثنان وثلاثون حرفا، وقد تزيد هذه الأعداد وتنقص تبعا لاختلاف اللغة، ولذلك فقد نجد حرفا في هذه اللغة ولا نجده في تلك، فحرف الضاد مثلا من الحروف التي لا توجد إلا في لغتنا العربية ولهذا فهو مما يميز هذه اللغة الشريفة من سواها من اللغات، ولهذا أيضا فهي تعرف بلغة الضاد، وهذا يدل على أن لكل لغة خصوصيتها واختلافها عن غيرها من اللغات الأخرى في الحروف وفي الألفاظ وفي الدلالة ونحو ذلك.

وللجاحظ نص يشير فيه إلى جملة من النقاط المهمة التي تتصل باللغة، والعلاقة بين الأسماء ومسمياتها، وقد جاء هذا النص في سياق تفسيره لقوله تعالى: "وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين".¹

يقول:

"ولا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولا يضع له المدلول عليه، والاسم بلا معنى لغو كالظرف الخالي، والأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح، ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له، وشيئا لا حس فيه، وشيئا لا منفعة عنده،

¹ البقرة: 31.

ولا يكون اللفظ اسماً إلا وهو مُضمَّنٌ بمعنى، وقد يكون المعنى ولا اسم له، ولا يكون اسم إلا وله معنى".¹

إن تدقيق النظر في هذا النص المهم جداً، ينتهي بنا إلى وضع الملاحظات والاستنتاجات الآتية:

1- أهمية الألفاظ بمعرفة معانيها:

إن الله سبحانه وتعالى عندما علم آدم اللغة، فقد علمه الأسماء وما تدل عليه، والألفاظ ومعانيها، إذ لا قيمة للأسماء من دون مسمياتها، ولا أهمية للألفاظ من دون معرفة معانيها، كأن نأخذ كلمة بلغة أجنبية ولا نعرف معناها، أو ندرك مدلولها، فهذا يعني أنه قيمة لهذه الكلمة إطلاقاً، لأنها لن تعدو أن تكون مجرد رمز صوتي مبهم الدلالة، وقد ينسحب هذا على لغة المرء نفسها التي يتكلم بها، فأي فائدة للفظ من الألفاظ لا ندرك معناها، لأن عدم إدراك المعنى يعني غياب الاستعمال، فنحن لا نستطيع استعمال كلمة ما في سياق ما، ونحن نجهل معنى هذه الكلمة.

2- اللفظ بدن والمعنى روح:

شبه الجاحظ اللفظ بالبدن، والمعنى بالروح، وهذا يعني أنه لا انفصال بين اللفظ والمعنى، والعلاقة بينهما كالعلاقة بين البدن والروح، إذ لا يمكن أن يكون هنالك بدن من دون روح، أو روح من دون بدن، فالبدن من دون روح هو جثة هامة لا قيمة لها، والروح من دون بدن، لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها، أو تقوم بمهمتها.

والجاحظ بهذه الرؤية التي يراها، يوحد بين عنصرَي اللفظ والمعنى، ولا يفصل بينهما، وهذا خلاف ما يشاع عنه ويعرف مما ساد بين الباحثين والعلماء في القديم وفي الحديث، من أنه فصل بين اللفظ والمعنى فصلاً حاداً في حديثه عما عُرف عنده بنظرية المعاني المطروحة، في نصه الشهير الذي يقول فيه:

¹ رسائل الجاحظ: 262/1.

" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخثير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير".¹

لأن موقفه هنا في هذا النص لا يعكس موقفه الحقيقي، ولا يقدم رؤيته الفعلية لكل من عنصري اللفظ والمعنى، بل يفهم في سياق رد الفعل على موقف أبي عمرو الشيباني الراوية الذي لا علاقة له بالنقد من جهة، والذي أعجب ببينتين لا يستحقان الإعجاب من حيث صياغتهما أو لفظهما من جهة أخرى، ومن هنا فقد غلب الجاحظ في هذا النص اللفظ على المعنى تغلبا ظاهريا وليس حقيقيا، لأنه لا يؤمن بانفصال هذين العنصرين كما في نصه الذي نحن في سياق الحديث عنه، والذي يشبه فيه اللفظ بالبدن، والمعنى بالروح.

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن الفهم الخاطئ لموقف الجاحظ من عنصري اللفظ والمعنى، وفصله الظاهري بينهما، من قبل كثير من النقاد الذين أتوا بعده، هو الذي جعلهم ينقسمون فيما بينهم إلى لفظيين يرجحون جانب اللفظ على جانب المعنى، أو إلى معنويين يرجحون جانب المعنى على جانب اللفظ، وهذا خلاف ما أراده الجاحظ، ولا ينسجم مع رؤيته الحقيقية لهذين العنصرين من حيث الانفصال والاتصال، فهو يؤمن باتصالهما لا بانفصالهما، ويتوحداهما لا بتفرقهما.

3- اللفظ ومعناه، والاسم ومسماه:

لا تكون اللفظة لفظة إلا إذا دلت على معنى، ولا يكون الاسم اسما إلا إذا دل على مسمى، فاللفظ من دون معنى، والاسم من دون مسمى، عبارة عن أصوات مبهمة وغير مفهومة، ولا قيمة لها على الإطلاق، فنحن نستطيع أن تشكل من

¹ الحيوان: 2/ 130-132.

الرموز الصوتية في لغتنا التي هي الحروف، ما نشاء من الكلمات، وما نرغب من الألفاظ، بجمع الحروف والتأليف بينها جمعا عشوائيا، من دون أن تدل على معان بعينها، أو ترمز إلى أشياء محددة، وهذا يعني أن هذه الكلمات التي شكلناها لا قيمة لها، لأنها لا تحمل أية معان أو دلالات، ولا ترمز إلى أشياء يعرفها أهل اللغة أويتداولونها فيما بينهم، كأن نقول مثلا: (مشخندفق) أو (فغعقض) وغير ذلك مما لا معنى له، فهذه ألفاظ مؤلفة من حروف عربية، إلا أنها لا تدل على معان محددة أو معروفة، ولذلك فلا أهمية لها على الإطلاق، لأنها مجرد أصوات مبهمّة.

4- حقيقة العلاقة بين الألفاظ والمعاني، أو بين الأسماء ومسمياتها:

قد نجد مسمى من دون اسم، ولكننا لن نجد اسما من دون مسمى، فالاسم الذي لا يدل على معنى أو مسمى - كما ذكرنا - هو مجرد أصوات لا قيمة لها، ولا أهمية لوجودها، أو هو كما قال الجاحظ لغو كالظرف الخالي، لأن الواضع في الأصل، وضع الأسماء لتدل على معان محددة بعينها، ولكننا قد نجد معنى وليس له لفظ دال عليه، أو نقف على مسمى ولا اسم له، وهذا هو الذي يفسر سبب استحداث أهل اللغة لكثير من الألفاظ، ليشيروا بها إلى معان جديدة، ويدلوا من خلالها على مدلولات مستحدثة لم تكن موجودة أو معروفة في اللغة.

ويمكن أن نشبه الأمر بالمولود الجديد ذكرنا كان أم أنثى، فالمولود الجديد هو معنى ولكن من دون لفظ، أو هو مسمى ولكن من دون اسم يدل عليه، وعندما نضع لهذا المولود اسما، نكون قد دللنا بهذا الاسم على ذلك المولود، وحددنا اسما لذلك المسمى، فيعرف هذا المولود بـ (محمد، أو أحمد، أو هند، أو سلمى) أو ما إلى ذلك من أسماء كثيرة، ويمكننا أن نتبين ببساطة وسهولة أنه لا علاقة بين اسم المولود الذي أطلقناه عليه، وبين المولود نفسه، لا من حيث الشكل ولا من حيث المضمون، وليس ثمة علاقة أو رابط من نوع ما بينهما، ولو كان ثمة علاقة فعلية بين المولود واسمه، لما جاز لنا أن نسميه إلا باسم محدد بعينه، وهذا خلاف ما

عليه واقع الحال، وهذا ما ينطبق على سائر المعاني التي تستجد في حياة الناس من نباتات أو حيوانات أو جمادات، فيستحدثون لها الأسماء التي تدل عليها، فتعرف بها، وكم من الأشياء التي استحدثت في حياتنا ولم تكن موجودة فيما سلف في لغتنا، كالرائي والمذيع والجوال والتلفاز، وغير ذلك كثير من أسماء وضعت لتدل على هذه الأشياء الجديدة التي لم يكن يعرفها الناس من قبل، ولم يكن لهم بها عهد في لغتهم.

ثانيا- في جمالية الكلمة المفردة:

بما أن الألفاظ في أصلها هي رموز صوتية للمعاني التي تدل عليها، فهذا يعني أن مدار الأمر في جمالها أو قبحها، قائم على حاسة السمع أولا وقبل أي شيء آخر، وهذا ما ذهب إليه ضياء الدين بن الأثير عندما رأى أن "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح".¹

ويكاد يجمع معظم النقاد والبلاغيين على أن قيمة الألفاظ الحقيقية، تكون عندما تدخل هذه الألفاظ في سياق تأليف ما، وعندها يمكن أن نحكم على جمال الكلمة أو قبحها، تبعا لمناسبتها للسياق الذي وضعت فيه، والمعنى الذي ستؤديه، ومع وجود هذه الحقيقة المستقرة في الذهنية النقدية والبلاغية واللغوية، إلا أن النقاد والبلاغيين وأهل اللغة، لم ينكروا حسن الألفاظ المفردة أو قبحها، ولذلك فقد وضعوا بعض السمات التي رأوا أنها تحدد حسنها أو قبحها، كابن سنان الخفاجي في كتابه (سر الفصاحة)، وابن جني في كتابه (الخصائص)، وعبد القاهر الجرجاني في كتابه: (أسرار الفصاحة) و(دلائل الإعجاز)، وضياء الدين بن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، وسأقف فيما يأتي على هذه السمات معتمدا على ما جاء به هؤلاء العلماء، مركزا أكثر على ما قاله ضياء الدين بن

¹ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 169/1.

الأثير، لأنه لخص آراء من سبقوه في هذا المجال، وأضاف إليها ما جد لديه، وما استنبطه واستحدثه.

فقد ذكر بداية أن الأديب خطيباً أو شاعراً يحتاج إلى أمور ثلاثة هي:

اختيار الألفاظ، ونظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، والغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وجعل الأول والثاني من هذه الثلاثة هما المراد بالفصاحة، والثالثة بجملتها هي المراد بالبلاغة.¹

فعلى الأديب أولاً اختيار اللفظة المناسبة للمعنى الذي يريده، ويقصد إليه، فثمة ألفاظ تدل على معنى واحد، ووزنها واحد، وعدد حروفها واحد، ومع ذلك فإن الموضع الذي يحسن فيه استعمال هذه اللفظة، قد لا يحسن فيه استعمال اللفظة الأخرى، ومثال ذلك كلمة (الجوف) في قوله تعالى: "ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه"² وكلمة (البطن) في قوله تعالى: "ربّ إني نذرتُ لك ما في بطني محرراً"³ فاستعمل (الجوف) في الأولى، و(البطن) في الثانية، ولم يستعمل (الجوف) موضع (البطن) ولا (البطن) موضع (الجوف) واللفظتان سواء في الدلالة، وهما ثلاثيتان في عدد واحد، ووزنهما واحد أيضاً.⁴

ويذكر ابن الأثير أمثلة أخرى من القرآن الكريم والشعر، لألفاظ يرى أنها متفقة في دلالتها، مختلفة في أوزانها وعدد حروفها، ويشرح كيف تصلح لفظة من الألفاظ في موضع، ولا تصلح في موضع آخر، كلفظتي: (القلب) و(الفؤاد) مثلاً، يقول: "ومما يجري هذا المجرى قوله تعالى: "ما كذب الفؤاد ما رأى"⁵ وقوله: "إنّ في ذلك

¹ المثل السائر: 163/1 وما بعده.

² الأحزاب/ 4.

³ آل عمران/ 35. ومحرراً: مخلصاً للعبادة.

⁴ المثل السائر: 164/ 1.

⁵ النجم/ 11.

لَذِكْرِي لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ"¹، فالقلب والفؤاد سواء في الدلالة، وإن كانا مختلفين في الوزن، ولم يُستعمل في القرآن أحدهما في موضع الآخر"².
والألفاظ المفردة خارج التركيب أو السياق، منها ما هو حسن، ومنها ما هو قبيح، وليس صحيحاً ما ذهب إليه البعض، من أن الواضع لم يضع من الألفاظ إلا ما كان حسناً وجميلاً، "ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة (الغصن) ولفظة (العسلوج)، وبين لفظة (المدامة) ولفظة (الإسفوط)، وبين لفظة (السيف) ولفظة (الخنثليل)، وبين لفظة (الأسد) ولفظة (الفدوكس)، فلا ينبغي أن يُخاطب بخطاب، ولا يُجاوب، بل يترك شأنه.... وما مثاله في هذا المقام إلا كمن يسوّي بين صورة زنجية سوداء مظلمة السواد، شوهاء الخلق، ذات عين محمرة، وشفة غليظة كأنها كَلْوَة، وشعر قَطَط (شديد الجعودة)، كأنه زبيبة، وبين صورة رومية بيضاء مشربة بحمرة، ذات خَدَّ أسيل (ناعم)، وطَرْف كحيل، ومَبْسَم كأنما نُظِمَ من أَقَاح، وطَرَّة (ناصية) كأنها ليل على صباح"³.

ولا ينسى أن يشير ابن الأثير إلى أنك قد تجد من يعشق الزنجية ويترك الرومية، ولكن هذا من الشاذ الذي لا يقاس عليه، والنادر الذي يخرج عن حد المعقول والاعتدال.

أما عن سمات الألفاظ المفردة خارج التركيب والسياق، فقد ذكر العلماء جملة من هذه السمات والخصائص، التي نستطيع من خلالها التمييز بين الجميل والقبيح من تلك الألفاظ، ومن أهمها:

¹ ق/37.

² المثل السائر: 1/164.

³ المثل السائر: 1/170.

1- الاستعمال:

هل استعمال اللفظة في كلام العرب يعني حسنها بالضرورة؟ وعدم استعمالها يعني قبحها بالضرورة؟ الجواب: لا، فاستعمال العرب للفظ في منشورهم ومنظومهم، لا يعني حسنها ضرورة، فالعرب قد تستعمل الحسن، وقد تستعمل القبيح، ومن هنا فالاستعمال ليس معيارا للحسن دائما، وعدم الاستعمال معيارا للقبح دائما، وإن كان ينبغي على الأديب أن يتخير في كلامه الألفاظ الحسنة دون القبيحة، ولكن هذا لا يحصل دائما، والأدباء في هذا متفاوتون.

فمن ذلك مثلا لفظة (البُعاق) وتعني (شدة الصوت) فقد ذكر ابن الأثير أنها "قبيحة عند الناس كافة من العرب وغيرهم، فإذا استعمالها العرب لا يكون استعمالهم إياها مخرجاً لها عن القبح، ولا يُلْتَقَتُ إذاً إلى استعمالهم إياها بل يُعَابُ مستعملها".¹ واستعمال الألفاظ ومن ثم حسنها أو قبحها، أمر نسبي يختلف باختلاف الزمان والمكان والثقافة وما إلى ذلك من عوامل تؤثر في جمالية الكلمة المفردة وقبحها، وما قد يكون جميلاً ومستعملاً في زمن ما وبيئة ما، قد لا يكون كذلك في زمن آخر، وفي بيئة أخرى، وليس الأمر على ما ذهب إليه ابن الأثير من "أن الذي نستحسنه نحن في زماننا هذا- يريد زمانه الذي عاش فيه- هو الذي كان عند العرب مستحسنًا، والذي نستقبحه هو الذي كان عندهم قبيحاً".²

فالعرب في جاهليتها مثلاً كانت تستعمل الكثير من الألفاظ التي كانت تألفها وتستحسنها وتراها جميلة غير نابية، كالأفاز: (الأثافي، والسُفْع، والنُّوي، والجُذْم) في بيت زهير بن أبي سلمى:

أَثَافِي سَفْعًا فِي مُعَرَّسٍ مَرْجَلٍ وَنُويًا كَجُذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَنْتَمِ³

¹ المثل السائر: 1 / 172.

² المثل السائر: 1 / 171.

³ الأثافي: حجارة الموقد، السفع: السود، النُّوي: نهير صغير يُحفر حول الخباء، الجُذْم: الجدار.

والفاظ مثل: (المُهْفَهْفَة، والمُفَاضَة، والترائب، والسَّجْنَل) في بيت امرئ القيس:

مُهْفَهْفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرِ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَلِ¹

وغير ذلك كثير من الألفاظ التي كانت مستعملة ومستحسنة في العصر الجاهلي، إلا أنها لم تعد كذلك في عصور أخرى، وأزمنة تالية، وهذا يدل على أن الاستعمال والجمال والقبح، هي أمور نسبية تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة والثقافات ونحو ذلك، ولعله يحضرنا في هذا المقام الشاعر علي بن الجهم البدي المغرق في البداوة، عندما أراد أن يمدح الخليفة المتوكل، فمدحه مستخدماً ألفاظاً مستعملة وشائعة ومستحسنة في بيئته، من مثل: الكلب، والتيس، والدلو، فقال:

أَنْتَ كَالْكَلْبِ فِي حِفَافِكَ لِلْوَدِّ وَكَالتَّيْسِ فِي قِرَاعِ الْخُطُوبِ

أَنْتَ كَالذَّلْوِ لَا عَدَمْنَاكَ دَلْوًا مِنْ كِبَارِ الذَّلَا كَثِيرِ الذُّنُوبِ²

ويقال: إن المتوكل قد أدرك أنه استعمل الألفاظ التي ألفها واعتاد عليها في باديته، فأمر له بدار على شاطئ دجلة أقام فيها ستة أشهر، ثم استدعاه بعد ذلك فأنشده قصيدته المشهورة، بعد أن تهذبت ألفاظه:

عَيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلْبُنُ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي

أَعْدَنَ لِي الشُّوقُ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدَنْ جَمْرًا عَلَى جَمْرٍ³

¹ المَهْفَهْفَة: الخفيفة اللحم، المُفَاضَة: المسترخية البطن، الترائب: ج. تريبة وهي موضع القلادة من العنق، السججل: المرأة.

² ديوان علي بن الجهم: 117. ومن معاني الذنوب: الدلو والحظ والنصيب. وقد شكك محقق الديوان خليل مردم بك بصحة نسبة البيتين له، وذكر أنه - إن صححت نسبتها إليه، فهما ليسا في المتوكل، وإنما قالهما في أحد مجالس المتوكل يعيث ببعض الندماء أو المضحكين. الديوان: حاشية (3)

³ ديوان علي بن الجهم: 220.

إلى آخر القصيدة، فقال المتوكل، أوقفوه، فأنا أخشى أن يذوب رقة ولطافة. وهذا يدل دلالة واضحة على أثر البيئة في استعمال الألفاظ ومن ثم حسنها أو قبحها، وما قد يكون مألوفاً ومستعملاً غير مستهجن ولا مستقبح في البادية، قد لا يكون كذلك في البيئات الحضرية، والعكس صحيح أيضاً.

2- تباعد مخارج الحروف:

إن تأليف الكلمة من حروف متباعدة المخارج من جهاز النطق عند الإنسان، سيعطيها شيئاً من السلاسة في النطق، والحسن على السمع، والعكس صحيح أيضاً، فإذا تقاربت مخارج الحروف التي تتشكل منها الكلمة، زادت صعوبة في النطق، وجعلتها تنبؤ على السمع، وقد ذكر ابن سنان الخفاجي أن جلّ كلام العرب مؤلف من حروف متباعدة ولذلك لا حاجة إلى ذكر أمثلة عليه، وأما ما هو مؤلف من حروف متقاربة فهو الأقل في اللغة ككلمة (الهُعُخُع) مثلاً.¹

ويذكرون من الأمثلة على سوء الألفاظ لتقارب مخارجها قول أبي تمام:

كريمٌ متى أمدحهُ أمدحهُ والورى معي، ومتى ما لُمْتُهُ لُمْتُهُ وخُدي

فقد عاب ابن العميد عليه التكرير في (أمدحه أمدحه) مع الجمع بين الحاء والهاء في كلمة واحدة، وهما معا من حروف الحلق.²

ولكن ضياء الدين بن الأثير ذكر أن هذه القاعدة لا تطرد في الكلمات جميعاً، فثمة ألفاظ تتألف من حروف متقاربة المخارج، ومع ذلك فهي حسنة ومحمودة مثل: (جيش)، و(شجى)، و(فم) وغيرها من الألفاظ، وثمة ألفاظ أخرى تتألف من حروف متباعدة المخارج، ولكنها قبيحة وينبو عنها الذوق السليم، مثل (ملع) فأحرفها متباعدة

¹ سر الفصاحة: 64.

² العمدة: 1014/2.

المخارج، ولكنها ليست جميلة، ولو عكسنا الكلمة فقلنا (علم) صارت حسنة جميلة، مع أن الحروف هي نفسها لم تتغير.

وهذا ما ذكره ابن سنان الخفاجي في الشرط الثاني من شروط فصاحة الكلمة المفردة، وهو (التأليف المختار لبناء الحروف المتباعدة في الكلمة) إذ لا يكفي أن تكون حروف الكلمة متباعدة من حيث مخارجها حتى تكون حسنة وجميلة، بل لا بد من حسن تأليف الحروف وانسجامها، فكلمة (غصن) أو (فنن) مثلا، أجمل من كلمة (عُسلوج)، مع أن الكلمات الثلاث مؤلفة من حروف متباعدة المخارج.¹

3- جريان اللفظة على العرف اللغوي الصحيح:

أي أن تكون اللفظة صحيحة من حيث بناؤها اللغوي، ولا تخرج عن القياس اللغوي الصحيح الذي أقره علماء اللغة، أو أن تكون غير عربية، فمن ذلك مثلا قول البحرني:

يَشُقُّ عَلَيْهِ الرِّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جِيوبَ الْعَمَامِ بَيْنَ بَكْرٍ وَأَيْمٍ

فوضع (الأيم) مكان (الثيب) وليس الأمر كذلك، إنما الأيم التي لا زوج لها بكرا كانت أم ثيبا.²

وقد أنكر ضياء الدين بن الأثير أن تكون هذه السمة مما يوجب للكلمة حسنا أو قبحا، "وإنما يُقَدِّحُ في معرفة مستعملها بما ينقله من الألفاظ، فكيف يعد ذلك من جملة

الأوصاف الحسنة".³

¹ انظر: سر الفصاحة: 65.

² سر الفصاحة: 78.

³ المثل السائر: 1 / 175.

4- تصغير الكلمة في موضع يُعَبَّرُ به عن شيء لطيف أو خفي أو قليل:

وهذا أيضا من الوجوه التي تحدث عنها ابن سنان الخفاجي في سياق كلامه عن سمات الألفاظ المفردة، ورأى أن للتصغير غايات جمالية، ونكتا بلاغية تزيد في حسنه، فمن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

وَعَابَ قَمِيْرٌ كُنْتُ أَرْجُو طُلُوْعَهُ وَرَوْحَ رُغِيَّانٍ وَنَوْمَ سُمُرٍ

فالتصغير هنا يوحي بالود والإعزاز والدلال.

وقد يستعمل التصغير بقصد التعظيم كما في قول لبيد بن ربيعة:

وَكُلُّ أُنَاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دُوَيْهِيَّةٌ تَصْفُرُ مِنْهَا الْأَنَامِلُ

وكذلك في قول المتنبي:

أَحَادٌ أَمْ سِدَاسٌ فِي أَحَادٍ لِيُبَلِّغُنَا الْمَنَوطَةَ بِالنَّادِ

فتصغير (دويهية) و(ليبلتنا) تصغير تعظيم.¹

وقد رأى ضياء الدين بن الأثير أن التصغير لا حاجة إلى ذكره في سياق الحديث عن سمات الألفاظ المفردة، لأن معاني التصغير ليست "من الأشياء الغامضة التي يُفْتَقَرُ إلى التنبيه عليها، فإنها مدونة في كتب النحو، وما من كتاب نحو إلا والتصغير باب من أبوابه".²

5- ألا تكون الكلمة غريبة متوعدة أو وحشية:

غربة الألفاظ ووحشيتها من الأمور النسبية التي تختلف باختلاف الزمان والمكان والثقافة ونحو ذلك، مثلها في هذا مثل الاستعمال وما يستتبعه من حسن

¹ سر الفصاحة: 91.

² المثل السائر: 1/ 175.

الألفاظ وقبحها، فما قد يكون غريبا في زمان ما، ومكان محدد، وثقافة معينة، قد لا يكون كذلك في زمان آخر، أو مكان آخر، وثقافة أخرى، فكثير من الألفاظ التي كانت شائعة ومألوفة وبعيدة عن التوعر والوحشية في العصر الجاهلي مثلا، أصبحت غريبة ومستهجنة وغير مألوفة في عصرنا الحاضر.

وقد قسم ضياء الدين بن الأثير الوحشي إلى قسمين:

أحدهما: غريب حسن.

والآخر: غريب قبيح.

وقد تضمن كل من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، نماذج قليلة من الكلمات الغريبة، وهو ما ذكره العلماء وتحدثوا عنه تحت عنايتي (غريب القرآن) و(غريب الحديث)، مع الإشارة إلى أن كل ما ورد من غريب في القرآن أو السنة، إنما كان لأحوال اقتضاها السياق، وحالات تطلبها المعنى، ولذلك فهي لم تكن مستقبحة أو كريهة أو نابية، وإنما كانت حسنة لانسجامها مع السياق الذي وردت فيه، ومناسبة للمعنى المراد.

فمن ذلك مثلا في القرآن الكريم، قوله تعالى: "تلك إذا قسمة ضيزى".¹ فقد أنكرها بعض القوم، ورأوا أنها من الغريب المستقبح، بينما رآها ابن الأثير جميلة في رده على رجل وصفه بالمتفلسف، فقال: "وهذه اللفظة التي أنكرتها في القرآن وهي لفظة (ضيزى) فإنها في موضعها لا يسد غيرها مسدّها، ألا ترى أن السورة كلها مبنية التي هي سورة النجم، مسجوعة على حرف الياء، فقال تعالى: "والنجم إذا هوى* ما ضلّ صاحبكم وما غوى"² إلى آخر السورة، فلما ذكرت الأصنام وقسمة

¹ النجم/22.

² النجم/1-2.

الأولاد، وما كان يزعمه الكفار قال: "أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنْثَى" * تلك إذا قسمة ضيزى¹
فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة جميعها عليه، وغيرها لا
يسد مسدها في مكانه.

وإذا نزلنا معك أيها المعاند على ما تريد، قلنا: إن غير هذه اللفظة أحسن منها،
ولكنها في هذا الموضع لا ترد ملائمة لأخواتها ولا مناسبة، لأنها تكون خارجة عن
حرف السورة.

وسأبين ذلك فأقول: إذا جننا بلفظة في معنى هذه اللفظة قلنا: قسمة جائرة، أو
ظالمة، ولا شك أن (جائرة) أو (ظالمة) أحسن من (ضيزى) إلا أنا إذا نظمنا الكلام
فقلنا: أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنْثَى، تلك إذا قسمة ظالمة، لم يكن النظم كالنظم الأول،
وصار الكلام كالشيء المَعُوز الذي إلى تمام، وهذا ما لا يخفى على من له ذوق
ومعرفة بنظم الكلام".²

فابن الأثير يرى أن استخدام كلمة (ضيزى) في الآية الكريمة، يناسب نهاية
فواصل الآيات في السورة من جهة، وأن استخدام غير هذه الكلمة، كأن نستخدم
كلمة (جائرة) أو (ظالمة)، يشعرك أن الكلام ناقص ويحتاج إلى تنمة، وعندي أن
السبب الأول الذي ذكره ابن الأثير لاستخدام له وجه، فقد تنبه فيه إلى الجانب
الإيقاعي في الآية، فرأى أن التناسب في السجع، يقتضي استعمال هذه الكلمة دون
غيرها، لتناسب أخواتها من الآيات الأخرى في السجع.

وأما السبب الثاني الذي ذكره ابن الأثير لاستخدام هذه الكلمة، وهو أن استخدام
غيرها مثل (جائرة) أو (ظالمة) يجعل الكلام ناقصا ويحتاج إلى إتمام، فهو كلام
مبهم غير واضح، ولا أراه صحيحا تماما، وقد غفل ابن الأثير في تعليقه لاستخدام

¹ النجم/21-22.

² المثل السائر: 1 / 176-177.

كلمة (ضيّزى) في الآية، عن جانب مهم جدا يتّعلق بمعنى الكلمة وإيحاءاتها وظلالها، فكلمة (ضيّزى) تثير في النفس وفي الذهن الكثير من الصور البشعة، وتبعث على شيء من النفور والاشمئزاز المترافق مع الرفض والإنكار للفعل، وهذا يجعلها تعلق في عقل المتلقي فيرفضها، وتستقر في نفسه استقرار الشيء المكروه والمنبوذ، فيعلن عدم قبوله لمثل هذه القسمة، فالوصف مناسب للموصوف وملئم له، وبما أن القسمة جائزة وغير عادلة، فهي تحتاج إلى وصف يليق بها ويناسبها، فكانت كلمة (ضيّزى) هي الكلمة المناسبة.

ومن الغريب والوحشي المستخدم في الشعر قول تأبط شرا:

يَظُلُّ بِمُؤَامَةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا جَحِيشًا وَيَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ

" فإن لفظة (جحيش) من الألفاظ المنكرة القبيحة، ويا لله العجب! أليس أنها بمعنى (فريد) وفريد لفظة حسنة رائعة، ولو وضعت في هذا البيت موضع (جحيش) لما اختلف شيء من وزنه".¹ وأنا أقول: إنها لغة الجاهلي التي ألفها واعتاد عليها، ولذلك فإن الشاعر قد يرى لفظة (جحيش) التي استعمالها في البيت، أجمل من لفظة (فريد) التي اقترحها ابن الأثير، لأنها من بيئته التي يعيش فيها ويميل إليها بكل تفاصيلها، فجاء استعماله لها مطبوعا غير متصنع أو متكلف.

ومن الغريب كذلك قول أبي تمام:

قَدْ قَلْتُ لَمَّا أَطْلَحَ الْأَمْرُ وَانْبَعَثَ عَشَوَاءَ تَالِيَةً غَيْسًا دَهَارِيسَا

فلفظة (اطلخم) من الألفاظ المنكرة التي جمعت الوصفين القبيحين في أنها: غريبة، وأنها غليظة في السمع، كريهة على الذوق، وكذلك لفظة (دهاريس) أيضا".² ومنه كذلك قول المتنبي:

¹ المثل السائر: 1 / 181.

² المثل السائر: 1 / 181. واطلخم: أظلم، عشواء: ضعيفة البصر، غيسا: مظلمة، الدهاريس: الدواهي

جَفَحْتُ وهم لا يَجْفَحُونَ بها بهم شيمٌ على الحسبِ الأغَرِّ دلائلُ

" فإن لفظة (جفخ) مرة الطعم، وإذا مرّت على السمع اقشعرّ منها.... ولو استعمل

عوضاً عن (جفخت)، (فخرت) لاستقام وزن البيت، وحظي باستعماله بالأحسن".¹

ويستغرب ابن الأثير استعمال هذين الشاعرين الشعراء وغيرهما من الشعراء، لمثل هذه الألفاظ الغريبة النافرة في أشعارهم بقوله: "وما أعلم كيف يذهب هذا وأمثاله على مثل هؤلاء الفحول من الشعراء"، وأغلب الظن عندي أن الشعراء يدركون أنهم يستعملون الغريب والوحشي والمستكثر من الألفاظ أحياناً، وفي مثل هذه الأبيات، إلا أنهم يقصدون ذلك قصداً، ويتعمدونه تعمداً، في محاولة منهم لإثبات سعة اطلاعهم على اللغة، ومعرفتهم بألفاظها المألوفة والغريبة على منها على حد سواء، والتدليل على كفاءتهم اللغوية ليس أكثر، والدليل على ذلك أن الشعراء النابهين والمتفوقين من أمثال أبي تمام والمتنبي وغيرهما من شعراء العصر العباسي مثلاً، لا يكثرّون من استخدام هذه الألفاظ في أشعارهم كثرة مفرطة، تصل إلى الحد الذي يجعل ذلك سمة مميزة لأشعارهم، وصفة تطغى على تلك الأشعار، كالذي نجده في أشعار بعض الرجاز من أمثال العجاج ورؤبة وأبي النجم العجلي وغيرهم من الشعراء الذين عرفوا بشعر الرجز، وغلبت على أشعارهم الألفاظ الغريبة والوحشية، وإنما نجد أن مثل هذه الألفاظ الغريبة النافرة قليلة عموماً في أشعارهم، وهي تطل برأسها بين الحين والآخر، وفي هذه القصيدة أو تلك.

وحتى الشعراء القدماء فإن الغالب على أشعارهم، هو السهل والمألوف والمأنوس من الألفاظ في زمنهم، وليس النافر والمستوحش الذي نجد أنه الأقل والأندر في أشعارهم، وهذا ينسجم مع الطبيعة البشرية عموماً التي تميل إلى السهل، وتتفر من الصعب في الأشياء جميعاً، وقد أشار ابن الأثير إلى هذا الأمر بقوله: " وإذا

¹ المثل السائر / 182/1. وجفخت: تكبرت وفخرت.

تصفحت أشعارهم وجدت الوحشي من الألفاظ قليلا بالنسبة إلى المسلسل في الفم والسمع"،¹ وأورد مثالا على هذا أبيات للسموع بن عادياء يقول فيها:

إذا المرء لم يندس من اللوم عرضه	فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها	فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيرنا أنا قليل عدينا	فقلت لها: إن الكرام قليل
وما ضرنا أن قليل وجازنا	عزيز وجتار الأكثرين ذليل
يقرب حب الموت آجالنا لنا	وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حثف أنفه	ولا طل منا حيث كان قتيل ²

6- ألا تكون الكلمة عامية مبتذلة:

ومن شروطهم التي وضعوها للكلمة حتى تكون مقبولة وحسنة ألا تكون عامية مبتذلة من كلام العوام، فمن ذلك مثلا كلمة (تفرعن) في قول أبي تمام:

جليت والموت مبد حُر صفحته وقد تفرعن في أوصاله الأجل

فالفعل (تفرعن) مشتق من فرعون، وهو من ألفاظ العامة، وعادتهم أن يقولوا: تفرعن فلان، أي تجبر وظلم وبغى، فلما كانوا يسمون الجابرة بالفراعنة تشبيها بفرعون موسى، حُملت الكلمة على ذلك.

ومثل كلمة (قابري) في بيت أبي تمام:

قد قلت لما لج في صده اعطف على عبدك يا قابري

وهي من الألفاظ العامية التي تستعملها النساء.

¹ المثل السائر: 1 / 189.

² المثل السائر: 1 / 189. وهو يريد في الشطر الثاني من البيت الأخير أن دم القتيل لا يذهب هدرا.

ومثل كلمة (القمل) في بيت زهير بن أبي سلمى:

وأقسمت جهداً بالمنازل من منى وما سُحِّقَتْ فيه المقادِم والقملُ

فإن هذه الكلمة تجري هذا المجرى من الألفاظ العامية.¹

7- ألا تكون الكلمة كثيرة عدد الحروف:

فاعتدال الكلمة من حيث عدد حروفها، هو أيضاً من الشروط التي تجعل الكلمة حسنة، فإذا زادت حروفها عن المقبول والمعقول كانت قبيحة وغير حسنة، ومثال ذلك كلمة (سويداواتها) في قول المتنبي:

إنَّ الكريمَ بلا كرامٍ منهمُ مثلُ القلوبِ بلا سُوِّداواتِها²

فهي كلمة طويلة كثيرة عدد الحروف، ولهذا صارت قبيحة. وكذلك كلمة (حَوَّباواتها) وهي جمع (حوباء) بمعنى النفس، في قول أبي تمام:

العَيْسُ تعلمُ أنَّ حَوَّباواتِها ريحٌ إذا بلغَتْك إنَّ لم تُثَحَّرِ³

على أن طول الكلمة ليس سبباً لقبحها دائماً، فقد تجد الكلمة طويلة أحياناً لكنها حسنة وغير قبيحة، وهذا ما أشار إليه ضياء الدين بن الأثير عندما رأى أن ثمة كلمات طويلة، وكثيرة عدد الحروف، ومع ذلك فهي غير مستقبحة، وأورد على ذلك أمثلة منها قوله تعالى: "فسيكفيهمُ الله"،⁴ فإن هذه الكلمة تسعة أحرف، وكقوله

¹ سر الفصاحة: 75.

يريد: الكرام من الخيل إذا لم يكن عليها فرسان من هؤلاء الممدوحين كالقلب إذا لم يكن فيه سويداء،

² وسويداء القلب: حبه.

³ سر الفصاحة: 88-89.

⁴ البقرة/137.

تعالى: "لَيْسَتْخَلْفَهُمْ فِي الْأَرْض"،¹ فَإِنَّ هَذِهِ اللَّفْظَةَ عَشْرَةَ أَحْرَفَ، وَكِلْتَاهُمَا حَسَنَةٌ رَاقِيَةٌ.²

هذه أبرز الشروط التي وضعها العلماء للكلمة حتى تكون حسنة غير مستقبحة، وجملة القول في هذه الشروط، أنها لا تشكل قواعد ثابتة لا يمكن الخروج عليها، وإنما هي شروط نسبية ولا تطرد في الكلمات كلها، وتختلف بحسب السياق الذي ترد فيه.

ثالثاً - في جمالية الكلمة داخل السياق:

يكاد يجمع النقاد والبلاغيون على أن حسن الألفاظ وجمالها أو قبحها ونفورها، إنما يكون عندما تدخل اللفظة في سياق تركيب لغوي ما، فالمكان الذي توضع فيه اللفظة، والموضع الذي تشغله داخل السياق، هو الذي يحدد حسنها أو قبحها، فإن وُضعت اللفظة في المكان الذي يناسبها، والموضع الذي يلائمها، كانت حسنة وجميلة، وإن وُضعت في المكان الذي لا يناسبها، والموضع الذي لا يلائمها، كانت قبيحة ونافرة، فاللفظة هي التي لم تتغير، ولكن الذي تغير هو موضعها الذي وضعت فيه داخل السياق، ومكانها الذي أخذته في الكلام المركب.

وهذا ما أوضحه عبد القاهر الجرجاني، وفصل فيه القول، وضرب عليه المثلة المختلفة في كتابيه: (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، وهذا هو جوهر نظريته في النظم، التي برهن من خلالها على إعجاز القرآن، وتفوقه على كلام المخلوقين، يقول:

"وهل يقع في وهم وإن جهّد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن يُنظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك

¹ النور/55.

² المثل السائر: 204/1.

غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكذ اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟.

وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة، إلا ورضهم أن يعبروا بالتمكّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنّبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤداها؟¹.

ثم يورد مثالا على هذا الذي يذهب إليه، وهو قوله تعالى: "وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين".² فيرى أن الإعجاز في هذه الآية، والإيهام والفضيلة فيها، إنما يرجع إلى وضع الألفاظ في مواضعها المناسبة، بحيث أننا لو أخذنا أي لفظة منها على انفرادها، ووضعناها خارج سياق الآية، لما كان لها من الحسن والفصاحة، ما كان لها وهي داخل سياق الآية، فكلمة (ابلعي) مثلا، لا تفيد حسنا وفصاحة وهي في حالتها المفردة، كما أفادته وهي داخل الآية، ثم يفصل القول في هذا فيقول:

" وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم في أن كان النداء (بيا) دون (أي) نحو (يا أيتها الأرض)، ثم إضافة (الماء) إلى (الكاف) دون أن يقال: (ابلعي الماء)، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء، وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل: (وغيض الماء) فجاء الفعل على صيغة (فعل) الدالة على أنه لم يغيض إلا بأمر أمر، وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: "وقضي الأمر"، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور،

¹ دلائل الإعجاز: 44.

² هود/44.

وهو "استوت على الجودي"، ثم إضمار (السفينة) قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة (قيل) في الخاتمة بـ(قيل) في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذ الخصائص التي تملوك بالإعجاز روعة، وتُحْضِرُكَ عند تصوُّرها هيبّة تحيط بالنفس من أقطارها، تعلّقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب".¹

ثم ينتهي بعد ذلك كله إلى أن تفاضل اللفاظ فيما بينها لا يقع وهي في حالة الأفراد، وإنما يكون عندما تدخل تلك الألفاظ داخل التأليف، والدليل على ذلك أنك ترى الكلمة تروّك وتونسك في موضع، ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة:

تَلَقَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْتًا وَأَخْذَعَا²

وبيت البحتري:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغَنَى وَأَعْتَقْتُ مِنْ رَقِّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعِي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْذَعِكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ³

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الرُّوح والخفة، والإيناس والبهجة.

¹ دلائل الإعجاز: 45-46.

² البيت للصة القشيري، والليت: صفحة العنق، والأخدع: عرق في العنق.

³ الخُرْق: الحمق، وضم الراء قياساً مطرداً.

.... فلو كانت الكلمة إذا حُسِنَتْ حَسُنَتْ من حيث هي لفظ، وإذا استَحَقَّت المَزِيَّةَ والشرف، استَحَقَّت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لَمَّا اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسُن أبدا، أو لا تحسُن أبدا.¹

فوضع الألفاظ في أماكن مخصوصة لتؤدي معاني معينة ومحددة، يريد صاحبها أن يوصلها إلى المتلقي، يختلف من شخص إلى آخر، ومن كاتب إلى كاتب، ومن شاعر إلى شاعر وهكذا، فكل مستخدم للغة يتعامل مع الألفاظ في اللغة، ومع العناصر التعبيرية فيها، أو ما يمكن أن يسمى بعناصر النحو، أو معاني النحو كما سماها الجرجاني، بطريقة تختلف اختلافا كثيرا أو قليلا عن غيره من المستخدمين، وهو ما يسمى بالأسلوب، وهذا يعني أن لكل شخص أسلوبه الذي يعرف به، ويميزه من سواه من الأشخاص الآخرين الذين يستخدمون اللغة، فتجد كاتباً قد بلغ سنام المجد في أسلوبه دقة ووضوحاً وإبانة وإشراقاً وحسن أداء، وتجد آخر قد بلغ الحضيض، من حيث التعقيد والغموض وإبهام العبارة وسوء الأداء وقبح الصياغة ونحو ذلك.

والأمثلة على هذا الذي نقوله أكثر من أن تعد وتحصى، وأينما جلنا في النصوص اللغوية من حولنا، على اختلاف أنواعها، وتعدد أنماطها، وتباين مشاربها، وتأملنا في بنائها، ودققنا النظر في صياغتها، فسنجد مصداق هذا الذي نقوله، ونذهب إليه، فمن ذلك مثلاً قصيدة الشاعر سعيد عقل عن الشام التي يقول فيها:

يا شامُ عادَ الصَّيفُ مُنْتَدِياً وعادَ بيَ الجناحُ

صرخَ الحنينُ إليك بي: ألقُ ونادِثني الرياحُ

.....

¹ دلائل الإعجاز: 46-47.

وعليك عيني يا دمشقُ فمَنكُ ينهمرُ الصبا حُ

فلو أخذنا قوله: "عليك عيني يا دمشق" لوجدنا أن هذه العبارة يمكن أن تقال بأشكال كثيرة ومختلفة، ولكل عبارة لون مختلف، وأداء خاص، وجمالية جديدة، وتأثير مغاير في النفس والعقل، إذ يمكننا أن نعيد صياغة هذه العبارة بالأشكال الآتية:

عيني عليك يا دمشق

عيني يا دمشق عليك

يا دمشق عليك عيني

يا دمشق عيني عليك

عليك يا دمشق عيني

عليك عيني يا دمشق

فالمعنى الذي تؤديه هذه العبارات كلها واحد، ولكن صياغة هذا المعنى جاءت بأشكال مختلفة من عبارة إلى أخرى من جهة، ومنسجمة مع قواعد النحو المعروفة من جهة أخرى، وهذا الاختلاف في التشكيل أدى بالضرورة إلى اختلاف في الأداء، وتباين في التأثير، وتباين في درجة الجمال، وتفاوت في مقدار الحسن، فثمة عبارة أجمل، وثانية أبهى، وثالثة أحسن وهكذا.

فتقديم العين هذا العضو النبيل، والمهم جدا في جسم الإنسان، وأحد أهم الحواس الخمس، في العبارتين الأولى والثانية يشعرك بالدفء والقرب والألفة والمودة بين المرسل والمتلقي، وكأن الشام طفل لأب وأم يحبانه ويحنوان عليه، ويذويان به عشقا ومحبة، والفصل بين (عيني) و(دمشق) في العبارة الأولى بشبه الجملة (عليك)، يختلف في جمالياته عن التجاور بينهما، وتأخير الجار والمجرور في العبارة الثانية، فهو يدل على البعد المادي بين العين ودمشق في العبارة الأولى، والقرب النفسي والمكاني بينهما في العبارة الثانية.

والبدء بالنداء (يا دمشق) في العبارتين الثالثة والرابعة، واستخدام أداة النداء (يا) التي تستخدم للقريب وللبعيد، وإن كان يغلب عليها البعيد بسبب وجود ألف الإطلاق الذي يفيد مد الصوت في النداء، يشعر بك بعدد المكان (دمشق) عن المرسل، فهو في مكان، وهي في مكان آخر بعيد، ولكنه بعد مادي فقط، ولا يتجاوز ذلك إلى البعد النفسي أو المادي، بسبب المجاورة بين (دمشق) و(عيني) في العبارة الأولى، التي تعكس القرب النفسي بين المرسل والمتلقي، وبدرجة أقل في العبارة الثالثة بسبب الفصل بين (دمشق) و(عيني) بشبه الجملة (عليك).

وفي العبارتين الأخيرتين الخامسة والسادسة، نشعر بشيء من الشفقة والحسرة والألم الممتزج بالحنو والشوق على دمشق، البعيدة حسيا ومكانيا، والقريبة نفسيا ومعنويا، ودمشق في العبارات جميعا تحتل مكانة سامية وجليلة في نفس القائل وفي وجدانه وفي عقله، إنها الطفل الجميل لأبويه، والعروس التي ترفل بثيابها الزاهية في ليلة عرسها، والحبوبة التي تنته غنجا ودلالا، والمعشوقة التي أسهرت محبوبها ليلة، وأشغلته في نهاره، فهو الحائر العاشق المتبول.

والأسلوب أو ما أطلق عليه النقاد والبلاغيون قديما (النظم)، من أبرز الظواهر، وأهم الجوانب التي تفسر لنا السر في إعجاز القرآن من حيث بلاغته وفصاحته، فالقرآن الكريم استخدم العناصر التعبيرية في اللغة استخداما مختلفا عن استخدام البشر لها، ومن هنا فقد كان معجزا للناس، وليس كذلك كلام المخلوقين، على الرغم من أن العناصر التعبيرية المستخدمة في القرآن الكريم متاحة للجميع، وفي متناول الكل، وهي نفسها التي يستخدمها الناس في كلامهم وكتاباتهم ومحاوراتهم ومخاطباتهم، ولكن الاختلاف في طريقة الاستخدام، وفي كيفية التشكيل، هذا التشكيل، وذاك الاستخدام اللذان يقفان وراء تمايز الأدباء والكتاب والشعراء ومن إليهم، وهما اللذان يجعلان القارئ يُقبل على القراءة لهذا الكاتب، وينفر من ذاك، ويستحسن أسلوب هذا الأديب ويستقبح أسلوب غيره.



المبحث الثالث

القراءة - مفهومها وشروطها

أولاً- مفهوم القراءة:

إن الوقوف على جماليات النصوص الأدبية بأنواعها المختلفة، وأنماطها المتعددة، يعني بالضرورة قراءتها قراءة نقدية واعية ومتأنية وفاحصة، والقراءة مفهوم معقد شديد التعقيد، فهي لم تعد مجرد وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة فحسب، بحيث لا يزيد دور القارئ فيها على استيعاب ما يقرأ، وإنما تطورت لتصبح وسيلة من وسائل الكشف وإعادة إنتاج المعرفة، وغدت الذات القارئة مهمة إلى درجة كبيرة قد تصل إلى أن تكون قراءتها موازية للنص الأصلي، وتحولت هذه الذات إلى مبدع جديد للنص الأدبي من خلال القراءة التي تقدمها للنص الأدبي، والتي تعكس فهما جديدا، ورؤية جديدة، للنص المقروء.

ثانياً- شروط القراءة:

يتحدث النقاد والدارسون عن شروط كثيرة للقراءة النقدية، وقبل ذلك نجدهم يتحدثون عن أنماط للقراء، فيذكرون: القارئ الناقد، والقارئ العادي، والقارئ المترجم، والقارئ الملخص، وغير ذلك، كما أنهم يميزون بين أنماط كثيرة للقراءة: كقراءة الشرح، وقراءة الإسقاط، والقراءة النقدية، والقراءة العادية، ونحو ذلك من أنماط القراءات وأنواعها، ولعل ما يهمنا ويعيننا هنا هو القراءة النقدية، التي تسعى سعياً حثيثاً لاكتناه النص، والغوص في بنيته العميقة، وعدم الاكتفاء بملامسته ملامسة رفيقة وخارجية لا تصل إلى جوهره، إنها القراءة التي تكشف أسرار النص، وتقف على جمالياته، وتذهب بعيداً فتقرأ ما بين السطور، وما خلف الكلمات، وما وراء العبارات.

وهذا النمط من القراءة أعني القراءة النقدية أو الناقدة، لا يمكن أن يقوم به،
ويقدر عليه، إلا ناقد متمرس، وقارئ خبير، أتقن مهارة القراءة، وعرف شروطها،
وأدرك أسرارها، وثمة أسئلة قد تمر في خاطر، وتعرض للذهن، ونحن في سياق
الحديث عن فعل القراءة، من مثل:

- _ هل يحتمل النص الأدبي أكثر من قراءة نقدية، أم أن له قراءة واحدة؟
- _ هل يستطيع قارئ ما أن يدعي أنه قرأ نصا ما القراءة الأولى والأخيرة، وأنه لا
يمكن لأحد غيره أن يستدرك عليه بعضا مما قاله، أو يضيف عليه شيئا؟
- _ هل هنالك قراءة نهائية للنص الأدبي؟
- _ هل هنالك قراءة بريئة للنص الأدبي، وما تأثير المخزون الفكري والديني
والأيديولوجي و الثقافي عموما في القراءة؟
- _ هل تحدث خيانة من نوع ما في أثناء قراءة النص الأدبي من خلال التقصير في
التتبع والاستقصاء، أو تحميل النص أكثر مما يحتمل، أو الإسراف في التأويل
والاستنتاج؟

- هل هنالك قراءة موضوعية للنص الأدبي؟
 - ما العلاقة بين الذات القارئة والنص المقروء؟
- وغيرها من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها أو عن بعضها من خلال حديثنا عن
شروط القراءة النقدية.

1_ فهم معاني كلمات النص فهما تاريخيا: ¹

أي أن نفهم معاني الكلمات الواردة في النص الشعري ضمن سياقها التاريخي
الذي وجدت فيه وولدت فيه، من دون أن نحملها أية أبعاد لغوية قد تخرجها عن
دلالاتها الأصلية، ولعل هذا الفعل يكون قريبا من (الشرح) الذي نقع عليه عند شرح
الدواوين، في كثير من الدواوين الشعرية التي قاموا بشرحها.

¹ انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: 23.

وهذا الأمر ينطبق على سائر النصوص الأدبية قديمها وحديثها، إذ ينبغي فهم معاني الألفاظ في سياقها التاريخي، مع الإشارة إلى أن حساسية النصوص القديمة تبدو أكبر في هذا السياق، وذلك نظرا لغياب معاني كثير من الألفاظ عن القارئ المعاصر بسبب بعد العهد بينه وبين هذه الألفاظ من حيث الاستخدام ومن ثم من حيث الوقوف على دلالاتها ومعانيها، فكثير من الألفاظ المستعملة في الشعر الجاهلي مثلا قد تكون غريبة عن المعجم اللفظي للقارئ في العصر الحديث، وهذا ما يجعل البعض يسم هذا الشعر بالغموض والاستغراق بسبب عدم فهمه لمعاني ألفاظه، والأمثلة على هذا أكثر من أن تعد أو تحصى، منها مثلا قول زهير بن أبي سلمى في معلقته:

أَثَافِي سُفْعًا فِي مُعَرَّسٍ مِرْجَلٍ وَثُؤْيَا كَجُذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَنَلَمْ

ففي هذا البيت علينا أن نفهم معاني الكلمات الواردة فيه، من دون أن نحمل أي لفظة منها دلالة أو معنى يخرجها عن سياقها التاريخي الذي قيلت فيه، فالأثافي: حجارة توضع القدر عليها، والسفع: السود، والمعرس: المكان الذي تنصب فيه القدر، والمرجل: القدر، والثوي: نهير يحفر حول البيت ليجري فيه الماء الذي ينصب من البيت عند المطر ولا يدخل البيت، والجذم: الأصل، ويتنلم: يتهدم.

ومنها أيضا قول امرئ القيس متغزلا:

مَهْفُفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجْلِ

فالمهففة: اللطيفة الخصر الضامرة البطن، والمفاضة: المرأة العظيمة البطن المسترخية اللحم، والترائب: جمع تريبة: وهي موضع القلادة من الصدر، ومصقولة: ناعمة وملساء، والسجنجل: المرأة، وهي كلمة رومية عربتها العرب.

وعلى الرغم من غرابة بعض هذه الألفاظ عنا، وجهل بعضنا بمعانيها الدقيقة، إلا أن هذا لا يعني غرابتها على الإنسان الجاهلي، بل ربما عن الطفل الجاهلي الذي لم يجاوز عمره السنوات القليلة، وهذا يقتضي منا أن نفهم معاني هذه الألفاظ

في مرحلتها التاريخية التي قيلت فيها، حتى يتسنى لنا إدراك المعاني التي حملتها هذه الألفاظ، والدلالات التي أدتها داخل السياق.

2_ التحليل التاريخي: ¹

ونعني به ربط النص بسياقه التاريخي، والإحاطة بأبعاد هذا السياق السياسية والثقافية والاجتماعية... لأن النص لا يمكن فصله عن محيطه الذي ولد فيه، ولا يمكن عزله عن الإطار الذي نشأ فيه، وعلى الرغم من إيماننا باستقلالية النص، وبأنه بنية لها خصوصيتها وسماتها التي تجعل هذا النص مختلفا عن غيره كثيرا أو قليلا، إلا أن هذا لا يعني أن النص معزول عن السياقات المحيطة به.

ولا يمكن فهم النص فهما حقيقيا وصحيحا وموضوعيا إلا من خلال ربط بسياقاته المختلفة التي أنتجته، فهذه هي الطريقة المثلى لقراءة النصوص، لأن أي نص شعري هو في نهاية المطاف وليد جملة من الظروف المختلفة التي أدت إلى ولادته، ولهذا فإنه لا يمكن أن نتجاهل هذه الظروف أو أن نعز الطرف عنها، لما لها من تأثير قوي في قراءة النص، ولما لها من أهمية قصوى في فهمه.

3_ التفسير: ²

3-1 - التفسير لغة:

التفسير لغة: البيان، فقد جاء في اللسان: "الفسر: البيان، وفسر الشيء: أبانه". ³ وقد استخدم هذا المصطلح للقرآن الكريم، فقالوا: تفسير القرآن، بينما استخدم مصطلح الشرح للشعر، فقالوا: شرح الشعر.

¹ انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: 23_24

² أفدت في حديثي عن التفسير والتأويل من كتاب: التلقي والتأويل - بيان سلطة القارئ في الأدب. لمحمد عزام: 194-207، دار البنايع-2007- يشيء غير قليل من التصرف حذفًا وزيادة.

³ لسان العرب/ مادة: فسر.

3-2- بين التفسير والتأويل:

وشمة تداخل كبير بين التفسير والتأويل، فالتفسير مرحلة تسبق التأويل، وقد فرق ضياء الدين بن الأثير بينهما فقال: "التفسير بيان وضع اللفظ حقيقة، كتفسير الصراط بالطريق، والتأويل إظهار باطن اللفظ، كقوله تعالى: "إن ربك لبالمرصاد" فتفسيره من الرصد، يقول: رصدته إذا راقبته، وتأويله تحذير العباد من تحدي حدود الله".¹

3-3- التفسير إعادة إنتاج للنص:

ويقوم التفسير على المعنى، ويهدف إلى الوصول إلى معنى النص، عن طريق تجميع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص ووصفه، في بنيته اللغوية، وفي وظائف عناصره اللفظية، وعلاقاته الاجتماعية والتاريخية، وبهذا يصبح التفسير إعادة إنتاج للنص من قبل القارئ، فالمفسر عندما يحاول تفكيك النص، فإنه يعيد تركيبه من جديد من أجل فهمه، ومن ثم فإن إعادة البناء هذه هي إبداع جديد للنص لا تقل أهمية وعمقا عن الإبداع الأول من قبل الكاتب، إذا استطاع القارئ استيعاب المستويات العميقة للنص، وفهم مقاصد الكاتب، وأظهر ما حاول الكاتب تمويهه أو إخفائه، ووضع يده على الدلالات المتعددة للنص الأدبي، فسمه النص الأدبي أنه متعدد الدلالة، أي أنه يحمل في طياته وفي ثناياه دلالات كثيرة، وهذ سمة لا نجدها في النصوص العلمية التي تكون أحادية الدلالة، وعلى القارئ الناقد أن يكتشف هذه الدلالات بالغوص في البنى العميقة للمعاني داخل النص، بخلاف القارئ العادي الذي يقف عند حدود المعاني السطحية والظاهرية في النص، ولا يستطيع أن يتجاوزها لما هو أعمق وأدق.

¹ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 75/1. والآية في سورة الفجر/ 14.

والنفسير من أكثر وظائف النقد ممارسة وتداولاً، وهو يشكل قسماً كبيراً من الفعالية النقدية في كل العصور، لأنه يلبي حاجات الناقد والقارئ معاً، إذ يكشف عن قصد الكاتب، من خلال تقديم فهم للألفاظ والتراكيب والرموز والصور وما إلى ذلك، وهنا ينتهي عمل المفسر ليبدأ عمل المؤول، الذي يبدأ بالكشف عن المعاني المستترة والخفية، أو بمعنى آخر البحث عن الأسرار الدفينة داخل النص الأدبي، وكشف ما وراء الكلمات والتراكيب والصور وغير ذلك مما لم يكشف عنها المفسر.

3-4- النص الأدبي متعدد التفسيرات:

وبما أن النص الأدبي متعدد الدلالات، فهذا يعني أنه متعدد التفسيرات أيضاً، فلكل نص أدبي تفسيرات كثيرة بحسب قدرة المفسر وثقافته ودريته وخبرته، ويمكن أن نضرب على هذا مثلاً (المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية) فقد قدم الباحثون غير تفسير لذلك، فقد فسرهما (فالتر براونه) تفسيراً وجودياً، رأى فيه أن الوقوف على الأطلال هو تسجيل للحنين إلى المحبوبة الراحلة، وتعبير عن مشكلة وجودية في اختبار القضاء والفناء، ومما يدل على ذلك أن الشعراء الإسلاميين قد قللوا من هذا النسب في مطالع قصائدهم، لأن الإسلام حل لهم هذه المشكلة الوجودية.

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد فسره تفسيراً سيكولوجياً فرويدياً، رأى فيه أن المقدمات الطللية هي انعكاس للصراع الأبدي في نفس الإنسان وفي الحياة من حوله، بين حب الحياة، وغريزة الموت التي تعمل في صمت، وعلى هذا فإن الحب هو الذي يضمن الحياة بما يحفظ غريزة حفظ النوع، لذلك كان الفراق تهديداً للحب ينتهي بالشاعر إلى الجذب، وبالبقاء إلى الخراب بعد أن كانت تعج بالناس وبالحياة. وثمة تفسير ثالث مختلف نجده عند الدكتور مصطفى ناصف، وهو تفسير سيكولوجي يونجي، نسبة إلى العالم (يونيغ) انطلق فيه من اللاشعور الجمعي المستنق في وجدان الإنسان منذ الفترات المبكرة من وجوده، والوقوف على الأطلال هو نوع من الشائير والطقوس التي يؤديها المجتمع وتصدر عن عقل جماعي.

4_ التأويل:

4-1 - التأويل لغة:

جاء في (لسان العرب) أن التأويل هو المرجع والمصير، مأخوذ من: آل يؤول إلى كذا، أي صار إليه، وفي اشتقاق الكلمة: الال هو عمود البيت الذي يستند إليه، والال: الأصل الذي تؤول إليه الأشياء وترجع، والمأل: المرجع.¹

4-2 - التأويل اصطلاحاً:

جاء في كتاب (التعريفات) للجرجاني:

"التأويل: في الأصل: الترجيع، وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة، مثل قوله تعالى: "يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ"² إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل كان تأويلاً".³

4-3 - الأسس التي يقوم عليها التأويل:

- التأويل هو الكشف عن المعنى الخفي المتواري تحت العبارات الظاهرة، وأول ما وضع في تفسير القرآن الكريم، يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه (تأويل مشكل القرآن):

" فألفت هذا الكتاب جامعاً لتأويل مشكل القرآن، مستنبطاً ذلك من التفسير، بزيادة في الشرح والإيضاح، وحاملاً ما لم أعلم فيه مقالاً لإمام مطلع على لغات العرب، لأري به المعاند موضع المجاز، وطريق الإمكان، من غير أن أحكم فيه برأي، أو أقضي عليه بتأويل".⁴

¹ لسان العرب: مادة/ أول.

² الروم/19.

³ التعريفات: 72.

⁴ تأويل مشكل القرآن: 23.

قال تعالى: " هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آياتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ".¹

في القرآن الكريم آيات لا تحتمل التأويل لأنها ظاهرة المعاني، وفيه آيات دقيقة المعنى تحتمل التأويل، ولكن تأويلها الحقيقي لا يعلمه إلا الله.

- التأويل فعالية أدبية وفكرية ينهض بها المتلقي بعد القراءة الدقيقة للنص، ولا يستطيعها إلا من امتلك ذهنًا عميقًا، وعقلًا راجحًا.

- التأويل مرحلة تتلو التفسير، إذ يدخل فيها القارئ والنص في حالة حوار، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين، بين خطاب الذات القارئة المضمرة، وخطاب الموضوع المقروء، أي هو حوار بينهما، والتأويل ليس وليد العصر الزاهن، بل هو قديم أو موغل في القدم، ولعل أول بداياته الأساسية المسجلة في الوثائق ما يجده الباحث لدى مؤولي الكتاب المقدس حين شعر المفسرون والمؤولون بغرابة المعنى الحرفي عن قيمهم، وأعلن بعضهم أن معاني النص ليس لها حدود "ففي كل كلمة يلمع ألف ضوء" وعرفت حضارتنا العربية تيارات تأويلية مختلفة في الدراسات القرآنية الخصبة منذ فجر هذه الدراسات، ولم يقف التأويل على فرقة بعينها، بل اتسع ليشمل مختلف الفرق كالشيعة والخوارج والصوفية والفلاسفة والمعتزلة وغيرهم، يقول أحد متأخري الصوفية: " لكل آية ستون ألف فهم، وما بقي من فهمها أكثر".²

- إن كل قراءة تأويلية جديدة للنص تعني الغوص في طبقاته العميقة، والارتحال من دلالة إلى دلالة أخرى، وتعني أيضا أن كل قراءة للنص قد تقرأ ما لم تقرأه القراءة

¹ آل عمران/7.

² انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: 24.

السابقة، وتستتطق النص عما يمتنع عن النطق به، لأن (النص حمال أوجه) أي أنه متعدد الوجوه والطبقات، مما يتيح أكثر من مستوى في إنتاج الحقيقة، ومن هنا يأتي اختلاف المناهج النقدية وتعددتها، إذ يرى كل واحد منها أنه وحده الذي يمتلك الحقيقة والصواب.

- وهكذا نجد أن التأويل يحتفظ بخاصية امتلاك فهم متجدد للنص من طرف الذات المؤولة، وذلك لأن التأويل يعني تجاوز التفسير التقليدي إلى تبين المعاني المتعددة التي يحملها النص، وذلك عن طريق تقصي البنيات التحتية الكامنة في النص، والكشف عن المخبوء داخله، فالنص قد يتمرد على كاتبه، ويعني غير مقاصد صاحبه، وفاعلية التأويل تحتمل التعددية والاختلاف، لأنها ذات بعد فردي، حيث يكون النص هو منطلق المؤول الذي يخرج من النص، ويعود إليه، ويقحم فيه ما ليس منه، كالمسكوت عنه، ولهذا قال بعض التأويليين: كل قراءة هي إساءة قراءة.

- وإذا كان التفسير يتم في الكلمة المفردة ودلالاتها في السياق، فإن (التأويل) يتم في التركيب اللغوي وفي النص، ويفتح المجال لتجلي مهمة التلقي، حيث يقوم المتلقي بتأويل الغامض للخروج بحقيقة القصد، وبهذا تكشف القراءة التأويلية احتمالات النص الممكنة، دون ترجيح احتمال على آخر، ومن هنا نتخلص من سلطة المعنى الأحادي، ومن عنف القراءة المغلقة، فالنص الجيد هو إمكان مفتوح على اتجاهات متعددة.

4-4- التأويل والاتساع:

يتحدث النقاد والبلاغيون عما أسموه بـ (الاتساع) وهو يقترب كثيرا مما يراد من مصطلح التأويل، فيعرفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله: "وهو أن يأتي الشاعر ببيت يتسع فيه التأويل على قدر قوى الناظر فيه، وبحسب ما تحتمل ألفاظه".¹

¹ تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: 454.

فهو يربط التأويل بالمنتقي من جهة، وبالنص من جهة أخرى، وهذان هما طرفا العملية التأويلية.

ويورد على هذا الباب بعض الأمثلة منها قول امرئ القيس:

إذا قامتا تَضَوَّعَ المسكُ منهما نسيم الصَّبَا جاءتْ بريًّا القرنفل

فإن هذا البيت اتسع النقاد في تأويله، فمن قائل: تَضَوَّعَ مثل المسك منها نسيم الصبا، ومن قائل: تَضَوَّعَ نسيم الصبا منهما، ومن قائل: تَضَوَّعَ المسك منهما تَضَوَّعَ نسيم الصبا، وهذا هو الوجه عندي، ومن قائل تَضَوَّعَ المسك منهما بفتح الميم، يعني الجلد بنسيم الصبا.....

هذا ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر في وقت العمل، وإنما إذا كان الكلام قويا من مثل هذا الفحل، احتمل لقوته وجوها من التأويل بحسب ما تحتل ألفاظه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه، ولذلك قال الأصمعي: خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة، وقد غلط بعض الناس في تفسير هذا الكلام، وغلط الأصمعي فيه لسوء تفسيره، لأنه توهم أن الأصمعي أراد الشعر الذي رُكِّبَ من وحشي الألفاظ، أو وقع فيه من تعقيد التركيب ما أوجب له غموض معناه، ولو كان كذلك كان ذلك شرا للشعر، وإنما أراد الأصمعي الشعر القوي الذي يحتمل _ مع فصاحته وكثرة استعمال ألفاظه، وسهولة تركيبه، وجودة سبكه _ معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل.¹

4-5- التأويل وعلاقته بالمجاز:

وأكثر ما يتجلى التأويل في المجاز والاستعارة والكناية والصور البلاغية، فالمجاز هو إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، يقول عبد القاهر الجرجاني:

¹ تحرير التحرير: 454_455.

" إن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأويل فهي مجاز " ¹ ومثل له بقول الصلتان العبدى:

أشاب الصغير وأفنى الكبير مرُ الغداة وكرُ العشي

فقد أسند فعل الشيب والفناء إلى مرور الأيام والليالي، ولكن هذا حقيقة ظاهرة، أما التأويل الباطني، فإن الذي يشيب ويفنى هو الله سبحانه، فهو الفاعل الحقيقي، فالتأويل هو الذي أوصل عبد القاهر إلى إدراك حقيقة أن المجاز واقع في الإثبات، وأن الفاعل الحقيقي ليس المذكور في النص، وإنما الذي نتوصل إليه بالتأويل.

ولعل هذا هو ما أطلق عليه البلاغيون تسمية "حسن التعليل" وضربوا من أمثلته قول ابن الرومي:

لِمَا تُؤْذِنُ الدنيا به من صُروفِها يكونُ بكاءُ الطفلِ ساعةً يُولَدُ

فقد تجاهل الشاعر العلة الحقيقية لبكاء الطفل لحظة ولادته، والتي قد يكون منها اختلاف الحرارة المحيطة به عندما ينتقل الطفل من جو دافئ إلى جو بارد مثلاً، وقد تكون هنالك أسباب علمية أخرى يعرفها المختصون بطب الأطفال، فالبكاء يساعد على تنشيط حركة القلب وأجهزة الجسم الأخرى ونحو ذلك، أقول: تجاهل الشاعر الأسباب الحقيقية لبكاء الطفل، وأتى بسبب ليس حقيقياً لذلك، ينبئ عن رؤية الشاعر لهموم الدنيا، وما ينتظر هذا الطفل من المآسي والمصائب والمصاعب والمشاكل في قادم أيامه، ويشعرنا بما يعاني منه الشاعر نفسه من هذه الهموم، ويصادفه من هذه المشكلات التي تواجهه في كل يوم، وبما يعكس تشاؤمه وتعاسته وبؤسه، وجعل ذلك كله سبباً لبكاء الطفل حين ولادته.

¹ أسرار البلاغة: 356.

وهكذا فإن النص البلاغي لا يقول الأشياء بحرفيتها وبشكلها المباشر، وإنما يلجأ إلى الكناية والاستعارة والتلميح دون التصريح، والمعاني في المجال الاستعاري تتفاعل فيكون (التوسع) الذي يحدث الغموض في النص، وعلى هذا الأساس تتحدد مهمة المتلقي بأنه المعول عليه في تحليل البنية الجديدة للتركيب البلاغي، ومن هنا يأتي اكتشاف عبد القاهر لـ (معنى المعنى) إذ رأى أن المعنى الأول هو قيد بدلالة اللفظ وحده، أما المعنى الثاني (أو المعاني الثواني) فهو "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل".¹ فعندما نقول في الكناية مثلاً: (فلان كثير الرماد) فقد يكون هذا على الحقيقة، وهو أن الرماد يكثر عنده، ولكن المقصود ليس هذا المعنى، وإنما المقصود هو المعنى الأبعد أو معنى المعنى، وهو الكناية عن الكرم، فعبر القائل عن هذا تعبيراً غير مباشر، متخذاً من كثرة الرماد التي تعني الإكثار من إشعال النيران، لكثرة النحر والذبح للضيفان، دليلاً على الكرم.

5_ التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت خطؤه:

وهذه سمة من سمات القارئ المنصف والموضوعي، إذ لا ينبغي للقارئ التمسك بآرائه، والتشبث بأفكاره، وعليه أن يكون مرناً في التعاطي مع مختلف الآراء، التي قد تختلف مع آرائه قليلاً أو كثيراً، وإذا أثبتت التجارب المختلفة، والدراسات المستجدة، بطلان رأي كان قد ذهب إليه، أو تغيرت أفكار كان قد اعتقد بها، فعليه أن يأخذ بهذه الأفكار، ويعدل عن آرائه السابقة، من دون أن تأخذه العزة بالتشبث بأفكار ثبت بطلانها وتغييرها، وهذا يدخل في سياق متابعة الباحث لكل جديد في ميدان بحثه، أو تغييره قد يطرأ في مجال دراسته، كما أنه يدخل في سياق التغيير الذي ينبغي أن يكون سمة أصيلة من سمات البحث المتجدد، والقراءة المنفتحة على كل جديد.

¹ أسرار البلاغة: 258.

ولعلنا إذا تذكرنا أن القرارات الصارمة والحادة، والأحكام القاطعة التي لا يأتيها الباطل لا من بين أيديها ولا من خلفها، في الدراسات الأدبية والنقدية عموماً هي أمور بعيدة المنال، وصعبة الإدراك، وهي عرضة لاختلاف الآراء، وتباين المذاهب، ولا أحد يستطيع القول: إنه ملك قياد قضية من القضايا، وملك زمام مسألة من المسائل.

بحيث لا يمكن لأحد غيره أن يستدرك عليه بعضاً مما قاله في هذه القضية أو تلك، أو يأخذ عليه شيئاً مما ذهب إليه في هذه المسألة أو تلك، ومن هنا فلا عيب إطلاقاً على الباحث المنصف بحق علمه أولاً، وقرائه ثانياً، أن يتراجع عن فكرة، أو يعدل عن رأي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى ما نقل عن الدكتور طه حسين، من أنه تراجع عن كثير مما كتبه في كتابه الشهير (في الأدب الجاهلي) الذي أثار جدلاً كبيراً في الأوساط الأدبية والنقدية

وذلك بسبب الأفكار الجريئة التي ذهب إليها الرجل في كتابه، والتي خرج فيها على كثير من الأفكار التي كانت سائدة عن الأدب الجاهلي، وكان الناس يتداولونها فيما بينهم، حتى لكانها من المسلمات التي لا تقبل النقض، أو البديهيات التي لا تأبى على الرفض، ولكنه عاد فرجع عن كثير من آرائه التي بثها في كتابه خشية تأثيرها السلبي في عقول طلابه من شدة العلم، وهذا ما ذكره الأستاذ محمود محمد شاكر في مقدمة تحقيقه لكتاب (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني فقد بين أن الدكتور طه حسين "أول من فزع من أثر هذه النظرية - يعني نظريته في إنكار معظم الشعر الجاهلي - في أبنائه الذين خرّجهم في الجامعة، فبدأ ينشر في جريدة الجهاد سنة 1923 مقالات كان محصلها أنه قد رجع رجوعاً كاملاً عن نظريته في الشعر الجاهلي، ثم حدثني هو نفسه - يعني الدكتور طه - بأنه قد رجع عن هذه

الأقوال، ولكنه على عادة الأساتذة الكبار في ذلك الوقت، يخطئون في العلن، ويتبرؤون من خطئهم في السر".¹

ولاشك في أن مثل هذا التراجع من قبل عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين عما كان يعتقد صحيا، ويراها صوابا، هو من سمات القارئ الموضوعي، والباحث المنصف الذي يحترم علمه من جهة، ويحترم متلقيه وقراءه من جهة أخرى.

ولا ينبغي أن يظن ظان، أو يعتقد معتقد، أن هذا الأمر يدخل في باب التناقض أو التذبذب وعدم الثبات على حال واحدة كما قد يتوهم البعض، فيصف القارئ الناقد بأنه لا يثبت في آرائه على حال، فهو دائم التغيير في أفكاره، كثير التقلب في آرائه، بل لعل العكس هو الصواب، فالتغيير هو سمة الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك لأنها متعددة الدلالات، ومن ثم فهي متعددة القراءات، وعلى القارئ أن يكون منفتحا على كل جديد، لا أن يكون منغلقا على نفسه، أو متوقفا على جملة من الأفكار التي أثبت الزمن بطلانها، أو تجاوزها إلى غيرها.

6- تكرار القراءة وعدم الاكتفاء بالقراءة الأولى:

إن أي قراءة موضوعية لأي نص أدبي، تقتضي قراءته غير مرة، فالقراءة الواحدة لا تكفي، ولا بد من تكرار القراءة، وتكرار القراءة يعني مزيدا من الكشف في النص، وكثيرا من المتعة، ففي كل قراءة للنص كشف لأشياء جديدة لم تكن لتظهر أو تتجلي من قراءة واحدة، أو بضع قراءات، ومتعة إضافية لا تعطىها القراءة الوحيدة أو اليتيمة، ولذلك فإن على الناقد ألا يركن لقراءته الأولى فقط، ومن ثم يطلق أحكامه على النص انطلاقا منها، فالقراءة الأولى تزود صاحبها ببعض الانطباعات العامة عن النص، كما أنها تمكن القارئ من بعض التدقيق للنص الأدبي، إلا أنها لن تمكنه من فحص النص وتأمله والتدقيق فيه، ولذلك قالوا: (النظرة

¹ مقدمة التحقيق ص 24.

الأولى حمقاء) وهذا يعني عدم الاستسلام لهذه النظرة الأولية، لأنها نظرة مخادعة، تخذع صاحبها، ولا تمدّه بحقيقة الأشياء كلها أو بعضها.

وقد يتساءل البعض عن عدد القراءات اللازمة لفهم النص واستيعابه وتقويمه وإصدار الأحكام عليه، وهنا ينبغي أن نعترف بأنه لا يوجد عدد محدد لقراءة أي نص، وكل نص يحتمل عددا غير محدد من القراءات، يقول روبير اسكاربيت: "هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياح الحدث الأدبي ودراسته" وذلك يرجع إلى:

بنية النص من جهة، وإلى القارئ من جهة أخرى، أما ما يرجع إلى بنية النص فثمة نصوص أغنى من نصوص، وثمة نصوص تكون أكثر ثراء من نصوص أخرى، وهذا يشبه الأشخاص إلى حد بعيد، فهناك أشخاص لا يتطلبون جهدا كبيرا لفهمهم، ولا يحتاجون إلى كبير عنت لاستيعابهم، وإدراك أبعاد شخصياتهم، وفي المقابل فإن هنالك أشخاصا يعسر فهمهم، ويصعب استيعاب أبعاد شخصياتهم، ولا يمنحون الآخر أسرارهم إلا بعد لأي وجهد شديدين، وقد لا يفعلون، بمعنى أنه قد تبقى بعض الجوانب في الشخصية غامضة غير واضحة، وتحتل تأويلات شتى، وهذا هو عينه شأن النصوص الأدبية، فثمة نصوص فقيرة، لا تتطلب عنتا كبيرا في فهمها، أو إدراك ما فيها، وثمة نصوص أخرى لا تمنح قيادها إلا لناقد متمرس، ولا تعطي أسرارها إلا لقارئ مدقق، والأمثلة على هذا كثيرة ومتعددة، ويأتي القرآن الكريم في مقدمة هذه النصوص فهو النص الأغنى على الإطلاق، والأكثر عمقا وقوة، والأوفر حظا من البلاغة والفصاحة وحسن البيان، وقد قدم المفسرون عبر التاريخ تفسيرات كثيرة، ودراسات شتى حوله، إلا أنهم لم ولن يصلوا إلى إدراك تأويله الحقيقي، وفهم أسرار الخفية، وجل ما يفعلونه هو محاولات للاقترب من فهم هذا النص المعجز، ولذلك فقد قال تعالى: "وما يعلم تأويله إلا الله".¹

¹ آل عمران/7.

وإذا انتقلنا إلى كلام البشر وجدنا أن شاعرا كالمتنبي مثلا، قد قدمت حوله عشرات الدراسات، وقرأ شعره عشرات المرات، ومع ذلك فإن شعره ما يزال قابلا لدراسات جديدة، والأمر ذاته يمكن أن يقال عن شعراء آخرين كامرئ القيس، وأبي نواس، و أبي تمام، والبحثري وغيرهم من شعراء العربية العظام، الذين أثروا المكتبة العربية بأشعارهم الخالدة، التي ستبقى الناس في جدل دائم حولها، يقرؤونها ويعيدون القراءة، ويتأملونها ويطلقون التأمل، في محاولة للاقترب منها أكثر، وكشف أسرارها وخفاياها.

وأما ما يرجع إلى القارئ، فكما أن النصوص متنوعة ومختلفة، ف كذلك القراء متنوعون ومختلفون، وهذا يرجع إلى تفاوت الخبرة والدربة والمراس والثقافة النقدية ونحو ذلك بين قارئ وآخر، ولذلك فإن ما يستطيع هذا القارئ فهمه في هذا النص أو ذاك، قد لا يستطيعه قارئ آخر، والأسرار التي يصل إلى كشفها قارئ ما، قد لا يصل إليها قارئ آخر وهكذا.

7_ الموضوعية والحياد:

هل يوجد قارئ موضوعي، ومن ثم هل توجد قراءة موضوعية للنصوص الأدبية؟

هل يوجد قارئ حيادي، ومن ثم هل توجد قراءة محايدة للنصوص الأدبية؟ سؤالان مهمان، يحملان في ثناياهما الكثير من الغموض، ويثيران الكثير من البلبلة، ويحفزان على كثير من التأمل والتدقيق في محاولة الإجابة عنهما. وقبل الشروع في الإجابة عن هذين السؤالين، سنجتهد في وضع تعريف للموضوعية، فالموضوعية تعني: التحرر من آثار الهوى، وسلطة الذات، وملامح الذوق الخاص، واتباع معايير فنية واضحة، والاعتماد على قوانين ومقاييس نقدية دقيقة ومحددة في دراسة النص الأدبي، ومن ثم التوصل إلى إطلاق أحكام نقدية عادلة غير متحيزة لفكرة أو رأي أو مذهب.

والموضوعية بهذا المفهوم نقيض الذاتية، والدراسة الموضوعية نقيض الدراسة الذاتية، والحكم الموضوعي نقيض الحكم الذاتي، والنقد الموضوعي نقيض النقد الذاتي، والنقد الموضوعي لا يثق بذوق القارئ أو انطباعه، بل يعتمد على جملة من القواعد والقوانين والأسس الاجتماعية والجمالية والنفسية والتاريخية ونحو ذلك مما لا يحتاج إليه النقد الذاتي.

ويمكن القول في غير قليل من الحرج: إن الموضوعية المطلقة أمر بعيد المنال، وشيء يعسر طلابه، ويستعصي الوصول إليه، وذلك لأن القارئ مهما كان منصفاً، ومهما كان عادلاً في قراءته للنصوص الأدبية، فلن يستطيع التخلي عن ذاتيته الخاصة، التي قد يصارعها فتصرعه، ولن يتمكن من الإفلات من عقال أهوائه التي قد يغلبها أحياناً فتغلبه، فالإنسان شاء أم أبى، ورضي أم لم يرض، أسير لجملة من الأهواء التي قد لا يستطيع فكاًكا منها، كما أنه مقيد بذوق خاص، وذاتية معينة، لها سماتها الخاصة، وملامحها المحددة، والتي تكون نتاج عوامل كثيرة لها علاقة بالدين والتاريخ والجغرافيا والثقافة والتربية والعادات والتقاليد، ونحو ذلك من أمور تحدد أبعاد الذوق عند الإنسان، وتطبعه بطوابعها الخاصة، وأمام هذه المعطيات التي لا مناص منها، ولا محيد عنها، نجد أن القارئ يبذل جهداً كبيراً في سبيل الاقتراب من الموضوعية، وتحييد آثار الميل والهوى، وقد يفلح حيناً، ويخفق حيناً، ينجح مرة، ويخونه النجاح مرة أخرى.

والموضوعية تتصل اتصالاً وثيقاً بالحيادية، فهما مفهومان متلازمان، والعلاقة بينهما علاقة جدلية، أي أنها علاقة تأثر وتأثير متبادل، فالموضوعية نتاج للحيادية، والحيادية تؤدي إلى الموضوعية، والقارئ الموضوعي هو بالضرورة قارئ محايد، والقارئ المحايد هو بالضرورة قارئ موضوعي، ولكنها الموضوعية النسبية، والحيادية النسبية، إذ لا موضوعية مطلقة، ولا حيادية مطلقة.

8_ التحليل والتركيب:

يتشكل النص الأدبي من مجموعة من العناصر التعبيرية التي يمكن أن تتشكل منها أساليب تعبيرية لا حصر لها، فهناك الأفعال والأسماء والحروف، وهي بدورها أنواع وأنواع، فالأفعال أنواع، وكذلك الأسماء والحروف، وتشكيل هذه العناصر على شكل مخصوص، وهينة معينة، وشكل محدد، هو ما يعرف بالأسلوب الذي عرفهم بعضهم بقوله: **الأسلوب هو الرجل**، بمعنى أن لكل رجل أسلوبه الخاص الذي يميزه من غيره من الأساليب، وهذه العناصر هي التي سماها عبد القاهر الجرجاني (معاني النحو) في كتابه (دلائل الإعجاز) عندما قال معرفا (النظم): "ليس النظم سوى توخي معاني النحو داخل الكلم" فالنظم عنده يرادف الأسلوب في مصطلحات النقد الحديث، وقد بنى عبد القاهر نظريته في الإعجاز انطلاقا من نظريته في النظم، فقد رأى أن في القرآن أساليب العربية نفسها المستخدمة في كلامهم، والعناصر التعبيرية التي يتداولها الناس في كلامهم، إلا أن القرآن الكريم استخدمها بطريقة مخصوصة، ميزته من سائر كلام البشر، مما جعله معجزا للناس جميعا.

وعلى القارئ أن يلتفت إلى هذه العناصر التعبيرية، وأن يرصدها في أثناء قراءته للنص الأدبي، وهذا هو ما يسمى بالتحليل، الذي هو رصد دقيق لمختلف العناصر والصيغ التعبيرية التي يتشكل منها النص الأدبي، فعلى سبيل المثال هنالك الأفعال على اختلاف أنواعها، المضارعة والماضية والأمر، وهنالك الأسماء على اختلافها، كالأحوال، والصفات، والمفاعيل، وأسماء الشرط، وأسماء الاستفهام، والنداء، والتمني، والأسماء الموصولة..... وغير ذلك، وهنالك الحروف، كحروف الجر والعطف والنصب والجزم وما إليها، وهنالك أيضا الأساليب اللغوية التي تتشكل من هذه العناصر، كالتكرار، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير ونحو ذلك، فهذا

كله مما ينبغي على القارئ الناقد الالتفات إليه، والوقوف عليه، وتحديد النص عليه في أثناء قراءته للنص الأدبي.

ولكل عنصر من هذه العناصر التعبيرية، ولكل أسلوب من هذه الأساليب، جمالياته الخاصة التي تميزه من سائر العناصر والأساليب، وعلى القارئ المحلل أن يدرس هذه العناصر على عدة مستويات: كالمستوى الكمي، والمستوى اللغوي، والمستوى الدلالي، والمستوى النفسي، كلها أو بعضها تبعا للخصوصية التي يتسم بها كل نص من النصوص، ليتبين الدلالات الكمية، واللغوية، والجمالية والإيحائية، والنفسية لهذه الأساليب اللغوية المختلفة، وهذه هي مهمة القارئ الناقد الأساسية، فالناقد ليس نحويا أو عالم لغة، ولذلك فإن ما يلفته في النص هو جمالية النحو، وإيحائية اللغة، وليس جانب الصحة أو الخطأ في التعبير، لأنه يفترض صحة النص اللغوية سلفا، وسلامته النحوية مسبقا، فهو يعمل على نص أدبي صحيح وسليم، ولكن هذا لا يعفيه من الإشارة إلى خطأ ما في اللغة أو النحو إن عثر عليه، ولكنني أقول: إن مهمة القارئ الناقد هي البحث في جمالية اللغة، وليس في اللغة نفسها من حيث هي لغة.

وعندما ينتهي القارئ، وأعني القارئ الناقد دائما، من رصد هذه العناصر التعبيرية، والأساليب التي تتشكل منها، وبيان جمالياتها كل على حدة، ينتقل بعد ذلك إلى عملية التركيب، فيرصد جماليات هذه العناصر مجتمعة بعضها مع بعض داخل السياق، وسينتهي حتما إلى النتيجة الآتية: إن جماليات العناصر مجتمعة، لا يساوي حصيلة جمع جماليات العناصر مفردة بأي حال من الأحوال، وذلك لأن ثمة جماليات جديدة تنشأ من اجتماع العناصر المفردة، ستضاف إلى جماليات العناصر وهي في حالة الأفراد، ومن هنا فلكل عنصر جمالياته الخاصة به، والتي لا يستطيع أحد أن ينازعه إياها، أو ينافسه عليها، وعندما يجتمع مع غيره من العناصر، تتولد جماليات جديدة تضاف إلى جمالياته عندما كان منفردا، وهذا هو سر النظم، وإن

شئت سر الأسلوب، فكل امرئ يجمع هذه العناصر بطرائق مختلفة، ويؤلف فيما بينها بأشكال متنوعة، ويشكل منها أساليب كثيرة، فمنها ما يحسن، ومنها ما يقبح، ومنها ما هو جيد، ومنها ما هو رديء.

ولكي نقرب الصورة من الأذهان يمكن أن نمثل لعمليتي التحليل والتركيب بالتمثال،

فالتمثال يتألف من أجزاء كثيرة، من الرأس بعناصره المختلفة، إلى الجذع واليدين والرجلين وغير ذلك من الأجزاء والعناصر، ولكل من هذه الأجزاء والعناصر سماتها الخاصة، وجمالياتها التي تتفرد بها دون غيرها، والتي يمكن أن نتحدث عنها على انفرادها، فكل من العين والأذن والفم واليد والرجل وغير ذلك من العناصر جمالياتها الخاصة المميزة لها، واجتماع هذه العناصر بعضها مع بعض لتكوّن التمثال، سيضيف جماليات جديدة إلى كل عنصر من تلك العناصر، لم تكن موجودة فيه وهو في الإفراد، اعتمادا على التوازن والتناغم والانسجام في الأحجام والألوان والأشكال في تلك العناصر، ومن خلال التأليف المتناسق بين تلك العناصر، وأي خلل في تشكيل العنصر قد يكسبه قبحا لم يكن فيه وهو منفرد، وما ذاك إلا نتيجة لخلل في الحجم أو الشكل أو اللون أو ما إلى ذلك من صفات، ولهذا فقد نكون أمام عين جميلة وهي منفردة، ولكنها غدت قبيحة لأنها لم تكن منسجمة مع بقية عناصر الوجه مثلا، وقد نجد يدا تعجبنا وتدهشنا على انفرادها، إلا أنها صارت قبيحة لأنها غير متناسقة من حيث شكلها أو حجمها مثلا مع أجزاء التمثال الأخرى، وهكذا الأمر في بقية العناصر، ومن هنا يمكن أن نصل إلى النتيجتين الآتيتين:

النتيجة الأولى نقول: إن جماليات التمثال ليست حصيلة جمع لجماليات عناصره كل على حدة، وذلك لأن ثمة جماليات جديدة ستضاف إلى تلك العناصر بعد أن يتم التأليف فيما بينها بطريقة مخصوصة.

والنتيجة الثانية تقول: إن العنصر قد يزداد جمالا إذا وضع مع ما يناسبه من العناصر الأخرى، وقد يغدو قبيحا، ويفقد كثيرا من جمالياته وهو في حالة الإفراد، إذا وضع في المكان الذي لا يناسبه، أو لم يراع فيه التناسق والتناغم مع العناصر المحيطة به. ومن هنا يمكن القول:

إن الأشياء تزداد جمالا إذا وضعت في المكان المناسب، وتزداد قبحا، أو لنقل: يقل جمالها إذا وضعت مع ما لا يناسبها.

وهذا هو شأن الكلمة أو اللفظة المفردة، فالألفاظ في حالة الإفراد، لها سماتها الخاصة من جمال وقبح، وقد تحدث النقاد والبلاغيون عن هذه السمات، وبينوا متى تكون جميلة، ومتى تكون قبيحة، فرأوا أن الكلمة تجمل إذا كانت متلائمة الحروف، خفيفة على النطق، ليس فيها حروف متقاربة من حيث مخارج نطقها، ومستعملة في كلام الناس ونحو ذلك من سمات، ورأوا أن الكلمة تقبح إذا حملت نقيض هذه السمات، فكانت غير متلائمة في حروفها، ثقيلة على اللسان، نابية على السمع، فضلا عن عدم استعمالها فهي غريبة حوشية وغير ذلك مما يجعل اللفظة تقبح مفردة، ولكن جمالية الكلمة قد تزداد إذا وضعت في الموضع المناسب داخل سياق الكلام، وقد تفقد كثيرا من هذه الجماليات إذا وضعت في الموضع غير المناسب داخل السياق، ومن هنا فإننا نجد الكلمة نفسها تجمل في مكان وتقبح في مكان آخر، وذلك بالنظر إلى السياق الذي وضعت فيه، وهذا ما نبه عليه عبد القاهر الجرجاني فقد رأى:

"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأذخ في بيت الحماسة:

نَلَفْتُ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي وَجِئْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْتًا وَأُخْدَعًا¹

وبيت البحتري:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغِنَى وَأَعْنَقْتُ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعِي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْذَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الرُّوح والخفة والإيناس والبهجة.....فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى أفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن أبدا".²

فعملية التحليل إذا هي تحديد العناصر التعبيرية التي يتشكل منها النص الأدبي، والبحث عن عناصر الشعرية أو الأدبية، أي العناصر التي جعلت الشعر شعرا، والأدب أدبا، والحديث عن سماتها وخصائصها وبيان ما فيها من جمال أو قبح...، والتركيب هو النظر إلى تلك العناصر مجتمعة بعضها مع بعض، وتدقيق النظر في سماتها الجديدة التي اكتسبتها في حال الجمع، ووضع اليد على ملامح الجمال أو القبح التي استجدت نتيجة الانتقال من حال الأفراد إلى حال الجمع.

الأخدعان: عرقان في جانبي العنق، قد خفيا وبطنا، والليت صفح العنق، وقيل: أدنى صفحتي العنق من

¹الرأس، عليهما ينحدر القرطان.

²دلائل الإعجاز: 38_40.

9_ القراءة مع مراعاة السياقات الأخرى للمبدع:

النص ابن مؤلفه، وجملة الإنتاج الإبداعي للمبدع يكمل بعضها بعضاً، ويعضد بعضها بعضاً، وهي في المحصلة العامة تعبر عن رؤية صاحبها للحياة والكون، و تعكس موقفه من مختلف القضايا المحيطة به، وانطلاقاً من أن النصوص يفسر بعضها بعضاً، ومن أن أحدها يكمل الآخر عند المبدع الواحد، فقد يضطر القارئ إلى الاطلاع على نصوص مختلفة للمبدع كي يتمكن من فهم نص آخر من نصوصه، أو بمعنى آخر، فإن فهم نص من النصوص واستيعابه وإدراك أبعاده ومرامييه عند كاتب ما، قد لا يتسنى للقارئ إلا إذا رجع إلى نصوص أخرى للمبدع نفسه، ويمكن أن نضرب على هذا مثلاً، الحديث النبوي الشريف الذي يقول:

"لأن يمتلئ جوفُ أحدكم قِيحاً حتى يُريَهُ، خيرٌ له من أن يمتلئ شعراً"

فإذا قرأنا هذا الحديث معزولاً عن الأحاديث النبوية الأخرى التي تعكس موقف الرسول /ص/ من الشعر والشعراء، فيمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الرسول /ص/ قد وقف موقفاً سلبياً من الحركة الشعرية، وكان مناهضاً للشعر والشعراء، وهذه قراءة لا نشك في أنها خاطئة، لأنها لا تعكس موقف الرسول /ص/ الحقيقي من الشعر والشعراء، فكيف يقف الرسول معادياً للشعر والشعراء، وهو الذي أثرت عنه عشرات الأحاديث التي يقف فيها موقفاً إيجابياً من تيار الشعر، مما سنعرضه فيما يأتي:

9-1- استماعه للشعر:

فقد كان /ص/ مستمعا جيداً للشعر، ينصت إليه باهتمام، ويعلق تعليقات تدل على أنه لم يكن مستمعا عادياً، بل كان مستمعا مدققاً في كل ما يقال أمامه، من ذلك ما روي عن أن النابغة الجعدي وفد عليه /ص/ وأنشده قصيدة ذكر البغدادي في خزانته أنها تقع في مئتي بيت، فلما بلغ إلى قوله:

بلغنا السَّما مجداً وجوداً وسُودداً وإنا لنرجو فوق ذلك مظهراً

قال رسول الله /ص/: إلى أين يا أبا ليلى، فقال: إلى الجنة، فقال /ص/ نعم عن شاء الله.

ثم قال النابغة:

ولا خير في حلم إذا لم تكن له بواذر تحمي صفوه أن يكذرا
ولا خير في جهل إذا لم يكن له حلیم إذا ما أورد الأمر أصدرًا

فقال رسول الله /ص/: لا يفضض الله فاك.

فالرسول /ص/ كان يستمع إلى الشعر بدقة تجعله يتابع كل معنى يُعرض أمامه، فإذا استحسن هذا المعنى أو ذاك أثنى على صاحبه، وإذا خشي أن يؤول المعنى بما لا ينسجم مع الدعوة الجديدة، استفهم من الشاعر عما يريده من قوله، ولهذا سأل الجعدي: "إلى أين يا أبا ليلى" لأنه خشي أن يكون في بيت الجعدي بعض المعاني الجاهلية، وأثرا من آثار العصبية والفخر المبالغ فيه، فأجابه الجعدي بتفسير ما قاله، وبتوجيهه توجيهًا إسلاميًا محضًا فقال: إلى الجنة.

ومن ذلك أيضا القصة المشهورة واستماعه لكعب بن زهير في المسجد، عندما أنشده قصيدته المشهورة التي عرفت بالبردة، والتي مطلعها:

بأنّ سعادُ قلبي اليومَ منبُولُ مُنِمْ إنَّرها لم يُفَدَ مَكْبُولُ

فعفا عنه الرسول /ص/ بعد أن كان قد أهدر دمه، لإسرافه في إيذاء المسلمين بشعره.

9-2- آراؤه في الشعر:

وكانت له /ص/ آراؤه في الشعر، فقد لخص لنا موقفه من الشعر عموماً، وهو موقف ينسجم بالاعتدال والحكمة وبعد النظر بقوله: "إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق فيه فهو حسن، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه".¹

¹ العمدة: 85/1.

وهو القائل: "إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما" وقيل: "لحكمة" وهو الذي قال عن قول لبيد:

"ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطلٌ"

"إنها أصدق كلمة تكلمت بها العرب"، وفي رواية أخرى: "إنها أصدق كلمة قالها الشاعر".¹

9-3- تشجيعه الشعراء:

كما كان يشجع الشعراء، ويستحثهم على القول، والرد على الشعراء المشركين، الذين استلوا ألسنتهم لهجاء الرسول، والوقوف في وجه الدعوة الجديدة، وهو الذي يقول مخاطبا الأنصار: "ما يمنع الذين نصرُوا رسول الله بسلحهم، أن ينصروه بألسنتهم" وهو الذي يقول لحسان بن ثابت: "اهجهم وروح القدس معك"² يعني جبريل، وكان يبين أثر شعره على شعراء المشركين فيقول: "والله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام".³

9-4- للرسول شعراؤه:

وكان للرسول شعراؤه الذين يدافعون عنه، وينافحون عن الإسلام، ومن هؤلاء عبد الله بن رواحة، وكعب بن مالك، وحسان بن ثابت الذي اشتهر بأنه شاعر الرسول، وغيرهم كثير، وهو القائل: "أمرت عبد الله بن رواحة فقال وأحسن، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن، وأمرت حسان بن ثابت فشفي واشتفى"⁴ وفي هذا ما يفيد رجحان كفة حسان على الشعراء الآخرين.

¹ انظر: الزهرة: 501/2. وعجز البيت: "وكل نعيم لا حيلة زائل".

² جمهرة أشعار العرب: 35.

³ العمدة: 92/1.

⁴ الأغاني: 143/5.

ولو رحنا نستقصي كلامه / ص/ لطال بنا المقام، وتشعب القول، ولكننا نكتفي بهذا القليل، لندل به على الكثير، ولكي نصل إلى القراءة الصحيحة والموضوعية للحديث النبوي الذي سقناه في مبتدأ كلامنا، ونفهمه الفهم الصحيح، من خلال العودة إلى أحاديث أخرى للرسول /ص/ تفيدنا في فهم هذا الحديث، إذ لا يمكن للرسول /ص/ أن يكون متناقضا، ومن هنا ينبغي أن نقرأ هذا الحديث ضمن السياقات الأخرى والأحاديث المختلفة التي أثرت عنه/ص/، والتي أتينا على بعضها.

وننتهي إلى أنه لا يمكن أن يقف موقفا سلبيا من الشعر، وإنما كان موقفه انتقائيا، فهو يميز بين نمطين شعريين، ومن ثم بين نمطين من الشعراء، فهناك شعر الغواية، وشعر الهداية، وهناك الشعراء المؤمنون، والشعراء المشركون، ومن هنا فهو ضد الشعر الذي فيه هدم لما تدعو إليه الشريعة السمحاء، أو ذلك الشعر الذي يتضمن هجاء فاحشا يثير العداوة والبغضاء بين الناس، أو غزلا ماجنا يهتك أعراض الناس، أو كل ما فيه خروج على الشريعة أو الأخلاق، وفي مقابل هذا فإنه مع الشعر الذي يلتزم بمبادئ الدين الحنيف، وينافح عن الإسلام والمسلمين، ويلتزم بأصول الأخلاق الحميدة، وكل شعر من شأنه أن يسهم إسهاما حقيقيا وجادا في بناء المجتمع الإسلامي الناشئ.

ولعل من المفيد أخيرا، أن نشير في هذا السياق إلى أن ثمة منهجا في تفسير القرآن الكريم، يقوم على تفسير النص بالنص، وهو المعروف بالتفسير بالمأثور، إلى جانب المنهج الآخر في التفسير، وهو التفسير بالرأي، وقوام هذا المنهج ولحمته وسداه، وأأسسه وأصوله المختلفة، تقوم على الاستعانة بنصوص من القرآن الكريم، أو بأحاديث نبوية شريفة، أو ما إليها من نصوص أخرى ككلام الخلفاء الراشدين والصحابه، للمساعدة في تفسير الآيات القرآنية الكريمة والاستعانة على فهمها فهما صحيحا.

10_ القراءة مع مراعاة السياقات المحيطة بالنص:

النص ابن بيئته الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتربوية والنفسية التي تحيط به والتي ولد فيها، ولذلك فإن قراءة النص معزولا عن السياقات المحيطة به أمر لا يخلو من مزالق كثيرة، فضلا عن أنها قراءة ناقصة غير مكتملة، لأنها تهمل البيئة العامة المحيطة بالنص، فنحن نؤمن باستقلالية النص، إلا أننا لا نؤمن بانعزاليته، ونؤمن بأنه بنية لغوية مستقلة ولكنها غير معزولة عن محيطها التاريخي أو الجغرافي أو النفسي أو ما إلى ذلك، ومن هنا فإن المناسبة التي قيل فيها النص مثلا، أو معرفة الظروف التاريخية المحيطة بالنص، أو إدراك بعض الجوانب النفسية التي أسهمت في خلقه ووجهته وجهة معينة، كل هذا وغيره قد يساعد القارئ على فهم النص، وإدراك أبعاده ومرامييه، وقراءته قراءة نقدية فاحصة.

ومن هنا فنحن مع من يرى أنه "لا مانع من قراءة النص لغويا ونفسيا وسياسيا واجتماعيا وطبقيا وأخلاقيا وأنثربولوجيا وبنوييا وأسلوبيا ومجازيا ودلاليا وسيرة عصر وحياة فكل هذه الجوانب أو المناهج أو الاتجاهات وسواها تتعاون ولا تتصارع، تتكامل ولا تتناقض، وتتصالح على تفسير العمل الواحد من متعدد الزوايا، وتكون المحصلة تنويرا أكثر، وفهما أعمق، وغنى وثراء للنص وللقارئ المتلقي شرط أمر نضعه في الحسبان هو أن تتبع هذه الاتجاهات من النص، يتحملها ولا ينوء بها، يقبلها ببسر وسهولة، ولا يقصر عليها قسرا".¹

11- القراءة الكاملة وغير المجتزأة:

إن قراءة النص الأدبي كاملا غير مجتزأ، شرط مهم من شروط القراءة الصحيحة والموضوعية، وأي قراءة لا تأخذ في حساباتها النص كاملا ستكون عرضة للنقص، ومن ثم إطلاق أحكام نقدية ستكون غير منصفة وغير عادلة، وقد يضطر

¹ المغامرة النقدية: 55.

الناقد أحيانا إلى قراءة بعض النص لا كله، وهذا ممكن ومباح ولا ضير فيه، إلا أن قراءة مثل هذه القراءة ينبغي أن تعترف بالاجتزاء، وهذا يعني أن الأحكام النقدية التي تصدر عنها هي أحكام مجتزأة أيضا، ولا تشمل النص كاملا، ولا ينبغي أن تعمم على النص كله، وإنما يجب أن تقتصر على الجزء المدروس من النص فقط، ولو حاول الناقد أن يعمم أحكامه النقدية على النص كله بعد قراءته المجتزأة، فسيكون في ذلك مغامرا، وقد يكون متجنيا أيضا، ولهذا فإن على الناقد أن يكون حذرا في مثل هذه القراءات.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نضربها في هذا السياق، الآيات القرآنية من سورة الشعراء، وهي قوله تعالى: "والشعراء يتبعهم الغاؤون" * ألم تر أنهم في كل واد يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ظلّموا وسيعلم الذين ظلّموا أي منقلب ينقلبون".¹

فالقراءة المجتزأة لهذه الآيات والتي ستقف عند نهاية الآية الثالثة، وهي قوله تعالى: "وأنهم يقولون ما لا يفعلون" ستنتهي حتما إلى أن القرآن الكريم وقف موقفا معاديا للشعر والشعراء، ولا شك في أن هذا الحكم غير صحيح، لأن تنمة النص لا تعزز مثل هذا الحكم ولا تؤيده، لا بل على العكس تماما، فهي تدحضه وتنقضه، ففي الآيات استثناء واضح وهو قوله تعالى: "إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات....." وهذا يعني أن القرآن الكريم يقف من الشعر والشعراء موقفا انتقائيا، يميز فيه بين نمطين شعريين، ومن ثم بين نمطين من الشعراء، فهناك شعر الغواية، وفي مقابلة شعر الهداية، وهناك الشعراء المشركون، وفي مقابلهم الشعراء المؤمنون، ومن هنا فالقرآن الكريم ضد "شعراء الغواية الذين تمردوا على المفاهيم الإسلامية، وانضموا إلى معسكر الشرك، واستلوا أسنتهم يحادون الله ورسوله... فهجوا رسول الله وأصحابه...

¹ سورة الشعراء/224_227.

ويأتي في مقابل هؤلاء الشعراء الذين يتبعه الغاؤون، الشعراء المؤمنون الصالحون، الذين نصرُوا الإسلام بسيوْفهم وألسنتهم، فنصرهم الله بالإسلام".¹

وقد وصف ابن رشيْق القيرواني من يحتج بهذه الآيات ليرفض الشعر وينكره بأنه ممن " لا يفهم وجه الكلام" ² وهذا أمر صحيح لأن القرآن في هذه الآيات لم يحارب الشعر لذاته، وإنما حارب المنهج الذي سار عليه بعض الشعراء، وهو منهج الأهواء والانفعالات التي لا ضابط لها، ومنهج الأحلام المبهومة التي تشغل أصحابها عن تحقيقها.³

وخلاصة القول: إن قراءة مجتزأة وغير كاملة لهذه الآيات وتأويلها "بحيث يستفاد منها منع الشعر أو تحريمه أو استقباحه إنما هو تأويل يفرط في الشطط، لأنه يفرط في الخروج على حدود التأويل وأصوله، وتدعم ما نذهب إليه السنة النبوية نفسها التي دعت إلى قول الشعر، وشجعت الشعراء، وكان لها قولها الشعري في حربها على المشركين أو الذين يقاتلون الإسلام والمسلمين".⁴

¹ الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري: 52.

² العمدة: 91/1.

³ انظر: "الإسلام والشعر" للدكتور سامي مكّي العاني: 42.

⁴ انظر: "الأصول" نقلاً عن كلام البدايات: 185 _ 186.



المبحث الرابع

جماليات التحويلات الأسلوبية

التحويلات الأسلوبية باب واسع من أبواب الدراسات الأسلوبية، وثمة أنماط وأشكال كثيرة لهذه التحويلات، فهناك التحويلات الأسلوبية في الخبر والإنشاء بأقسامه المختلفة من أمر ونهي واستفهام وتمن ونداء، والتحويلات الأسلوبية في باب المفاعيل كالمفعول به، والمفعول معه، والمفعول المطلق، وغير ذلك كثير من أبواب اللغة والنحو التي تطرأ عليها التحويلات الأسلوبية¹.

ولن نتحدث عن هذه الأبواب جميعاً، لأن هذه المحاضرات لا تحتل شيئاً كهذا، ولا تتسع له، وسنقتصر على رصد التحويلات الأسلوبية في سياقين اثنين:
الأول: الأغراض الشعرية ومعجماتها اللغوية التي تستمد ألفاظها منها.
والثاني: حركة الضمائر.

1_ التحويلات الأسلوبية في الأغراض الشعرية:

أما السياق الأول وهو الأغراض الشعرية، فمن المعروف أن لكل غرض شعري معجمه اللفظي الخاص به، الذي يميزه من غيره من الأغراض الشعرية الأخرى، إذ نجد بعض الألفاظ التي يكثر دورانها على السنة الشعراء في هذا الغرض أو ذاك، ففي غرض الغزل نجد ألفاظاً مثل:

الحب، الهيام، الفراق، الوله، البعد، الأرق، السهد، العذول، اللوم،

وفي المديح نجد ألفاظاً مثل:

¹ لمزيد من المعلومات حول التحويلات الأسلوبية، انظر: "التحويلات الأسلوبية بين الخبر والإنشاء في النحو العربي" رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2009.

الكرم، النجدة، الشجاعة، الفتوة، البطولة، الإخلاص، الوفاء، إغاثة الملهوف،
العطاء، الإقدام، البسالة، ملاقة الأعداء،

وهكذا في سائر الأغراض الشعرية، وعندما نستعين بالفاظ غرض شعري ما
ونستعملها في غرض شعري آخر، فهذا يعد تحولاً أسلوبياً، له دلالاته وغاياته داخل
السياق، والتي تختلف من نص شعري إلى آخر، بمعنى أن هذه الدلالات تختلف من
نص إلى آخر، وينبغي قراءتها والكشف عنها، وقراءتها داخل كل نص شعري على
حدة.

فحين يستعين الشاعر في غرض المديح، بالفاظ من المعجم اللفظي لغرض الغزل
مثلاً، فهذا يعني من جملة ما يعني، أن الممدوح قد ارتقى في نظر المادح إلى درجة
الحبيب، وغدت العلاقة بين المادح والممدوح علاقة الحبيب بالحبيب، والنند للنند،
وتجاوزت علاقة الأدنى بالأعلى، وارتقت فوق المصلحة المادية الآنية التي تربط
الشاعر بممدوحه.

والأمثلة على هذا كثيرة في الشعر القديم والحديث، منها مثلاً قول المتنبي مادحاً
سيف الدولة الحمداني:

ما لي أكنتم حباً قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم

فهو يستخدم في هذا البيت ألفاظاً استعارها من معجم الغزل: فالحب وكتمانه، والحب
الذي برى الجسد وأنحله، كل ذلك يشير في ظاهره إلى خطاب في الغزل، حتى لأن
المتنبي يخاطب محبوبته وليس سيف الدولة.

وهذا يدل على أن العلاقة بين الرجلين، تجاوزت علاقة المادح بالممدوح، وأخذت
شكلاً جديداً يحاكي علاقة الحبيب بحبيبه.

ومنها قول أحد الشعراء معبراً عن حبه لمصر:

كم ذا يكابدُ عاشقٌ ويُلاقِي في حب مصر كثيرة العشاق

فلولا ورود اسم مصر في البيت، لما تردد الذهن لحظة في أن الشاعر يوجه هذا الكلام إلى حبيبته، وليس إلى وطنه، ولو أننا استبدلنا كلمة "مصر" باسم هيف، أو سلمى، أو ما إليها من أسماء النساء، لأصبحنا أمام بيت متميز ومتفرد في الغزل.

وقد التفت النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة في الشعر، وتحدثوا عنها، ولكنهم فهموها فهما مختلفا، ومن ثم فقد فسروها تفسيراً مغايراً، فابن طباطبا العلوي يتحدث عن "المعرض الحسن الذي قد ابتذل على ما لا يشاكره من المعاني" ويورد عليه بعض الأمثلة، منها قول كثير:

فَقُلْتُ لَهَا يَا عَرُّ كُلِّ مُصِيبَةٍ إِذَا وُطِّنْتُ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّتْ

ثم يقول: "وقد قالت العلماء: لو أن كثيراً جعل هذا البيت في وصف الحرب لكان أشعر الناس".

وقول القطامي في وصف النوق:

يَمْشِينَ زَهُوًّا فَلَا الْأَعْجَازُ خَاذِلَةٌ وَلَا الصُّدُورُ عَلَى الْأَعْجَازِ تَتَكَلُّ

قالت العلماء: لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن".

وقول كثير أيضاً:

أَسِيئِي بِنَا أَوْ أَحْسِنِي لَا مَلُومَةٌ إِلَيْنَا وَلَا مَقْلَبَةٌ إِنْ تَقَلَّتْ

قالت العلماء: لو قال هذا البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس".¹

ولعل تدقيق النظر في هذه الأمثلة جميعاً يصل بنا إلى أن الألفاظ فيها لم تتناسب مع المعاني التي تضمنتها، ففي بيت كثير الأول نجد حديثاً عن المصيبة، وتوطين النفس عليها، والصبر حتى تتذلل وتُحلّ، وهذه ألفاظ تتناسب وصف الحرب.

¹ عيار الشعر/143.

والقطامي يصف النوق بأوصاف النساء، أو أنه يصفها بأوصاف هي بالنساء أليق، فهي رشيقة في مشيها، ليس فيها تناقل أو عجز، وكثير في بيته الثاني يتحدث إلى عزة، فيراها مقبولة غير مكروهة في حال الإساءة، وفي حال الإحسان، وهذا ما رآه العلماء مناسباً لوصف الدنيا أكثر من الغزل.

فالنقاد القدماء فسروا هذه الأبيات تفسيراً وقفوا فيه على ظاهر لفظها فقط، فوجدوه لا يليق بالمعاني التي قصدها الشاعر، ومن هنا فقد رأوا أن هذه الأبيات لو تضمنت معاني أخرى تليق بالفاظها، وتدل عليها، لكان ذلك أفضل وأليق، ومثل هذا الفهم لا يخلو من بعض القصور في إدراك المرامي البعيدة لهذه الأبيات، والخلل في الوقوف على الدلالات التي يسعى إليها الشاعر في هذه الأمثلة وما يشبهها، والتي تعكس ما هو موجود في الذات العميقة للشاعر، والتي تكون قد تسربت إلى شعره من دون وعي حقيقي منه، أو إرادة مقصودة، ولكنها في نهاية المطاف تعبر عن موقفه وحلمه، وتعكس رؤيته ورغبته ونحو ذلك من كوامن الذات الشاعرة.

2_ التحويلات الأسلوبية وحركة الضمائر:

في اللغة العربية ضمائر منفصلة وضمائر متصلة، وكل منها يقسم إلى ثلاثة أنواع فمنها ما هو للمتكلم، ومنها ما هو للمخاطب، ومنها ما هو للغائب، وأي استخدام لهذه الأنواع الثلاثة بما لا يتفق مع استخداماتها في أصل الوضع، كأن نستخدم المخاطب ونريد المتكلم، أو أن نستخدم المتكلم ونريد المخاطب، أو أن نستخدم المتكلم أو المخاطب ونريد الغائب، أو أن نخاطب المفرد بصيغة الجمع أو ما إلى ذلك مما يخرج بهذه الضمائر عن معانيها في أصل وضعها، أقول: إن أي تغيير في استخدام هذه الضمائر هو تحول أسلوبى، وسنضرب على هذا بعض الأمثلة.

يقول الشاعر أبو فراس الحمداني:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهى عليك ولا أمرُ

فالشاعر يستخدم كاف المخاطب في قوله (أراك)، و (شيمتك)، و (عليك)، وهو يريد نفسه وليس الآخر، وكان في إمكانه أن يقول:

أراني عصيَّ الدمع شيمتي الصبرُ أما للهوى نهْيٌ عليّ ولا أمرُ

فيعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا، ويحدثنا عن أحاسيسه وما يجول في خاطره حديثا صريحا ليس فيه مواربة، وهو وغيره من الشعراء يفعلون ذلك أحيانا، لا بل إنه يفعل هذا مباشرة في البيت الثاني إذ ينتقل للحديث عن نفسه بقوله:

بلى أنا مشتاقٌ وعندي لوعةٌ ولكنْ مثلي لا يُداعٍ له سرُّ

ولكنه لم يفعل، لأنه يريد بهذا التحويل في حركة الضمائر، أن يخفف حدة الانفعال لديه، ويعكس رغبته الدفينة بأن يشاركه الآخر معاناته وآلامه الباهظة، ولكنه سرعان ما عاد إلى مواجهة واقعه في البيت الثاني، معلنا انتهاء حالة الاستغراق مع الآخر، والعودة إلى ذاته التي أرقها الشوق، وأضناها الألم، وأقضى البين مضجعا.

ومن الأمثلة على هذا أيضا قول الشاعر ابن زريق البغدادي الأندلسي:

لا تعدُّليهِ فإنَّ العَدْلَ يوجِّعُهُ قد قلتَ حقًّا ولكنْ ليس يَسْمَعُهُ

فاستخدم ضمير الغائب وهو يريد ضمير المتكلم، لأنه يتحدث عن نفسه، وكان يمكنه أن يقول:

لا تعدُّليني فإنَّ العَدْلَ يوجِّعُني قد قلتَ حقًّا ولكنْ لستُ أَسْمَعُهُ

فهذا أيضا من باب التحويل الأسلوبي، فالشاعر يحاول أن يوهمنا بأنه يتحدث عن غيره، و لكن حقيقة الأمر هو أنه يريد نفسه المتألّمة التي أضناها الألم والوجع وكثرة اللوم والتفريع الذي يدرك أنه حق، ولكنه ماض إلى ما عزم عليه، ويمضي مستغرقا في الحديث عن الآخر في أبيات كثيرة من قصيدته بلغت عدتها الأربعة عشر بيتا الأولى من القصيدة، ولم يستفك من حالة الاستغراق الطويلة هذه التي

تماهى فيها مع الآخر المُتَوَهَّم، إلا في البيت الخامس عشر وما بعده إذ ينتقل إلى الحديث عن نفسه وعن زوجته حديثاً مباشراً فيقول:

أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ فِي بَغْدَادَ لِي قَمَرًا بِالكَرْخِ مِنْ فَلَكَ الْأَزْوَارِ مَطْلَعُهُ

وَدَعْنَهُ وَبُودِي لَوْ يُودِّعُنِي صَفْوُ الْحَيَاةِ وَأَنِّي لَا أُوَدِّعُهُ

ومن الأمثلة كذلك قول أحد الشعراء متحدثاً عن اغترابه في بلده (رام هرمرز):

أُمُغْتَرِبًا أَصْبَحْتُ فِي رَامِ هُرْمُرْزٍ أَلَّا كُلُّ كَعْبِي هُنَاكَ غَرِيبٌ

فهو يستخدم ضمير المخاطب (أصبحت) وهو يريد نفسه المغتربة في بلده، ثم يقرر أن هذا الاغتراب لا يعنيه وحده دون الآخرين، بل الكل في الهم والغربة سواء، وكل كعبي غريب في بلده، وهذا من أشد أنواع الاغتراب وهو ما يسمى الاغتراب الروحي، فهو لا يغترب مكانياً، بل يغترب روحياً فهو يعيش في بلده، ولكنه لا يشعر بالطمأنينة والسكينة والأمان الذي ينبغي أن يتحقق للإنسان في وطنه.

المبحث الخامس

الانزياح¹

أولاً- تعريف الانزياح:

الانزياح ظاهرة أسلوبية، ومكون من أخطر عناصرها ومكوناتها، وهو ببساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيباً...

ومعيار الخروج هو اللغة العلمية العادية في قواعدها من جهة، وفي مباشرتها وتقريرها من جهة أخرى، أو الخروج على المعنى اللغوي الإشاري أو المعجمي للغة، على أنه ينبغي أن ندرك أمرين:

أولهما: حركة المعيار واختلافه وتطور مفهومه من ثقافة إلى ثقافة، ومن زمن إلى زمن.

وثانيهما: حركة الأساليب اللغوية وتغيرها من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان.

وانطلاقاً من هذين الأمرين فإن الانزياح مفهوم متغير وليس ثابتاً، فهو عرضة للتغير المستمر بحسب تغير الزمان والمكان والثقافة وما إلى ذلك.

والدليل على هذا موت كثير من الصور المجازية التي كانت سائدة في فترة من الفترات، أو في مكان من الأمكنة، لتحل محلها صور جديدة مختلفة، ويمكن أن نمثل لهذا بما حدث في شعر أبي تمام من تطوير في بناء الصورة الشعرية من

اعتمدت في هذه المحاضرة على بحث أستاذنا المرحوم الدكتور نعيم اليافي "الانزياح والدلالة" المنشور في كتابه "أطياف الوجه الواحد - دراسة في النظرية والتطبيق" منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق-1997، ص: 91-104. بتصرف زيادة ونقصاً.

خلال استعاراته البعيدة التي خالف فيها الموروث السائد، وأخذها عليه كثير من اللغويين والرواة ومن إليهم، وكذلك التجديد الي حصل على يدي أبي نواس، والمنتبي، وغيرهما من شعراء العربية.

وثمة أكثر من مصطلح للتعبير عن الانزياح منها:

الانحراف، والتجاوز، والانتهاك، وخيبة التوقع أو الانتظار وغيرها، وهو في هذا الأمر يستوي مع كثير من مصطلحات النقد العربي الحديث، وذلك بسبب اختلاف المكان والزمان الترجمة والثقافة ونحو ذلك، وقد استعمل مصطلح "العدول" في النقد العربي القديم للتعبير عن الانزياح، ولكن هذا المصطلح قد لا يحمل دلالات الانزياح كلها، وفضاءاته الدلالية الواسعة، فالانزياح أوسع دلالة من العدول.

ثانياً_ أنماط الانزياح:

1_ الانزياح المجازي:

وهو أكثر أنماط الانزياح شيوعاً، وأوفرها انتشاراً، وإليه يذهب الذهن أولاً وقيل كل شيء عندما يذكر الانزياح، وهو يشتمل على المجاز بمفهومه الواسع، وكل ما يتفرع عنه من فنون بلاغية: كالاستعارة والتشبيه والكناية والتورية وما إليها، حيث تخرج اللغة عن معناها الإشاري أو المعجمي إلى معناها الإيحائي أو الجمالي، فتكتسب الكلمة ظلالاً جديدة من المعاني والإشارات والدلالات المختلفة، والأمثلة على هذا النمط أكثر من أن تعد أو تحصى، لأنها الأصل في الانزياح، فمن ذلك مثلاً في الاستعارة المكنية قوله تعالى: "واشتعل الرأس شيباً". فقد شبه الشيب بالنار، فحذف المشبه به (النار) وأبقى على شيء من صفاته وهو الاشتعال، والمقصود في الآية كثرة الشيب في الرأس، حتى لكانه النار في اشتعالها وسرعة انتشارها.

ومن ذلك أيضاً قول أبي ذؤيب الهذلي مشبهاً المنية بوحش كاسر، فحذفه وأبقى على شيء من صفاته، وهو نشوب الأظفار:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
وَقَوْلِ الْمُتَنَبِّي فِي الْأَسْتَعَارَةِ التَّصْرِيحِيَّةِ يَصِفُ دُخُولَ رَسُولِ الرُّومِ عَلَى سَيْفِ الدَّوْلَةِ
الْحَمْدَانِي:

وَأَقْبَلَ يَمْشِي فِي الْبَسَاطِ فَمَا دَرَى يَرْتَقِي إِلَى الْبَحْرِ يَسْعَى أَم إِلَى الْبَدْرِ
فَقَدْ شَبَّهَ سَيْفَ الدَّوْلَةِ بِالْبَحْرِ مَرَّةً، وَبِالْبَدْرِ مَرَّةً أُخْرَى.
وَفِي التَّشْبِيهِ نَجْدُ قَوْلِهِ تَعَالَى: "مِثْلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ
الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ".¹
فَقَدْ شَبَّهَ أَعْمَالَ الْكَفَّارِ بِالرَّمَادِ الَّذِي تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ، وَتَبْعَثُهُ فِي كُلِّ مَكَانٍ، فَلَا يَبْقَى
مِنْهُ شَيْءٌ.

وَمِنَ التَّشْبِيهِ كَذَلِكَ قَوْلُ امْرِئِ الْقَيْسِ فِي مَعْلَقَتِهِ:
وَلَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

.....

فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شَدَّتْ يَبْذُبُلُ
فَقَدْ شَبَّهَ تَرَاكُمَ ظِلْمَةِ اللَّيْلِ بِمَوْجِ الْبَحْرِ الْمُتَلَاطِمِ الَّذِي يَرْكَبُهُ بَعْضُهُ بَعْضًا، وَجَعَلَ
النُّجُومَ مَشْدُودَةً بِحِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمْنَعُهَا مِنَ الزَّوَالِ وَلِذَلِكَ فَهِيَ مُتَسَمِّرَةٌ فِي مَكَانِهَا لَا
تَبْرَحُهُ.

2_ الانزياح الإيقاعي:

أَيُّ الانزياح الموسيقي، فالشعر في جوهره انزياح إيقاعي عن الكلام العادي أو
عن النثر، ولذلك فالموسيقى هي واحدة من أهم العناصر المكونة للشعر، ولولا
الموسيقى والإيقاع لما كان الشعر شعراً، ولما جاز لنا أن نسميه شعراً، وهذه

¹ إبراهيم/ 18.

الموسيقى تأخذ أشكالاً كثيرة داخل النص الشعري، من الموسيقى الداخلية، إلى موسيقى القافية، إلى حرف الروي، إلى البحر الشعري....

3_ الانزياح اللغوي:

والمقصود به خروج كثير من العناصر اللغوية عن أساس ما وُضعت له في أصل اللغة، كانزياح الصفات عن موصوفاتها، وانزياح الإسناد، وانزياح التقديم والتأخير، وانزياح أنواع الإنشاء المختلفة عن معانيها الأساسية التي وضعت لها في الأصل كالتمني والاستفهام والنداء والأمر والنهي....

والأمثلة على الانزياح اللغوي كثيرة جداً، من ذلك مثلاً ما نجده في باب التقديم والتأخير كما في قوله تعالى: "إياك نعبد وإياك نستعين".¹ فقد قدم المفعول به (الضمير إياك) على الفعل، والأصل تأخيره، وذلك نظراً لأهمية المعبود، وأهمية المستعان به وهو الله سبحانه وتعالى، وللتقديم والتأخير غايات جمالية كثيرة نجدها مبنوثة في كتب (علم المعاني) فمن ذلك مثلاً "التشويق إلى المتأخر إذا كان المتقدم مشعراً بغربة، نحو قول الشاعر:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحق والقمر

فهنا قدم المسند إليه وهو (ثلاثة) واتصف بصفة غريبة تشوق النفس إلى الخبر المتأخر، وهي (تشرق الدنيا ببهجتها) فأشراق الدنيا أمر يشوق النفس إلى أن تعرف هذه الأشياء الثلاثة التي جعلت الدنيا بحسنها تتألق وتضيء، فإذا عرفت النفس ذلك تمكّن الخبر المتأخر فيها واستقر.²

ومما يندرج في هذا الباب كثير من أبواب علم المعاني كالفصل والوصل، والحذف والذكر، وخروج أساليب الإنشاء: الأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني، عن معانيها الحقيقية التي وضعت لها في الأصل، وغيرها كثير.

¹ الفاتحة: 5.

² علم المعاني: 136-137.

4_ الانزياح الدلالي:

وهو انزياح ما بين الصوت والمعنى، أو الاسم والمسمى، أو الدال والمدلول، فأحد هذين الطرفين ثابت وهو الأول (الصوت، الاسم، الدال) وثانيهما متغير وهو (المعنى، المسمى، المدلول) وهذا التغير رهن بالتطور الذي يطرأ على اللغة عبر الزمان والمكان، واختلاف الثقافة، وتجدد المعرفة، فالكلمة تكتسب خلال رحلتها الطويلة عبر الزمن معاني كثيرة، ودلالات إضافية، ولا تبقى ثابتة أو محددة، بل يتم تجاوز المعنى المعجمي إلى معان جديدة.

فكلمة (عين) تعني حاسة الإبصار، ولكنها لا تقف عند هذا المعنى، بل تتجاوزه لتدل على: عين الماء، والعسسي، والرجل العظيم وغير ذلك من المعاني التي اكتسبتها عبر مسيرتها الزمنية.

ثالثاً_ مستويات الانزياح:

ثمة مستويات عدة للانزياح تختلف باختلاف درجة الخروج عن الأصل أو المعيار، أو ما يمكن أن يسمى بنقطة الصفر في الكتابة العلمية، وصولاً إلى أعلى درجات الانزياح، أو إلى نهاية الانزياح، وهي نقطة مفتوحة لا يمكن تحديدها بحد، أو تقنينها بقانون، فالانزياح له بداية أو حد أدنى، إلا أن نهايته في نظري ليست محدودة.

ويمكن في هذا السياق أن نحدد أربعة مستويات للانزياح هي:

1_ المستوى القريب:

وهو قريب من درجة الصفر، فالمعنى واضح لا يحتاج إلى كبير عناء لكشفه وفهمه، والوقوف على دلالاته، ومثاله قول الشاعر:

وَشَرِبْتُ شَايَا فِي الطَّرِيقِ

وَرَتَّقْتُ نَعْلِي

فالتعبير هنا لا يتضمن فيضا من المعاني، ولا تنوعا في الدلالات، ومعناه _ كما قال الجاحظ_ في ظاهر لفظه.

ومن أمثلته في الشعر القديم الكثير من شعر أبي العتاهية، فقد كان يميل في شعره نحو السهولة، ونقل عنه أنه قال: لو أردت أن أجعل كلامي كله شعرا لفعلت، ومن ذلك قوله:

مَنْ مُبْلَغٌ عَلَى الْإِمَامَا	مَ نَصَائِحاً مُتَوَالِيَةً
إِنِّي أَرَى الْأَسْعَارَ أَسَ	عَارَ الرِّعِيَّةِ غَالِيَةً
وَأَرَى الْمَكَاسِبَ نَزْرَةً	وَأَرَى الضَّرُورَةَ فَاشِيَةً
وَأَرَى هُمُومَ الدَّهْرِ رَا	ئِحَةً تُمْرُ وَغَادِيَةً
وَأَرَى الْمَرَضِيَحَ فِيهِ عَن	أَوْلَادِهِمَا مُتَجَافِيَةً
وَأَرَى الْيَتَامَى وَالْأَرَا	مَلَ فِي الْبُيُوتِ الْخَالِيَةِ

2_ المستوى المتوسط:

وهو المستوى الممكن والمقبول في الانزياح، ومعظم الشعر العربي قديمه وحديثه يعتمد على هذا المستوى، ويندرج تحته، ومن هنا فالأمثلة عليه كثيرة جدا، بل هي أكثر من أن تعد أو تحصى، منها قول بدر شاكر السياب:

عَيْنَاكَ غَابَتَا نَخِيلَ سَاعَةِ السَّحَرِ
أَوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا الْقَمَرُ

وقول الشاعر القديم أبي ذؤيب الهذلي:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فالمتلقي يحتاج إلى بعض الجهد كي يقف على أبعاد الصورة ودلالاتها، ولكنه ليس بالجهد الكبير، لأن الصورة ليست بذلك الغموض الذي يشق على الفهم، أو يعسر على الاستيعاب.

3_ المستوى البعيد:

وهو مستوى ينبغي أن نلتفت فيه إلى أمرين:

الأول: بنية النص.

والثاني: آلية التلقي.

أي أن درجة الخروج أو الانزياح ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل من النص والمتلقي، ففي النص انزياح يحوج المتلقي إلى بذل الجهد، ونضح الجبين، ومكابدة الذهن، كي يقف على أبعاد النص ودلالاته، لأنها لا تعطي قيادها بسهولة أو يسر، كما أنها لا تمكن من فحصها إلا لناقد مدقق، وقارئ حصيف متمرس، ولذلك نجد أنفسنا أمام قراءات كثيرة ومختلفة ومتنوعة لمثل هذا النوع من الانزياح، وذلك بسبب غنى الدلالات وتنوعها ووفرته، والتي قد تصل إلى شيء من الغموض.

ومن أمثلة هذا النوع كثير من شعر أبي تمام واستعاراته، منها قوله في رثاء حميد الطوسي:

فَتَى كَلَّمَا فَاضَتْ عَيُونُ قَبِيلَةٍ دَمًا ضَجِكَتْ عَنْهُ الْأَحَادِيثُ وَالذُّكُورُ

وقول أحد الشعراء المعاصرين:

ذَا هَبَّ أَتْفِئاً بَيْنَ الْبِرَاعِمِ وَالْعُشْبِ

أُبْنِي جَزِيرَةَ

أَصِلُ الْغُصْنِ بِالشُّطُوطِ

وَإِذَا ضَاعَتِ الْمِرَافِقُ وَسَوَدَّتِ الْخُطُوطُ

الْبَيْسُ الدَّهْشَةُ الْأَسِيرَةُ

فِي جَنَاحِ الْفَرَّاشَةِ

خَلْفَ حِصْنِ السَّنَابِلِ وَالضَّوءِ

فِي مَوْضِعِ الْهَشَّاشَةِ

فمثل هذا الشعر لا يبوح بأسراره بسهولة، ولا يعطي خفاياه إلا لقارئ متمرس، فضلاً عن أن قراءته ليست قراءة واحدة يتفق عليها المتلقون جميعاً، فكل قارئ يقرؤه وفق ما يحسه أو يجده من التدايعات.

4_ المستوى الأبعد:

وهو أعلى المستويات، إذ يصل فيه الخروج والتجاوز إلى أعلى الدرجات والتي قد تصل إلى حد الإبهام أحياناً، أو المستحيل واللامعقول أحياناً أخرى، لأنه يصل إلى مستوى الرؤية المغلقة على صاحبها والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف أو وجهة نظر، ولعلنا نستطيع القول بكثير من الاطمئنان: إن الشعر القديم قد يخلو في معظمه من هذا النمط، وقد لا نجد فيه ما يمكننا أن نمثل به عليه، في حين أن الشعر الحديث يضح بهذا المستوى من الانزياح، وذلك لأسباب متعددة منها: اعتماده على الرمزية، والأسطورة، وغير ذلك مما أخرج الشعر أحياناً عن شعريته، وأفقده جمهوره العريض.

ومن الأمثلة على هذا المستوى قول أحدهم:

رُكِبَتِي مَقْصُورَةٌ فِي طَرْفِ الْأَفْقِ

وَوَجْهِي ازْدَحَمْتُ فِيهِ

الكَتَابَاتُ الْبُرُوقُ فِي الْوَرَقِ الْأَخْضَرِ وَالْمَاءِ

الْحُرُوفِ

أُمَّةٌ مِنَ الْأُمَمِ

مُخَاطَبُونَ وَمُكَلَّفُونَ

الطَيُورُ انْفَجَرَتْ فِي قُبَّةِ الرِّيحِ

كَمَا تَنْفَجِرُ الْبُيُوتُ

فليس من السهولة بمكان أن تضع يديك على دلالات هذا الشعر، وتتمكن من كشف فضاءاته المختلفة، فالشاعر منكفي على ذاته، يصول ويجول في أعماق نفسه، ويترك

العنان للغة كي تذهب كل مذهب، دون ضابط أو رادع، حتى وكأنه يقصد إلى هذا قصدا، ويتعمده تعمدا، ظنا منه أن انعدام الفهم يعني قوة الشاعرية، والقصور في الوصول إلى المتلقي، يعني تميزا في الشعرية والتجربة والقول الشعري، وهذا لعمرى هو الخسران بعينه، والخيبة ذاتها.

رابعاً_ الانزياح والتلقي:

للانزياح علاقة وثيقة بالتلقي، فالمتلقي النشط والفاعل هو الذي يحدد أهمية الانزياح وقيمه ودلالته وأبعاده المختلفة، ومن هنا يمكن أن نميز بين قراءتين اثنتين تبعا لنوع التلقي ودرجته:

القراءة الأولى: قراءة سكونية سلبية تقف على الحدود السطحية للنص الأدبي، وتفهمه وتفسره وفق مرجعياتها المسبقة.

والقراءة الثانية: قراءة فاعلة ومتحركة ونشطة، تعمل عملها في النص تأملا وتدقيقا وتحليلا، وتنقده وتعيد إنتاجه من جديد، وربما تتبنى أطروحاته أو تعارضها، كما أنها تحاوره قياسا إلى العناصر المكونة له في الرؤية والتصور والأداء.

والقراءة النشطة تتجاوز التفسير إلى التأويل، وثمة فرق بينهما، فالتفسير يعزل الظواهر بشرحها أو إيضاحها، ويحكم عليها سلبا أو إيجابا، بينما يميّط التأويل اللثام عن الداخل، ويتوجه نحوه لكشف أسرارها، والوقوف على خفاياها، وإذا كان التفسير يحيل إلى غيره، فإن التأويل يحيل إلى ذاته، أي أن مرجعيته تكمن فيه ولا تجلب إليه من خارجه، ومن هنا فإن وفرة التأويلات وتعددتها وتنوعها، لا يرجع إلى بنية النص فقط، وإنما يرجع كذلك إلى طاقة المتلقي وقدرته على الاستجابة والإدراك.



المبحث السادس

المعادل الموضوعي

أولا- تعريف المعادل الموضوعي:

هو أن يختار الشاعر عنصرا من عناصر العالم الخارجي، مثل (الخمرة، الناقة، الفرس، الغزال، الحمامة، المطر، النهر، البحر، الجبل....) ثم يسقط تجربته الذاتية عليه، فتكون هذه العناصر الخارجية معادلات موضوعية لذات الشاعر، يختبئ وراءها، ويعبر عن نفسه من خلالها، ومن هنا فهي أشبه بالقناع الفني لذاته.

ويتوسع (ت.س. اليوت) أكثر في تعريفه للمعادل الموضوعي، فيرى أن "الشعر هروب من العاطفة بتحويلها إلى شعر" فالشاعر يعبر عما يدور في ذاته من مشاعر وعواطف وأحاسيس من خلال فن الشعر، وبذلك تصبح لغة هذا الشعر وكل ما يعبر عنه الشاعر في لغته معادلا موضوعيا لذات الشاعر، أي أن الشاعر يعمل على تحويل الذاتي إلى موضوعي، وهذا ما يفسر قوله أيضا: "الشعر هروب من العاطفة وليس تعبيراً عنها" ومهمة المتلقي القارئ تهدف إلى إعادة الموضوعي إلى الذاتي، بهدف التواصل مع الشاعر وجدانياً، ومن هنا فإذا كان الشعر هروبا من العاطفة فإن التلقي في جانب من جوانبه هو هروب من اللغة، أي من المعادل الموضوعي.

والمعادل الموضوعي عنصر أساسي ومهم في الشعر القديم، وهذا يعني أن دراسة هذا الشعر، وقراءته قراءة نقدية فاحصة، لا يمكن أن تكتمل من دون دراسة المعادل الموضوعي ورصده في هذا الشعر.

والشاعر قد يتحدث أحيانا عن نفسه حديثا مباشرا، من دون أن يستعين بالمعادل الموضوعي، وقد يلجأ أحيانا أخرى إلى هذا المعادل، فيسقط عليه تجربته الذاتية، والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو:

لماذا يلجأ الشاعر إلى المعادل الموضوعي؟ ولماذا لا يتحدث عن نفسه حديثا مباشرا وهو يفعل ذلك أحيانا _ كما ذكرنا _؟ وما الذي يحققه من خلال هذا المعادل؟ وفي الإجابة نقول: إن المعادل الموضوعي يؤمن للشاعر أمورا ثلاثة هي:

الأول: الموضوعية، والثاني: الحيادية، والثالث: كسر حدة الانفعال.

1_ الموضوعية:

إن حديث الشاعر عن عنصر خارجي من عناصر الطبيعة يفترض أن يكون حديثا موضوعيا، لا أثر فيه للذات أو للمشاعر، لأن هذا العنصر بعيد عن الشاعر ظاهريا، ولكن الأمر ليس كذلك، لأن هذا العنصر الخارجي ما هو إلا ذات الشاعر نفسها، ولهذا فإن الشاعر يتوهم أنه سيكون موضوعيا، ويحاول من وراء ذلك أن يوهما نحن المتلقين كذلك بهذه الموضوعية المزيفة، فعندما يتحدث عن ناقته أو فرسه مثلا يحاول أن يقنعنا بأن حديثه هذا هو حديث عن عنصر خارجي لا علاقة له به، ولا تربطه فيه أدنى صلة، ولهذا ينبغي أن يكون هذا الحديث موضوعيا، ومن ثم علينا أن نصدقه ونذهب معه في لعبة المخاتلة التي يمارسها علينا.

ومن هنا فإن الموضوعية التي يمكن أن يحققها المعادل الموضوعي هي موضوعية ظاهرية وشكلية فقط، ولعلنا إذا شئنا الدقة أكثر قلنا: إنها موضوعية مزيفة وغير حقيقية، لأن هذا المعادل ما هو في حقيقته إلا ذات الشاعر المقنعة بقناع فني اسمه "المعادل الموضوعي" ومن هنا يمكن القول بكثير من الاطمئنان: إن الغيرية في الشعر ما هي في حقيقتها إلا ذاتية مقنعة.

2_ الحيادية:

الحيادية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالموضوعية، لا تكاد تتفصل عنها، ولكنها هي الأخرى حيادية مزيفة وغير حقيقية، فالشاعر يتوهم ويحاول أن يوهنا بحياديته التامة إزاء حديثه عن هذه العناصر الخارجية التي لا تمت إليه بصلة مباشرة، وينسى لبعض الوقت أو يتناسى أن هذه العناصر هي ذاته المتعبة أو المعذبة أو المتألّمة.... وأن الفصل الذي يظنه قائما بينه وبينها غير موجود أصلا إلا في وهمه وفي خياله.

3_ كسر حدة الانفعال:

إن استقراء الواقع الشعري يدل على أن الشاعر قد يتحدث عن نفسه في كثير من الأحيان حديثا مباشرا ليس فيه موارد أو تعنيم، ولكن هذا الواقع الشعري يدل من جهة أخرى على أن الشاعر قد يتجاوز الحديث المباشر إلى الحديث غير المباشر، فيصور تجربته من خلال الحديث عن معادل موضوعي لذاته، وهو بذلك يكسر حدة الانفعال التي يشعر بها، ويخفف من وطأة آلامه الباهظة إن كان متألّما، ويتجاوز بعضا من وجعه إن كان موجعا، وينسى شيئا من معاناته إن كان يعاني، وذلك من خلال مشاركة هذا المعادل له في آلامه وأوجاعه ومعاناته، وهو بذلك يحس إحساسا عميقا بأنه ليس وحيدا في هذا العالم، وإنما هنالك من يشاركه تجربته بكل ما فيها من آلام وآمال.

وهكذا نجد أن الشاعر يتعزى بالتفريح عن نفسه حين يسقط تجربته على العالم الخارجي، فالتشابه في التجربة يخفف وطأة الألم ويقلص حدة المعاناة، ومن هنا نفهم قول الخنساء في رثاء أخيها صخر متعزية بآلام غيرها ممن فقدوا إخوانهم:

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي

فالإنسان بطبعه ميال إلى الآخر، يؤنسه ويواسيه ويخفف من وطأة آلامه وأوجاعه، وما سمي الإنسان إنساناً إلا لأنه يأنس بغيره وهذا ضد التوحش والنفور الذي هو من طبائع الحيوانات، ولعل خوف الإنسان أحياناً من أخيه الإنسان، يضطره أحياناً إلى اللجوء إلى الطبيعة من حوله، والاحتماء بها، والبوح لها، فهي لا تذيع سرّاً من أسرٍّ إليها، ولا تغدر بمن احتوى بها، ولا تخدع من استأمنها على نفسه ووجد فيها شريكاً حقيقياً في المعاناة، وخليلاً صادقاً في التجربة، وهذا ما نجده في لامية الشفري مثلاً الذي عزم على ترك أهله، والانصراف عنهم إلى وحوش الصحراء، مجسداً بذلك أقصى حالات الاغتراب الروحي التي يمكن أن يعاني منها الإنسان المتمثلة بالاغتراب عن الأهل والأحبة، وأي اغتراب أقصى وأشد من هذا الاغتراب؟! يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُم لَأُمِيلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مَقْمَرٌ وَشَدَّتْ لَطِيَّاتُ مَطَايَا وَأَرْحَلُ
وَفِي الْأَرْضِ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْزِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسَ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءٌ جَبَّالُ
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَزَّ يُخْذَلُ¹

¹ أقيموا: تهيؤوا للرحيل، المطايا: الإبل، حُمَّتِ الحاجات: قُذِرَتْ ودُبرِت، الطيئة: الحاجة، الأرحل: ج رجل وهو ما يوضع على البعير، المنأى: المكان البعيد، القلى: البغض والكراهية، متعزل: مكان العزلة عن الناس، أهلون: ج أهل، السيد: بالكسر: الذئب، العملس: القوي السريع، الأرقط: النمر الذي في جلده بياض وسواد، الزهلول: الأملس، العرفاء: الضبع الطويلة العرف، جبال: اسم للضبع، خذله: إذا تخلى عن نصرته.

مثال عن المعادل الموضوعي:

يقول المتنبي العبدى متحدثاً عن ناقته التي هي معادل موضوعي لذاته المعذبة:¹

إذا ما قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ تَأَوُّهُ أَهْلُهُ الرَّجُلَ الْحَزِينِ
تَقُولُ وَقَدْ ذَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي²
أَكُلُ الذَّهْرَ حِلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي

فمن ذا يشك في أن تأوهات هذه الناقة هي تأوهات هو، وأنينها هو أنينه هو، وهذا الحل الذي ما إن يصل إليه، حتى تبدأ رحلة جديدة من الارتحال، فهل الناقة هي التي في حل وارتحال أم أنه الشاعر المسكين، الذي لا يعرف للاستقرار طعماً، ولا يعرف للمقام عنواناً.

والغريب أن هذه الأبيات الجميلة والمؤثرة، التي تفيض بالألم الممض الذي كان يعانیه الشاعر، وتعكس عمق الوجد الذي كان مقيماً في نفس الشاعر لا يبرحها يوماً، ولا يغادرها ليلة، أقول: الغريب أن الناقد القديم رأى فيها إشارة بعيدة، ومجازاً بعيداً عن الحقيقة، ورأى أن هذا مما ينبغي للشاعر تجنبه، وما ذاك إلا لأن النقاد القدماء كانوا ينظرون إلى تلك العناصر الموجودة في أشعار الشعراء، والمستمدة من العالم الخارجي الموضوعي المحيط بالشاعر، على أنها عناصر منفصلة عن ذات الشاعر، ولا علاقة له بها، يقول ابن طباطبا تعليقاً على البيتين الثاني والثالث:

الأبيات من قصيدة مطلعها:

¹ أفاطمُ قبلَ بَنِيكَ مَثْعَبِي وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتُكَ كَأَنَّ بَنِيَّ

² الوضين: حزام يُشدُّ به الرَّحْلُ على البعير، درأ الوضين للناقة: أعده ليشدَّ الرحلَ به، الدين: العادة..

" فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المبادئ للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقه لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول".¹ فهل هذا حقاً هو ما أراده الشاعر، أم أنه أراد التعبير عن معاناته وألمه ووجعه؟!

وقد أورد ابن طباطبا هذين البيتين في باب " ما ينبغي للشاعر تجنبه وما ينبغي له إتيانه" يقول: " وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها".²

ومن المعروف أن ابن طباطبا كان واحداً من أبرز النقاد الذين دعوا إلى الصدق في التشبيه، يقول:

" واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركته عيانها.... فشبّهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادت... فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مثبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبهها به صورة ومعنى".³

ولهذا فإنه من الطبيعي أن يذهب إلى ما ذهب إليه في هذه الأبيات، وأن يرى فيها ما رآه.

¹ عيار الشعر: 200.

² نفسه: 199_200.

³ عيار الشعر: 15_16.

المبحث السابع

النص المغلق والنص المفتوح

هل النص المغلق والنص المفتوح مصطلحان مرتبطان بالنص وحده، أم أنهما مرتبطان بالنص والقارئ معا؟

إن هذين المصطلحين اللذين شاعا في الدراسات النقدية الحديثة، لهما علاقة وثيقة بأمريين اثنين:

الأمر الأول: هو بنية النص.

والأمر الثاني: هو آلية التلقي.

أولا- بنية النص:

ثمة نصوص مغلقة على ذاتها، تقول ما عندها ولا تترك مجالا لنقد أو لتأويل أو اجتهد في قراءة، لأنها في أساسها نصوص فقيرة أحادية الدلالة، فالنصوص العلمية مثلا هي نصوص مغلقة على ذاتها لأنها ذات دلالة أحادية ولا مجال فيها لتعدد الآراء، وتتنوع مذاهب التأويل، فهي تؤدي مقولاتها بلغة مباشرة، وبتقريرية حادة تتسجم مع الرسالة التي تود إيصالها إلى المتلقي.

والنص المغلق لا يقتصر على النص العلمي فقط، بل يتجاوز إلى النص الأدبي أيضا، فكل "نص مسطح أو ضحل عادي أو مكرر يعنى بأمور وقضايا واعتبارات خارجة عنه كنص، ويهدف إلى الاستهلاك الجماهيري، ولا يدع للقارئ أي دور في تفسيره أو تحليله أو المشاركة في صنعه، وتحت هذا النوع نضع أصناف النظم الشعري القديم، والمتون التعليمية، وكثيرا مما يكتب اليوم تحت اسم شعر، ولا نجد فيه أي لون من ألوان "النزعة الشعرية" بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح".¹

¹ المغامرة النقدية: 49.

وفي مقابل هذا النمط من النصوص نجد النص المفتوح، وهو نص غني بدلالاته وأبعاده ومرامييه، فهو متعدد الدلالة ومن ثم فهو متعدد القراءة، إنه نص حمال أوجه وليس وجها واحدا فقط، إنه نص لا يفتأ يطرح الأسئلة تلو الأسئلة، ويثير القضية تلو القضية " إنه نص يعنى بالفن ويوليه اهتمامه، ويشغل القارئ، ويدع له دورا فعالا في إعادة إنتاجه وتشكيله، ويساعده على تفسيره تفسيرات متعددة، أو يمكنه من قراءته قراءات متكثرة".¹

والأمثلة على هذا النوع الثاني من النصوص وهو النص المفتوح كثيرة جدا، بل وأكثر من أن تعد أو تحصى، ويأتي القرآن الكريم على رأس هذه النصوص وفي مقدمتها جميعا، فهو أغنى النصوص على الإطلاق، وهو قابل لقراءات لا حصر لها، وأفاقه مفتوحة على تأويلات لا حدود لها، ومن هنا فقد قدمت حوله آلاف الدراسات والقراءات والتأويلات، ومع ذلك فإن أحدا لا يستطيع الادعاء بأنه وصل إلى الكشف عن أسرار هذا النص العظيم، ولذلك قال تعالى: " وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولو الألباب".²

وإذا انتقلنا إلى كلام البشر وقعنا على الكثير الكثير من النصوص المفتوحة، والغنية والتي تطرح الأسئلة من كل حذب وصوب، وتثير علامات الاستفهام والتعجب، وتطرح مقولات متعددة ومتنوعة في آن معا، ولذلك فهي قابلة لقراءات كثيرة، والأمثلة على هذا كثيرة في القديم وفي الحديث، منها شعر امرئ القيس، و أبي تمام، و المتنبي، وغيرهم كثير من القدماء، وشعر أحمد شوقي، ونزار قباني، ومحمود درويش وغيرهم كثير من المعاصرين.

¹ نفسه: 49_50.

² آل عمران/7.

ثانياً - آلية القراءة:

بعض القراء يغلقون النص على قراءة واحدة لا يتجاوزونها إلى غيرها، ويقتصرون في قراءتهم للنصوص على منهج واحد، أو طريقة واحدة لا يتعدونها إلى ما سواها، وينظرون إلى النص على أنه بنية نصية لغوية معزولة عن أي سياق ثقافي أو تاريخي أو أيديولوجي أو سياسي أو نفسي أو ما إلى ذلك، ومن هنا تكون قراءتهم أحادية الجانب، فردية الدلالة، ليس فيها أي مظهر من مظاهر التنوع والتعدد، أو بمعنى آخر: إنهم يغلقون النص على قراءة واحدة يتيمة، ومن ثم فإننا نكون أمام آلية مغلقة في تلقي النص، أو ما يمكن أن نسميه (بالتلقي المغلق).

وفي مقابل هذا النمط من التلقي نجد ما يمكن أن نسميه (بالتلقي المفتوح) إذ يفتح القارئ النص على مستويات متعددة، اجتماعية ونفسية وتاريخية وأيديولوجية.... ويقرؤه قراءات كثيرة، ويترك الباب مفتوحاً ليتسع لتأويلات مختلفة، واجتهادات متعددة، من دون الادعاء بأن هذه القراءة أو تلك هي القراءة المثلى، أو أنها القراءة الوحيدة والنهائية للنص الأدبي، ومن دون الزعم بأن هذا القارئ أو ذاك قد قال الكلمة الفصل في قراءته لنص ما، أو أنه ملك قياده، وقال الكلمة الأولى والأخيرة فيه، ولم يترك فيه زيادة لمستزيد، أو بقية لمستبق.



اللغة وتشكيلاتها الجمالية

أولا_ مقدمة:

النص الأدبي هو نص لغوي أولا وقبل أي شيء آخر، وهو بهذا يشترك مع غيره من نصوص الخطاب التي تستخدم اللغة أداة لها في التوصيل، فكل خطاب يعتمد على اللغة أداة له في التوصيل هو خطاب لغوي، وهذا يعني أننا أمام أنماط كثيرة جدا من أنماط الخطاب اللغوي، الذي يمتد ليشمل مختلف العلوم والاختصاصات التطبيقية والنظرية على حد سواء، وهذا يعني أن ثمة أنواعا أخرى للخطاب غير الخطاب اللغوي، وهذا أمر صحيح، فالتخاطب بين الناس والتواصل فيما بينهم لا يقتصر على اللغة وحدها، وإنما يتجاوزها إلى غيرها لنجد أنفسنا أمام أنماط كثيرة ومتنوعة للتواصل بين بني البشر، فهناك الخطاب بالإشارة، وهناك لغة الموسيقى التي هي لغة العالم، وهناك لغة الجسد المتمثل بالرقص، وهناك لغة الأرقام في الرياضيات ونحوه، ولغة اللون والرسم، وقد أشار الجاحظ إلى بعض هذه الأنماط، وذكر نمطا عجيبا من أنماط الخطاب وهو النمط الذي أسماه (النصبة) وهو الحال الناطقة من غير كلام، وهذا ما نجده في الكون والطبيعة من حولنا، كالسما والنجوم وحركة الأفلاك والكواكب، والبال والسهول والوديان ونحو ذلك مما ينطق بعظمة الخالق في مخلوقاته المختلفة ولكن من دون كلام.

فالنص الأدبي يشترك مع غيره من أنواع الخطاب اللغوي في أن اللغة هي الأداة المستخدمة في التوصيل، فالناس جميعا يستخدمون اللغة، بدءا من الكلام العادي الذي نمارسه في حياتنا اليومية، وانتهاء بأرقى النصوص الأدبية وأعلاها منزلة في ميدان البلاغة والفصاحة، فالبائع والمهندس والطبيب والتاجر والأديب وغير هؤلاء كثير، كلهم يستخدمون اللغة، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا:

هل هؤلاء جميعا وغيرهم يستخدمون اللغة استخداما متماثلا أو متشابهة؟ بمعنى آخر: هل توجد فوارق أو اختلافات بين الناس في استخدامهم للغة؟ والجواب: نعم،

توجد اختلافات وفوارق بين الناس في استخدام اللغة، ولا يمكن للناس جميعاً أن يستخدموا اللغة بطريقة واحدة أو متشابهة، فما الذي يميز استخدام الأديب للغة عن غيره من المستخدمين الآخرين؟

يمكن أن نميز بين نمطين رئيسيين لاستخدام اللغة:

النمط الأول: هو الاستخدام النفعي للغة:

وهذا النمط لا يقتصر على شريحة دون أخرى من الناس، فالناس جميعاً يستخدمون اللغة لينتفعوا بها، ولكي يلبي كل منهم احتياجاته المختلفة من خلال اللغة، تستوي في ذلك الاحتياجات المادية والمعنوية، وفي هذا النمط من الاستخدام نجد التركيز على المعنى اللغوي أو المعجمي أو الإشاري للغة دون المعنى المجازي، أي أن نستخدم الكلمة بمعناها اللغوي الذي وضعت له في الأصل، وإن استخدم المجاز في هذا النمط أحياناً فهو من باب التوضيح أو المصادفة، ويبعد أن يكون من باب الرغبة في الإيحاء الفني، أو بقصد الجمال الخالص، كما هو الحال في الأدب.

ومن الأمثلة الواضحة على هذا النمط من الاستخدام، ما نجده في ميدان العلوم التطبيقية، فالرياضي أو الفيزيائي أو الكيميائي أو الطبيب أو المهندس أو ما إلى ذلك من اختصاصات علمية، كل هؤلاء يستخدمون اللغة استخداماً نفعياً يتسم بالتقريرية والمباشرة، والتعبير عن الفكرة بأقصر طريق، وبأقل الكلمات، متوخين من وراء ذلك إيصال الفكرة إلى ذهن المتلقي مباشرة ودون عناء أو موارد أو مخاطلة، فالمثلثات عند الرياضي هي أنواع منها: المتساوي الأضلاع، والمتساوي الساقين، والقائم الزاوية وما إلى ذلك، وعندما يريد الحديث عن هذه الأنواع فإنه سيتحدث حديثاً مباشراً لا مجال فيه للفن أو الجمال أو المجاز، كأن يفاضل بين المثلث المتساوي الأضلاع والمثلث المتساوي الساقين، فيرى أن سيقان هذا أجمل من سيقان ذاك أو العكس، فهذا سيثير الضحك والاستغراب والاستهجان لدى المتلقي، لأنه لا مكان لمثل هذا الخطاب في الرياضيات.

وإذا انتقلنا إلى مثال آخر وهو الطبيب، فالقلب بالنسبة له هو عبارة عن أذين أيمن وأذين أيسر، وبطين أيمن وبطين أيسر، ومجموعة من الشرايين والأوردة وما إلى ذلك، ولن يلتفت إلى ما يحمله القلب من إحياءات الدفء والحنين وما يختزن في ثناياه من المشاعر والأحاسيس الجميلة التي تلفت نظر الأديب، ولن تلفت نظر الطبيب أو بمعنى أدق لن يهتم بها عندما يريد أن يقدم معلومات علمية عن هذه العضلة المسماة بالقلب.

والنمط الثاني: هو الاستخدام الجمالي للغة:

الذي يعنى بالاستفادة من الطاقات الجمالية، والإحياءات الدلالية للغة، فيتجاوز المعاني الإشارية أو المعجمية للألفاظ ليصل إلى المعاني المجازية بما تحمله من مستويات جمالية رفيعة، وهذا النمط خاص بالأدب شعره ونثره، فالأديب هو من يهتم بالاستفادة من طاقات اللغة الجمالية والإيحائية، فلا يعبر عن الأشياء تعبيراً مباشراً أو تقريرياً، وإنما يلجأ إلى التعبير المجازي بصورة الواسعة، وأنواعه المختلفة والمتعددة كالاستعارة والتشبيه والكناية ليحقق للمتلقى الفائدة والمتعة في آن معا، ومن هنا قالوا: إن الشعراء هم ملوك الكلام، لأنهم يستخدمون اللغة في أرقى حالاتها وأطوارها، مستفيدين من الطاقات الإيحائية الكامنة في الكلمات ليعبروا عن نظرتهم للكون من حولهم، وللحياة والموت وكل ما يحيط بهم نظرة تجمع بين الفن والواقع، بين الجمال والحقيقة، ومن هنا فالأديب يستخدم اللغة بالنمطين السابقين معا، فهو يستخدم اللغة استخداما نفعيا، ويستخدمها استخداما جماليا إيحائيا وهذا الاستخدام الثاني هو ما يميز استخدام الأديب للغة عن غيره من المستخدمين الآخرين، ومن ثم فهذا ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى، فهو نص يجمع بين الفائدة والمتعة.

وإذا كنا قد وصلنا إلى هذه النتيجة، وهي أن أهم ما يميز الخطاب الأدبي عن سائر أنواع الخطاب هو اللغة، وأن سر التميز والتفوق، وعنوان الفريدة والإبداع،

كامن في اللغة، فإننا نرى أن أفضل طريقة لقراءة الخطاب الأدبي، والكشف عن أسرارهِ وغوامضهِ، والغوص في أعماقه لاكتناه دقائقه وكنوزه، والوقوف على جمالياته وإيحاءاته، إنما يكون بالاعتماد على اللغة وتشكيلاتها الجمالية داخل النص أولاً وقبل كل شيء آخر، ولكن هذا لا يعني أبداً أننا نغفل الجوانب الأخرى، والعناصر التعبيرية المختلفة التي تسهم في تشكيل النص الأدبي، كالإيقاع في الشعر مثلاً، والمكان والزمان والمناسبة ونحو ذلك مما يمكن أن يضيء لنا العالم الداخلي للنص، ويرتقي بنا نحو فهم أفضل، وقراءة أرقى للنص، اتساقاً مع ميلنا نحو فتح النص على مختلف الفضاءات والسياقات التي من شأنها إنتاج قراءة تتسم بالعمق والدقة والموضوعية، بخلاف تلك القراءة التي تغلق النص على نفسه، وتعزله عن السياقات الأخرى المحيطة به، والتي هي برأينا لن تقدم القراءة المرجوة، ولن تتمكن من اكتشاف أسرار النص كاملة، على الرغم من أهميتها التي لا ينبغي إغفالها، لأن النص في نهاية المطاف نتاج جملة من العوامل الاجتماعية والتاريخية والنفسية و..... المحيطة به وبمؤلفه، ومن ثم فإن أي قراءة تهمل هذه العوامل هي قراءة ناقصة، وأخشى أن تكون قراءة جانزة أيضاً، فالنص بنية لها استقلاليتها الخاصة ولها ظروفها الخاصة، إلا أنها ليست بنية معزولة عن السياقات الأخرى التي تحيط بالنص، وتسهم في إنتاجه، وتحدد ظروف إبداعه، ونمط تشكيله.

ثانياً_ التشكيلات الجمالية للغة:

لغة تشكيلات جمالية كثيرة لا حصر لها، ومن العسير بل ومن المستحيل الإحاطة بها جميعاً، أو معرفتها كلها، وهذه التشكيلات متطورة ونامية ومتغيرة، بحسب ظروف المكان والزمان والثقافة وما إلى ذلك، ولا يمكن أن تقف عند حد، أو تقتصر على نهاية، وهذه التشكيلات تتكون مما يمكن أن يسمى بـ (العناصر التعبيرية في اللغة) أو العناصر النحوية، هذه العناصر التي أسماها عبد القاهر الجرجاني (معاني النحو) عندما تحدث عن نظريته في النظم الذي عرفه بالقول: "لغة تشكيلات جمالية كثيرة لا حصر لها، ومن العسير بل ومن المستحيل الإحاطة بها جميعاً، أو معرفتها كلها، وهذه التشكيلات متطورة ونامية ومتغيرة، بحسب ظروف المكان والزمان والثقافة وما إلى ذلك، ولا يمكن أن تقف عند حد، أو تقتصر على نهاية، وهذه التشكيلات تتكون مما يمكن أن يسمى بـ (العناصر التعبيرية في اللغة) أو العناصر النحوية، هذه العناصر التي أسماها عبد القاهر الجرجاني (معاني النحو) عندما تحدث عن نظريته في النظم الذي عرفه بالقول: "

ليس النظم شيئاً سوى تُوخي معاني النحو داخل الكلم" وبنى عليه نظريته في إعجاز القرآن.

وسنحاول أن نقف في الصفحات المقبلة على بعض هذه العناصر لتكون أمثلة فقط على غيرها، ونموذجاً يستفاد منه في قراءة النصوص.

1_ الكلمات المفاتيح:

وهي كلمات محورية في أي نص، لها وقعها الخاص ويمكن أن تفيد القارئ في قراءة النص وإضاءة عالمه الداخلي، فهي كلمات مؤثرة في بناء النص، ويركز عليها المبدع أكثر من غيرها داخل النص، ففي قول كعب بن زهير:

بانت سعادُ فقلبي اليوم مثبُولٌ مُتَيِّمٌ إثرها لم يُفدْ مكبُولُ
وما سعادُ غداةَ البين إذ رحلوا إلا أغنُ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

لا يمكن أن نتجاوز كلمات محورية مثل: (سعاد، متيم، البين، مكبول) فهي ألفاظ لها أهمية خاصة في بنية النص، وتجد أن الشاعر يركز عليها أكثر من غيرها لما لها من أهمية في فهم النص وقراءته قراءة عميقة.

أما عن تحديد هذه الكلمات داخل النص، فإن ذلك يعتمد على حدس القارئ وحسه النقدي، وتمرسه في قراءة النصوص الأدبية، وخبرته بأساليب الأدباء من جهة، وعلى بنية النص ومضمونه والأفكار التي يتناولها ويدور حولها من جهة أخرى، وليس لها معيار واضح أو مقياس محدد يمكن من خلاله تحديد هذه الكلمة دون غيرها، أو الوقوف عند هذه اللفظة دون سواها، على أن تكرر بعض الكلمات قد يفيد في النظر إليها على أنها كلمات مفتاحية لها من الأهمية في أسلوب الكاتب ما ليس لأخواتها من كلمات أخرى غير مكررة.

وترتبط الكلمات المفاتيح ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب والدراسات الأسلوبية، وكذلك في علم الدلالة البنيوي، وقد استطاع التمييز بين أسلوب هذا الكاتب أو ذاك اعتماداً على الكلمات المفاتيح التي ترد في أساليب الكتاب، يقول (سانت بيف): "إن لكل

كاتب كلمة مفضلة تتردد بكثرة في كتاباته، وتكشف بطريقة غير مباشرة عند من يستخدمها عن بعض نقاط الضعف والرغبات الدفينة" وينقل (بودلير) عن أحد النقاد قوله في السياق نفسه: "إننا لكي نكشف عن روح شاعر ما، أو على الأقل عن شواغله العظمى، علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دورانا، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة" ويقول (فاليري) أيضا: "إنها كلمات _ أي الكلمات المفاتيح _ تتردد لدى كاتب معين بشكل يدل على أن لها رنينًا خاصًا عنده، ولها بالتالي قوة إيجابية خلقة أشد فاعلية من الاستعمال العادي، ويعد هذا نموذجا للتقييمات الشخصية"¹.

وينبغي أن نشير في سياق الحديث عن الكلمات المفاتيح إلى نقطتين مهمتين: الأولى: هي ضرورة التمييز بين (الكلمات الموضوعات) التي تتكرر في نص ما ويتم التركيز عليها أكثر من غيرها بحكم الموضوع الذي يعالجه الكاتب، وبين (الكلمات المفاتيح) التي ترتبط بأسلوب الكاتب فتكون سمة تميز كاتبًا من آخر، على الرغم من تشابه الموضوعات المطروحة.

والثانية: هي أنه لا ينبغي الاهتمام بالكلمات المفاتيح من جانب كمي أو إحصائي فقط، بل لا بد من التركيز أكثر على الجانب الدلالي المرتبط بأهمية هذه الكلمات في إضاءة الفضاء الداخلي للنص، وفهم أبعاده ومرامييه، والكشف عن أسرارهِ المخبوءة.

2_ حركة الأفعال:

لا يخلو نص أدبي من الأفعال، ولذلك فإن دراسة الأفعال داخل النصوص لها أهمية كبرى في فهم النص واستيعابه، وقراءته قراءة نقدية واعية وعميقة، والمعروف أن الأفعال تدل على حدث مقترن بزمن، وهي بهذا تختلف عن الأسماء

¹ انظر الأسلوبية منهجا نقديا: 49_50.

التي تدل على حدث غير مقترن بزمن، وعن الأحرف التي لا معنى لها في ذاتها، وإنما تأخذ دلالتها من خلال وجودها داخل السياق.

والأفعال أنواع ثلاثة: الماضي والمضارع والأمر، وعلى القارئ أن يرصد هذه الأفعال جميعاً داخل النص، ومن ثم يقوم بدراستها على عدة مستويات مثل: المستوى الكمي، والمستوى اللغوي، والمستوى الدلالي، والمستوى النفسي، كلها أو بعضها بحسب خصوصية النص، وأهمية دراسة هذا المستوى أو ذاك داخل النص، لما لذلك من أهمية في قراءة النص، وإضاءة فضاءاته الداخلية المختلفة.

3_ حركة الضمائر:

تعد الضمائر من العلامات النصية المهمة في دراسة أي نص أدبي، وقراءته قراءة نقدية متكاملة، وذلك لأن الضمائر من العلامات الثابتة في كل النصوص، ولا يمكن أن نجد نصاً يخلو من الضمائر، فهي إلى جانب الأفعال الثابت في كل النصوص، ومن هنا تأتي أهمية رصد الضمائر بنوعيتها المنفصلة والمتصلة، وما يتفرع عنها من ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، ودراستها داخل النص الأدبي، ومتابعة التغيرات التي تطرأ على استخداماتها، والوقوف على التحويلات الأسلوبية _ وما أكثرها _ التي تحدث في الضمائر، وقراءاتها هي الأخرى على المستويات المختلفة: الكمية واللغوية والدلالية والنفسية، ورصد حالات المزوجة التي تحصل بين الضمائر على اختلاف أنواعها، كالمزوجة بين ضمائر المتكلم وضمائر المخاطب، أو بين ضمائر المتكلم وضمائر الغائب ونحو ذلك، والوقوف على الدلالات المختلفة لهذا كله، والتي من شأنها أن تسهم في تقديم قراءة غنية للنص الأدبي المدروس.

4_ التكرار:

التكرار ظاهرة:

_ موسيقية (إيقاعية): يتجلى ذلك في الموسيقى والشعر.

_ نحوية ولغوية: تتمثل في تكرار الألفاظ والتراكيب والعبارات ونحو ذلك.

4_1_ أنوع التكرار:

للتكرار أنوع كثيرة، وأشكال متعددة من أهمها: تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وتكرار المعاني، وتكرار الجمل والتراكيب.

4_1_1_ تكرار الحروف:

وهو أن يكرر المرسل في كلامه حرفاً من الحروف تكراراً لافتاً للنظر لغايات فنية وجمالية مختلفة تُكتشف من خلال السياق. ومن ذلك مثلاً قول البحرني مكرراً حرف (السين):

صُنْتُ نفسي عما يُدَسُّ نفسي وترَفَعْتُ عن جِداً كلِّ جَبَسٍ
وتَماسَكْتُ حينَ زَعَزَعَنِي الدهرُ التِماساً منه لتُعْسي وتُكْسي¹

ويمكن أن نشير عموماً إلى أن تكرار الحروف المهموسة كالسي والشين ... يكثر في موضوعات الغزل والرثاء والحنين والشوق والاعتراب ونحوها، بينما يكثر تكرار الحروف المجهورة كالدال والقاف والجيم... في موضوعات الحرب ووصف المعارك وما إلى ذلك.

4_1_2_ تكرار الألفاظ:

وهو تكرار يعيد اللفظة المفردة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تأثيرية أكبر، وهو نوعان:

الأول_ تكرار الأسماء:

كقول القائل:

أَلَا حَبَّذا هَندٌ وأَرْضٌ بها هَندٌ وهَندٌ أتى من دونها النَّأيُ والبُعدُ

¹جدا: العطاء، جيس: اللثيم الجبان، زعزعي: حركني بشدة، نكسي: إذلالي.

وقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:

وقالوا: أتبكي كل قبر رأيته
فقلت لهم: إن الأسى يبعث الأسى
لقبر ثوى بين اللوى فالدكاك
دعوني فهذا كله قبر مالك

والثاني_ تكرار الأفعال:

بأنواعها الثلاثة: الماضي والمضارع والأمر، ومثاله قول كثير عزة:

واني وتهيامي بعزة بعدما
وقول أبي تمام:

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن
يرضى المؤمل منك إلا بالرضى

4_1_3_ تكرار المعاني:

ويعني تكرار المعنى الواحد بألفاظ مختلفة، وأساليب متنوعة، كقول امرئ القيس:

فيا لك من ليل كأن نجومه
كأن الثريا علقت في مصامها
بكل مغار الفتل شدت ببذبل
بأمراس كتان إلى صم جندل

فالبيت الأول يغني عن الثاني، والثاني يغني عن الأول، ومعناها واحد، لأن النجوم تشتمل على الثريا، كما أن (بذبل) يشتمل على صم الجندل، وقوله: "شدت بكل مغار الفتل" مثل قوله: "علقت بأمراس كتان".

ومنه قول كثير عزة:

واني وتهيامي بعزة بعدما
لكالمرتجي ظل الغمامة كلما
تخلّيت ممّا بيننا وتخلّيت
تئوا منها للمقيّل اضمحلت
كأنّي وإياها سحابة ممّجل
رجاها فلما جاوزته استهلّت

فجعل رجاء الأول ظل الغمامة ليقيل تحتها من حرارة الشمس، فاضمحلّت وتركته ضاحيا أي بارزا للشمس، وجعل الممحل في البيت الثاني يرجو سحابة ذات ماء فأمطرت بعدما جاوزته.

4_1_4_ تكرار الجمل والتراكيب:

وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة، بوصفها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحقّقه من توازن إيقاعي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

ومن الأمثلة على هذا قول امرئ القيس:

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذى الخال	ألحَّ عليها كلُّ أسحَمٍ هطَّال
وتحسبُ سلمى لا تزالُ كعَهْدِنَا	بوادي الخزامى أو على رَسٍّ أوَعالٍ ¹
وتحسبُ سلمى لا تزالُ ترى طَلاً	من الوحشٍ أو بيضاً بميثاءٍ مَحَلٍّ ²
ليالي سلمى إذ تُرِيكَ مُنْصَبّاً	وجيداً كجيدِ الرِّيمِ ليس بمُعْطالٍ ³

فكرر التركيب (وتحسب سلمى لا تزال...)

4_2_2_ أغراض التكرار: ⁴

للتكرار أغراض كثيرة داخل الكلام منها:

4_2_1_ التأكيد:

كقوله تعالى: "كلا سوف تعلمون * ثم كلا سوف تعلمون".⁵

¹ الرس: البئر، أوَعال: اسم هضبة.

² طلا: ولد الطيبة والبقرة، ميثاء: الأرض السهلة اللينة، محال: يكثر النزول بها.

³ منصبا: مستوي الثغر، الجيد: العنق، معطال: الذي عطل عن الخلي.

⁴ انظر: العمدة: 683/2 وما بعدها.

⁵ التكاثر/3-4.

4_2_2_ التثوق والاستعذاب:

وهذا يكون غالبا في غزل أو نسيب، كقول قيس بن ذريح:
أَلَا لَيْتَ لُبْنَى لَمْ تَكُنْ لِي خُلَّةً وَلَمْ تَلْقُنِي لُبْنَى وَلَمْ أَدْرِ مَا هِيَ
وقول الآخر:

أَلَا حَبِذَا هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدٌ وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ وَالْبُعْدُ
فتكرار اسم المحبوبة (لبنى ، وهند) في البيتين هو من باب التثوق والاستعذاب.

4_2_3_ التناسق:

أي تناسق الكلام فلا يضره طول الفصل، كقوله تعالى: "إني رأيت أحد عشر
كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين".¹

فكرر _ سبحانه وتعالى _ الفعل (رأيت) لنلا يضره طول الفصل.

4_2_4_ التثويه بالشيء والإشادة بذكره:

وهذا يكثر في المديح والرثاء، كقول أبي الأسد، ويروى لحمزة بن ببيض الحنفي
مادحا:

ولائمة لأمك يا فيض في الندى فقلت لها: لن يقدح اللوم في البحر
أرادت لتثني الفيض عن عادة الندى ومن ذا الذي يثني السحاب عن القطر
كان وفود الفيض يوم تحمّلوا إلى الفيض لاقوا عنده ليلة القدر
مواقع جود الفيض في كل بلدة مواقع ماء المزن في البلد الفقير
فتكرير اسم الممدوح ها هنا تثويه به، وإشادة بذكره، وتغخيم له في القلوب والأسماع.
وكقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

¹ يوسف/4.

وإن صخرًا لَوَالَيْنَا وَسَيِّدُنَا
وإن صخرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ
وإن صخرًا إِذَا تَشَّتَوْا لَنَحَارُ
كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ

4_2_5_ التقرير والتوبيخ:

كقوله تعالى على سبيل التقرير: "فبأي آلاء ربكما تكذبان" ¹ كلما عدَّدَ مِنَّةً أو
ذَكَرَ بِنِعْمَةٍ كَرَّرَ هَذَا.

وكقول بعضهم على سبيل التوبيخ مكررا الحرف (كم):

إِلَى كَمْ وَكَمْ أَشْيَاءُ مِنْكُمْ تُرِينِي
أَغْمَضُ عَنْهَا لَسْتُ عَنْهَا بِذِي عَمَى

4_2_6_ تعظيم المحكي عنه:

كقول الشاعر:

لَا أَرَى الْمَوْتَ يَسْبِقُ الْمَوْتَ شَيْءٌ
فَكَرَّرَ كَلِمَةَ (الْمَوْتَ) تَعْظِيمًا لَهُ.
نَعَصَ الْمَوْتُ ذَا الْغِنَى وَالْفَقِيرَا

4_2_7_ الوعد والوعيد:

وهذا يكثر في الهجاء، كقول الأعشى ليزيد بن مُسَهَّر الشيباني:

أَبَا ثَابِتٍ لَا تَعْلَقَنَّكَ رِمَاخُنَا
أَبَا ثَابِتٍ أَقْصِرْ وَعِزُّكَ سَالِمٌ

4_2_8_ التوجع:

وهذا كثير في الرثاء والتأبين، كقول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:

وَقَالُوا: أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرِ رَأَيْتَهُ
لَقَبْرٍ ثَوَى بَيْنَ الثَّلَايِ فَالذَّكَاءِ
فَقُلْتُ لَهُمْ: إِنَّ الْأَسَى يَبْعَثُ الْأَسَى
دَعُونِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِكٍ

¹ الرحمن/ 13.

4_2_9_ الاستغاثة:

وهذا في المديح أكثر نحو قول الغليل بن الفرخ:
بني مسمع لولا الإله وأنتم بني مسمع لم ينكر الناس منكرا

4_2_10_ الازدراء والتهكم والتنقيص:

كقول حماد عجرد لابن نوح وكان يتعرب:
فيا بن نوح يا أبا الـ جاس ويا بن القتب
ومن نشأ والدّه بين الرّبا والكُتب
يا عربي يا عربي يا عربي

4_2_11_ التهويل:

كقوله تعالى: "الحاقة * ما الحاقة * وما أدراك ما الحاقة" ¹

4_3_3_ وظائف التكرار:

للتكرار وظائف متعددة يمكن إجمالها بما يلي:

4_3_1_ الوظيفة النحوية:

فالتكرار باب من أبواب علم النحو، وله وظائف نحوية يؤديها داخل الكلام.

4_3_2_ الوظيفة الجمالية:

وتكون بتكرار كلمات مختلفة في المعنى، ومتفقة في البنية الصوتية، مما يضيف تلويها جماليا على الكلام، إضافة إلى أن التكرار عنصر من عناصر الجمال في النص الشعري، وجمالياته تتبع من داخل النص ذاته، كما أنها تختلف من نص إلى آخر، وتشتبط من داخل النص ذاته، لأن لها علاقة وثيقة بالعناصر الأخرى المشكلة للنص الأدبي.

¹ الحاقة / 1-3.

4_3_3_ الوظيفية الإيقاعية:

فالتكرار يسهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا، من خلال تكرار بُنى صوتية متماثلة.

4_4_ الحَسَنَ والمعيب من التكرار:

يكون التكرار حسنا داخل النص الأدبي عندما يكون موظفا توظيفا صحيحا، وبما يخدم المعنى، لا أن يكون مجتلبا لغير فائدة، كما أنه ينبغي أن يتحقق الانسجام بينه وبين العناصر الأخرى المشكلة للنص، حتى لا يحدث تنافر بين العناصر.

ويكون معيبا عندما لا يقدم فائدة تذكر، وعندما لا يضيف شيئا مهما إلى المعنى، فهذا يدل على ضعف الشاعرية، وفقر الموهبة، ولذلك تجد أن الشاعر غير الموهوب يتكى على التكرار، ولا سيما تكرار الجمل والتراكيب، من دون أن يقدم فائدة للمضمون، بحيث يشكل عبئا على المعنى، وآفة تسيء للنص الأدبي.

ومن أمثلة التكرار المعيب قول المتنبي:

ولم أرَ مثلَ جيراني ومثلي لمثلي عندَ مثليهم مُقامٌ
وقوله:

وَقَلَّلتُ بالهمَّ الذي قَلَّ الحَشَى قَلَّ عِيسَ كُلُّهُنَّ قَلَّ
وقوله:

عَظُمْتَ فلما لم تُكَلِّمْ مَهَابَةً تواضَعْتَ وهو العُظْمُ عَظْمًا عن العُظْمِ
ويقال إن صاحب بن عباد قال عندما أنشده هذا البيت: "ما أكثر عظام هذا البيت"، وهذا من باب السخرية.
وقول أبي تمام:

فالمجدُ لا يَرْضَى بأنْ تَرْضَى بأنْ يَرْضَى المؤمِّلُ منكْ إلا بالَرْضَى

ومما عابوه من التكرار وهو ليس كذلك قول مروان الأصغر :

سقى الله نجدًا والسلام على نجد ويا حبذا نجدٌ على النّأي والبُعد
نظرتُ إلى نجدٍ وبغدادٍ دونها لعلّي أرى نجدًا وهيّات من نجد

فقد ذكره ابن الأثير مثالا عن التكرار غير المفيد، وهو عندي ليس كذلك، فتكرار الشاعر لكلمة (نجد) لم يأت لمجرد التكرار بلا فائدة، بل إن له دلالات غنية داخل النص، فهو يشير إلى عمق الاشتياق والحنين لهذا المكان، بما يتضمنه من مساحات تشغل الذاكرة بمشاعر الشوق والحب والألفة والدفء ونحو ذلك مما يمكن أن يكون مفقودا الآن في المكان الذي يعيش فيه الشاعر في مغتربه.

5_ التوكيد:¹

يختلف الخبر من حيث توكيده أو عدم توكيده تبعا لحالة المتلقي أو المخاطب، ومن هنا يمكن أن نقع على ثلاثة أنواع للخبر هي:

5_1_ الخبر الابتدائي:

وهو الخبر الذي يخلو من المؤكدات، لأن المخاطب خالي الذهن من الحكم الذي يتضمنه الخبر، كقول المتنبي:

أنا الذي نظرَ الأعمى إلى أدبي وأسَمَعْتُ كلماتي مَنْ به صَمَمُ
أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها ويسهّرُ الخلقُ جرّاهُ ويختصِمُ

5_2_ الخبر الطلبي:

وهو الخبر الذي يؤكّد بمؤكد واحد، لأن المخاطب متردد في الحكم الذي يتضمنه الخبر، وشاكّ فيه، كقول أبي العلاء المعري:

إنّ الذي بمقال الزورِ يُضحِكُنِي مثلُ الذي بيقينِ الحقِّ يُبْكِينِي

انظر الحديث عن الخبر والإنشاء في كتاب (علم المعاني) للدكتور عبد العزيز عتيق: 42 وما بعدها،
والذي أفدت منه في كثير من العناوين والأمثلة في الصفحات المقبلة.

فأكد الخبر بالمؤكد (إن).

5_3_ الخبر الإنكاري:

وهو الذي يؤكد بأكثر من مؤكد واحد، لأن المخاطب منكر لحكم الخبر، ويختلف عدد المؤكدات بحسب درجة الإنكار، كقول أبي العلاء المعري:

ألا إن أخلاق الفتى كزمانه
فأكد الخبر بالمؤكدين: (ألا)، و (إن).

مؤكدات الخبر:

للخبر مؤكدات كثيرة منها:

1_ (إن) المكسورة الهمزة المشددة النون:

وهي التي تنصب الاسم وترفع الخبر، ووظيفتها تأكيد مضمون الجملة أو الخبر، فقولك: (إن الحياة عقيدة وجهاد) يغني عن قولك: (الحياة عقيدة وجهاد، الحياة عقيدة وجهاد)، لأن التوكيد ب(إن) ناب مناب تكرير الجملة، مع حصول الغرض من التأكيد.

ومن أمثلتها في القرآن الكريم قوله تعالى: "إن المبشرين كانوا إخوان الشياطين"¹
ومن الشعر قول الشاعر:

إن التي زعمت فؤادك ملها
خُلِقْتُ هَوَاكَ كما خُلِقْتُ هَوَى لها

2_ لام الابتداء:

وفائدتها توكيد الحكم الذي يتضمنه الخبر، وهي تدخل على المبتدأ نحو قولنا:
لأنت خير من عرفت، وعلى خير (إن) نحو قوله تعالى: "إن ربي لسميع الدعاء"²

¹ الإسراء / 27

² إبراهيم / 39

وعلى الفعل المضارع الذي يقع خبراً لـ (إن) لشيء بالاسم، نحو قوله تعالى: "وإن ربك ليحكم بينهم"¹ وعلى شبه الجملة نحو قوله تعالى: "وإنك لعلی خلق عظیم"².

3_ أما الشرطية المفتوحة الهمزة المشددة الميم:

وهي حرف شرط وتفصيل وتوكيد، نحو قوله تعالى: "نحو قوله تعالى: "إن الله لا يستحيي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها فأما الذين آمنوا فيعلمون أنه الحق من ربهم وأما الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلاً"³.

وفائدة (أما) في الكلام أنها تعطيها فضل توكيد وتقوية للحكم، تقول مثلاً: (زيد ذاهب) فإذا أردت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب قلت: (أما زيد فذاهب).

4_ السين:

وهي حرف يختص بالمضارع ويخلصه للاستقبال، وإذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنه واقع لا محالة، لأنها تفيد الوعد أو الوعيد بحصول الفعل، ففي قوله تعالى: "أولئك سيرحمهم الله"⁴ تفيد أن الرحمة واقعة لا محالة، وتؤكد حصول فعل الوعد، وفي قوله تعالى: "تبت يدا أبي لهب وتب* ما أغنى عنه ماله وما كسب* سيصلى نارا ذات لهب"⁵ تؤكد حصول فعل الوعيد الذي دخلت عليه، وتثبت معناه بأنه حاصل لا محالة وإن تأخر إلى حين.

¹ النحل / 124

² القلم / 4

³ البقرة / 26

⁴ التوبة / 71

⁵ المسد / 1-3

5_ قد: التي للتحقيق، نحو قوله تعالى: "قد أفلح المؤمنون الذين هم في صلاتهم خاشعون"¹ فهي تفيد تأكيد مضمون الآية، وأن فلاح المؤمنين الخاشعين في صلاتهم حق وحاصل لا محالة.

6_ ضمير الفصل:

وهو ضمير رفع منفصل، ويؤتى به للفصل بين الخبر والصفة، نحو قولنا: (محمد هو النبي) فالنبي خبر وليس صفة بسبب وجود ضمير الفصل (هو) فلو قلنا: (محمد النبي) لاحتمل أن يكون (النبي) خبرا عن محمد، أو صفة له، ومن هنا فضمير الفصل يزيل الاحتمال والإبهام من الجملة التي يدخل عليها، ومن ثم فهو يفيد ضربا من التوكيد.

7_ القسم:

وأحرفه: (الباء) وهي الأصل في أحرف القسم لدخولها على كل مقسم به، سواء أكان اسما ظاهرا، أم ضميرا نحو قولنا: أقسم بالله، وأقسم بك. و(الواو) وتختص بالدخول على الاسم الظاهر دون الضمير نحو قولنا: أقسم والله. و(التاء) وتختص بالدخول على اسم الله تعالى فقط، كقوله تعالى: "تالله لأكيدن أصنامكم".²

والحروف التي تدخل على جواب القسم، أربعة هي: (اللام)، و(إن)، و(ما)، و(لا)، فإذا كان جواب القسم مثبتا، فإن الحروف التي تدخل عليه هي: (اللام) و(إن) نحو قولنا: لموت شريف خير من حياة ذليلة، وقوله تعالى: "والعصر* إن الإنسان لفي خسر".³

¹ المؤمنون / 1

² الأنبياء / 57

³ العصر / 1-2

وإذا كان جواب القسم منفيًا، فإن الحروف التي تدخل عليه هي: (ما) و (لا) نحو قولنا: والله ما العمل اليدوي مهانة، وقولنا: والله لا قصرت في القيام بواجبي.

8_ نونا التوكيد الثقيلة والخفيفة:

وتدخلان على المضارع بشروط، وعلى الأمر جوازا، وقد اجتمعا في قوله تعالى: "ولئن لم يفعل ما أمره ليسجنن وليكونن من الصاغرین"¹

9- الحروف الزائدة:

وهي:

- إن: المكسورة الهمزة الساكنة النون: ومثالها قولنا: (ما إن قبلت ضيما) فدخلوها أكد معنى حرف النفي الذي قبله.

- أن: المفتوحة الهمزة الساكنة النون: وتزاد بعد "لما" المشددة الميم، لتوكيد الكلام نحو قوله تعالى: "فلما أن جاء البشير ألقاه على وجهه فارتد بصيرا"² والمقصود فلما جاء البشير...

- ما: وتزاد في الكلام لمجرد التأكيد: ومثالها قوله تعالى: "فإما نتفقنهم في الحرب فشرد بهم من خلفهم لعلهم يذكرون"³ وأصل التركيب "فإن ما نتفقنهم" فإن: حرف شرط يدل على ارتباط جملتين بعضهما ببعض، و "ما" زائدة للتأكيد.

وقد تزداد للتوكيد بعد "إذا" الشرطية، ومثالها قول البحتري:

وإذا ما جفيت كنت حرياً أن أرى غير مُصبح حيث أمسي

¹ يوسف/ 32.

² يوسف/ 96.

³ الأنفال/ 57.

- "لا" التي تزداد مؤكدة ملغاة: نحو قوله تعالى: "فلا أقسم بمواقع النجوم"¹ فلا زائدة، والمعنى فأقسم بمواقع النجوم.

- "من" و"الباء" الزائدتان الجارتان:

أما "من" فتزداد تأكيداً للعموم إذا تقدمها نفي كقوله تعالى: "وما تسقط من ورقة إلا يعلمها"² أو نهى نحو قولنا: لا تهمل من واجباتك، أو استفهام نحو قوله تعالى: "هل ترى من فطور"³.

وأما "الباء" فمن استعمالاتها أنها تزداد لتوكيد ما بعدها، ومن المواضع التي تكثر فيها زيادتها بعد "ليس" و"ما" النافيتين لتوكيد نفي ما بعدها، كقوله تعالى: "فذكر إنما أنت مذكر لست عليهم بمصيطر"⁴ وقوله تعالى: "وما الله بغافل عما تعملون"⁵.

10- حروف التنبيه:

ومنها: "ألا" بفتح الهمزة والتخفيف، وتزداد للتنبيه فتدل على تحقق ما بعدها، ومن هنا تأتي دلالتها على معنى التوكيد، وذلك نحو قوله تعالى: "ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون"⁶.

ومنها: "أما" بفتح الهمزة والتخفيف أيضاً، وهي بمنزلة "ألا" في دلالتها على تحقق ما بعدها، ويكثر مجيئها قبل القسم، لتنبيه المخاطب على استماع القسم، وتحقيق المقسم عليه، نحو قول أبي صخر الهذلي:

¹ الواقعة/ 75.

² الأنعام/ 59.

³ الملك/ 3.

⁴ الغاشية/ 23.

⁵ البقرة/ 74.

⁶ يونس/ 62.

أما والذي أبكى وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد تركتني أغبط الوحش أن أرى
أليفين منها لا يرؤعهما الرجز

6_ الأمر:

وهو باب من أبواب الإنشاء الطلبي في علم المعاني، وصيغته أربع هي:

6_1_ فعل الأمر:

نحو قوله تعالى: "وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة"¹.

6_2_ الفعل المضارع المقرون بلام الأمر:

ومثاله قوله تعالى: "فليعبدوا ربَّ هذا البيت*الذي أطعمهم من جوع و آمنهم
من خوف"². وقول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي:

كذا فلْيَجَلَّ الخُطْبُ وَلْيَفْذَحِ الأمرُ
فليس لِعَيْنٍ لم يَقْضِ مأْوها عُدْرُ

6_3_ اسم فعل الأمر:

ومنه "عليكم" بمعنى "الزموا" نحو قوله تعالى: "عليكم أنفسكم لا يضركم من
ضَلَّ

إذا اهتديتم"³ ومنه "بله" بمعنى "دع" كقول الشاعر في صفة السيوف:

تَنْزُرُ الجَمَاجِمَ ضاحياً هاماتها
بُلْهَ الأكْفَ كأنها لم تُخْلَقْ

6_4_ المصدر النائب عن فعل الأمر:

نحو قوله تعالى: "وبالوالدين إحساناً"¹ بمعنى: وأحسنوا إلى الوالدين إحساناً.

¹ البقرة/ 110.

² قريش / 3-4.

³ المائدة/ 105.

خروج الأمر عن معناه الأصلي:

قد يخرج الأمر عن معناه الأصلي فيدل على معان جديدة يحتملها لفظ الأمر، وتستفاد من السياق وقرائن الأحوال، ومن هذه المعاني:

1_ الدعاء:

وهو الطلب على سبيل الاستغاثة والعون والعتق والرحمة، ويكون بكل صيغة للأمر يخاطب بها الأدنى من هو أعلى منه منزلة وشأنا، نحو قوله تعالى: "ربَّنَا إِنَّا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَانِ أَنْ آمِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَقَّنَا مِنَ الْأَبْرَارِ"².

ونحو قول المتنبي مخاطبا سيف الدولة الحمداني:

أَخَا الْجُودِ أَعْطِ النَّاسَ مَا أَنْتَ مَالِكٌ وَلَا تُعْطِيَنَّ النَّاسَ مَا أَنَا قَاتِلٌ

2_ الالتماس:

وهو الأمر بين الأنداد والأشباه والنظراء المتساوين قدرا ومنزلة، نحو قول محمود سامي البارودي:

يَا نَدِيمِي مِنْ سِرِّ نَدِيبٍ كُفَّا عَنْ مَلَامِي وَخَلِيَّانِي لِمَا بِي

3_ التمني:

وهو طلب الأمر المحبوب الذي يرجى وقوعه، إما لكونه مستحيلا، وإما لكونه ممكنا غير مطموح في نيله، نحو قول عنتره:

يَا دَارَ عِبَلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلِّمِي وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عِبَلَةٍ وَاسَلِّمِي

¹ الإسراء/ 23.

² آل عمران/ 193.

وقول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجِلْ بَصْبِحْ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلْ

4_ النصيحة والإرشاد:

وهو الطلب الذي لا إلزام فيه، وإنما يكون من باب النصيحة والموعظة والإرشاد، نحو قول الشاعر:

أَحْسِنْ إِلَى النَّاسِ تَسْتَعْبِدْ قُلُوبَهُمْ فَطَالَمَا اسْتَعْبَدَ الْإِنْسَانُ إِحْسَانُ

5_ التخيير:

وهو أن يطلب من المخاطب أن يختار بين أمرين أو أكثر، مع امتناع الجمع بين الأمور المختارة، نحو قول بشار بن برد:

فَعِشْ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ مُقَارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ

7_ النهي:

وهو طلب الكف عن الفعل، أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام. وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـ (لا الناهية الجازمة) نحو قوله تعالى: "ولا تكتبوا الشهادةَ ومن يكتمها فإنه آثم"¹.

خروج النهي عن معناه الحقيقي:

قد يخرج النهي عن معناه الحقيقي لغايات بلاغية وجمالية تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، منها:

7_1_ الدعاء:

عندما يكون النهي صادرا من الأدنى إلى الأعلى منزلة وشأنا، نحو قوله تعالى: "ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به"².

¹ البقرة/ 283.

² البقرة / 286

7_2_ الالتماس:

عندما يكون النهي بين المتساوين قدرا ومنزلة، نحو قوله تعالى على لسان هارون يخاطب أخاه موسى: "يا بن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي"¹.

7_3_ النصيح والإرشاد:

عندما يحمل النهي معنى من معاني النصيح والإرشاد، نحو قول المتنبي:
إذا غامرت في شرف مَرُوم فلا تَقْنَعُ بما دون النُجوم

7_4_ التحقير:

عندما يكون الغرض من النهي الإضرار بالمخاطب والتقليل من شأنه، ومنه قول الحطيئة في هجاء الزبرقان بن بدر التميمي:
دَعِ المكارمَ لا ترحَلْ لبُغْيَتِها واقْعُدْ فإنك أنت الطَّاعِمُ الكاسي

8_ الاستفهام:

وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة، وأدوات الاستفهام كثيرة منها:

الهمزة، هل، من، ما، متى، أيان، كيف، أين، أنى، كم، أي.

المعاني التي تستفاد من الاستفهام بالقرائن:

قد يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي إلى معان أخرى على سبيل المجاز تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، ومن هذه المعاني:

8_1_ النفي:

وذلك عندما يكون الاستفهام للنفي لا لطلب العلم بشيء مجهول، ومنه قوله تعالى: "هل جزاء الإحسان إلا الإحسان"¹.

¹ طه / 94

8_2_ التعجب:

عندما يحمل الاستفهام معنى التعجب، نحو قوله تعالى: "ما لهذا الرسول يأكل الطعام ويمشي في الأسواق"². ومنه كذلك قول المتنبي وقد أصابته الحمى:
أَبْنَيْتُ الدَّهْرَ عِنْدِي كُلُّ يَنْبُتٍ فَكَيْفَ وَصَلْتِ أَنْتِ مِنَ الرَّحَامِ!؟

8_3_ التمني:

عندما يكون السؤال موجهاً إلى من لا يعقل، ومن أمثلته قول الشاعر:
هَلْ بِالطُّولِ لِسَائِلِ زِدُ؟ أَمْ هَلْ لَهَا بِتَكْلُمِ عَهْدُ

8_4_ التقرير:

وهو حملُ المخاطب على الإقرار بما يعرفه إثباتاً ونفيًا لغرض من الأغراض، على أن يكون المقرر به تالياً لهمزة الاستفهام، كقولك مثلاً: أشعرا نظمت؟ إذا أردت أن تقرر بأن منظومه شعر، ومن الأمثلة على الاستفهام التقريري قوله تعالى: "ألم نشرح لك صدرك؟"³. وقوله تعالى: "ألم يجدك يتيماً فأوى* ووجدك ضالاً فهدى* ووجدك عائلاً فأغنى"⁴.
ومن أمثلته قول الشاعر:

أَلَسْتُ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونٌ رَاحَ؟

8_5_ التعظيم:

عندما يستخدم الاستفهام للدلالة على ما يتحلى به المسؤول عنه من صفات حميدة، كالشجاعة والكرم والسيادة ونحو ذلك، كقول الشاعر:
أَضَاعُونِي وَأَيَّ فِتْنَى أَضَاعُوا لِيَوْمَ كَرِيهَةٍ وَسَدَادٍ تُغَرِّ؟

¹ الرحمن / 60

² الفرقان / 7

³ الشرح / 1

⁴ الضحى / 6-8

8_6_ الإنكار:

وهو دلالة الاستفهام على أمر منكر عرفا وشرعا، كقولك لمن يأكل في رمضان: أتأكل في شهر الصيام؟ وهو ما يعرف بالاستفهام الإنكاري، ومن أمثلته قوله تعالى: "أَغِيرَ اللَّهُ تَدْعُونَ؟"¹.

8_7_ التسوية:

وهو خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي ليؤدي معنى مجازيا بلاغيا هو التسوية، نحو قوله تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنْذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ"².

9_ التمني:

وهو طلب حصول أمر محبوب لا يرجى حصوله: إما لكونه مستحيلا، والإنسان كثيرا ما يحب المستحيل، وإما لكونه ممكنا غير مطموح في نيله. ومن أمثلة الأول قول الشاعر:

أَلَا لَيْتَ الشَّبَابَ يَعُودُ يَوْمًا فَأُخْبِرُهُ بِمَا فَعَلَ الْمَشِيبُ

وقول ابن الرومي في شهر رمضان:

فَلَيْتَ اللَّيْلَ فِيهِ كَانَ شَهْرًا وَمَرَّ نَهَارُهُ مَرَّ السَّحَابِ

ومن أمثلة الثاني قوله تعالى: "يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ"³.

¹ الأنعام / 40.

² البقرة / 6

³ القصص / 79

واللفظ الذي يدل بأصله اللغوي على التمني هو (ليت) وقد يُتمنى بثلاثة ألفاظ أخرى لغرض بلاغي هي: هل، ولعل، ولو.

والغرض البلاغي من التمني بلفظتي (هل، ولعل) هو إبراز التمني المستحيل وإظهاره في صورة الممكن القريب الحصول، لكمال العناية به والتشوق إليه. ومن أمثلة (هل) قوله تعالى: "فهل لنا من شفعاء فيشفعوا لنا"¹، ومن أمثلة (لعل) قوله تعالى: "وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحا لعلي أبلغ الأسباب أسباب السموات فأطلع على إله موسى"².

والغرض البلاغي من استعمال (لو) في التمني، هو الإشعار بعزة التمني وقدرته، لأن المتكلم يظهره في صورة الممنوع، إذ إن (لو) تدل بأصل وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط. ومن أمثله قوله تعالى: "قلو أن لنا كرة فنكون من المؤمنين"³.

وإذا كان الأمر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبه ترجيا، وألفاظ الرجاء التي يُطلب بها الأمر المحبوب المطموع فيه والممكن حصوله هي: (لعل، وعسى). ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: "لعل الله يحدث بعد ذلك أمرا"⁴ وقوله: "فعسى الله أن يأتي بالفتح أو أمر من عنده"⁵.

10_ النداء:

وهو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد أحرف مخصوصة ينوب كل منها مناب الفعل (أدعو).

¹ الأعراف / 53

² غافر / 36

³ الشعراء / 102

⁴ الطلاق / 1

⁵ المائدة / 52

وأحرف النداء ثمان هي: الهمزة، و(أي)، و(يا)، و(أيا)، و(هيا)، و(إ)، و(أي)، و(وا). وهذه الأدوات في الاستعمال نوعان:

الهمزة وأي لنداء القريب، والأدوات الست الأخرى لنداء البعيد.

وقد يُنزل البعيد منزلة القريب، فينادى بالهمزة و(أي)، إشارة إلى قربه من القلب وحضوره في الذهن لا يغيب عن البال. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

أَسْكَنْ نَعْمَانِ الْأَرَاكِ تَيَقَّنُوا بِأَنْكُمْ فِي رُبْعِ قَلْبِي سَكَّانُ

وقد ينزل القريب منزلة البعيد فينادى بغير الهمزة و(أي) إشارة إلى علو مرتبته، أو انحطاط منزلته، أو غفلته وشرود ذهنه، والأمثلة على ذلك بالترتيب، قول الشاعر:

يَا مَنْ يُرْجَى لِلشَّدَائِدِ كُلِّهَا يَا مَنْ إِلَيْهِ الْمُشْتَكَى وَالْمَفْرَعُ

وقول الآخر:

أُولَئِكَ آبَائِي فَجَنَّتِي بِمَثْلِهِمْ إِذَا جَمَعْتَنَا يَا جَرِيرَ الْمَجَامِعِ

وقول القائل:

أَيَا مَنْ عَاشَ فِي الدُّنْيَا طَوِيلًا وَأَفْنَى الْعَمْرِ فِي قِيلٍ وَقَالٍ

خروج النداء عن معناه الأصلي:

قد يخرج النداء عن معناه الأصلي من نداء القريب أو البعيد، إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال منها:

10_1_ الإغراء:

مثل قول المتنبي:

يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مُعَامَلَتِي فَيَاكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخَصْمُ وَالْحَكْمُ

أَعِيذُهَا نَظَرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةً أَنْ تَحْسَبَ الشَّحْمُ فِيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ

10_2_التحسر:

مثل قول ابن الرومي:

يا شبابي وأين مني شبابي؟ أَذِنْتُ لِي حِيَالُهُ بِانْقِضَابِ

10_3_الزجر:

كقول القائل:

إِلَامَ يَا قَلْبُ تَسْتَبْقِي مَوَدَّتَهُمْ وَقَدْ أَذَاقُوكَ أَلْوَاناً مِنَ التَّعَبِ؟

10_4_الاستغاثة:

نحو قولهم: "يا أولي القوة للضعفاء".

تحليل أبيات للمتنبى من قصيدة له في هجاء كافور الإخشيدي

قال المتنبى يهجو كافورا الإخشيدي في يوم عرفة قبل مسيره من مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاثمئة:

عِيدٌ بَأْيَةٍ حَالٍ عُدْتُ يَا عِيدُ	بما مضى أَمْ بِأَمْرِ فَيْكَ تَجْدِيدُ
أَمَّا الْأَحْبَبَةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ	فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدُ
لَوْلَا الْعَلَى لَمْ تَجُبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا	وَجُنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جِرْدَاءُ قَيْدُودُ ¹
وَكَانَ أَطِيبَ مَنْ سِيفِي مُضَاجَعَةٌ	أَشْبَاهُ رَوْقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ ²
لَمْ يَنْزُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَيْدِي	شَيْئًا تَنْتِمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ ³
يَا سَاقِيَّيْ أَخْمَرٍ فِي كُؤُوسِكُمَا	أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمْ وَتَشْهِيدُ
أَصْخَرَةً أَنَا مَا لِي لَا تُغَيِّرُنِي	هَذِي الْمُدَامُ وَلَا هَذِي الْأَغَارِيدُ ⁴
إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ الْخَمْرِ صَافِيَةً	وَجَدْتُهَا وَحْيِبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ ⁵
مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهَا	أَنِّي بِمَا أَنَا شَاكٍ مِنْهُ مُحْسُودُ
أُمْسَيْتُ أَرْوَحَ مُثْرٍ خَازِنًا وَيَدًا	أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ ⁶
الْعَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٌ بِأَخٍ	لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودُ

¹ تَجُب: تقطع، الوجناء: الناقة العظيمة الوجنات، الحرف: الناقة الضامرة، الجرداء: الفرس القصير الشعر، القيدود: الطويلة.

² رَوْقُ السِّيفِ: بياضه ونقاؤه، الغيد: ج. غيداء وهي الناعمة، الأماليد: الناعمات.

³ الجيد: العنق.

⁴ المُدَام، والمُدَامَة: الخمر، الأغاريد: صوت الأغاني.

⁵ الكميت: من أسماء الخمر لما فيها من سواد وحمرة.

⁶ أرواح: من الراحة، المثري: الغني.

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجس مناكيد
ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه عبداً وهو محمود

قراءة النص:

أولاً- مناسبة القصيدة:

يقال إن هذه القصيدة هي آخر ما قاله المتنبي في مصر قبل أن يغادرها عائداً إلى بلده بعد إقامة غير موفقة في بلاط كافور الإخشيدي، وبعد أن وصل إلى حالة من اليأس والقنوط وخيبة الأمل من الوعود الكثيرة التي كان يعده بها كافور، ويمتبه فيها، من دون أن يتحقق شيء منها، فقد ذهبت تلك الوعود جميعاً أدراج الرياح، ولم يبق منها إلا الخيبة والخسران والخذلان، ولذلك قرر المتنبي أن يرجع من حيث أتى، بعد أن أيقن أن آماله وأمنيته لن تتحقق في كنف كافور، وأن أحلامه الكثيرة والكبيرة التي رسمها في خياله قبل مجيئه إلى مصر قد تبخرت جميعاً، وأصبحت أثراً بعد عين، ولذلك فقد حمت الحاجات وحان وقت الرحيل، ولا بد من مغادرة مصر اليوم قبل الغد، فقد أعلن الناعي نهاية الحكاية، وأسدت الستارة على آخر فصل من فصول المسرحية، وها هو المتنبي يرجع بخفي حنين، خالي الوفاض، يجر أذيال الخيبة، فالمقادير عاندته في السابق، وها هي اليوم تجدد معاندتها له، وتقف سداً منيعاً في وجه أحلامه وطموحاته التي لا يحدها حد، ولا يستوعبها مكان، ويضيق عنها امتداد الزمان، إنها أحلام كبيرة تعدل حجم مواهبه التي كان يراها هي الأخرى أكبر من أن توزن بميزان، أو تقدر بمقدار، إنها أحلام توازي طاقاته الإبداعية، وقدراته الفذة، التي يرى أنها لا توازيها طاقات، ولا تضاهيها قدرات، ولكنه الحظ الذي خذله غير مرة، وعبث الحياة الذي لها به.

وسنرى أن كل بيت في هذه القصيدة ينطق بهذه الخيبة، ويعكس هذا الإحباط، ويصور واقع اليأس الشديد الذي حل بهذا الرجل الطموح العالي الهمة، ولهذا فإنه لا يمكننا أن نقرأ هذه القصيدة كلها أو بعضها -وهو ما فعلناه في هذه الدراسة- قراءة

موضوعية بمعزل عن المناسبة التي قيلت فيها أو من أجلها، وذلك لأنني من الذين يرون أن النص الأدبي عموماً هو بنية لغوية مستقلة لها خصوصيتها ولها سماتها المحددة، إلا أنني أؤمن في الوقت نفسه بأن هذه البنية المستقلة ليست معزولة عن السياقات المحيطة بها التاريخية والجغرافية والثقافية النفسية ونحو ذلك مما يحيط بالنص وبمنتج النص، فالنص ابن محيطه الذي قيل فيه، وابن بيئته التي أنتج فيها، ولا يمكن أن نقارب النص مقارنة صحيحة بمعزل عن هذا المحيط، وبعيدا عن هذه البيئة.

ثانيا- الكلمات المفاتيح:

هي كلمات محورية يكثر دورانها في النص، وتعكس اهتمام المبدع بها، وهو اهتمام غير واع، وغير مقصود لذاته، وتسهم هذه الكلمات في فهم النص، وفي الكشف عن فضائه الداخلي بما تخزنه من طاقات تعبيرية، كما أنها تعكس في كثير من الأحيان الجوانب النفسية لدى المبدع، والتي تتسرب إلى النص من خلال هذه الكلمات، لتعبر عما يخبئه المبدع في ساحة اللاشعور عنده، وتتطرق بما هو كامن في عقله الباطن، فلكل كاتب كلماته المحورية التي تدل على أسلوبه، وتشير إلى كتابته فتميزها من كتابات الآخرين وأساليبهم، يقول (سانت ببيف):

"إن لكل كاتب كلمة مفضلة تتردد بكثرة في كتاباته، وتكشف بطريقة غير مباشرة عند من يستخدمها عن بعض نقاط الضعف والرغبات الدفينة".

وأما عن تحديد هذه الكلمات المفاتيح داخل النص فيمكن القول: إنه لا توجد مقاييس واضحة، أو معايير محددة يمكن الأخذ بها أو الاعتماد عليها لتحديد هذه الكلمات، ويبقى الأمر مرتبطاً بالحدس، حدس الناقد أو المتلقي عموماً، وذوقه النقدي، وتمرسه في قراءة النصوص الأدبية، ودربته في معايشة الأنواع الأدبية المختلفة، ولذلك فقد تجد بعض الاختلاف في تحديد هذه الكلمات بين قارئ وآخر، فنجد اتفاقاً في بعض هذه الكلمات واختلافاً في بعضها الآخر، ولكن المهم هو أن

يستطيع القارئ الاستفادة من هذه الكلمات في قراءة النص، وتسخيرها لفهم أعمق، وإضاءة أوضح.

وبتدقيق النظر في الأبيات التي بين أيدينا يمكن أن نقف على بعض الكلمات المفاتيح مثل: (العيد، الأحبة، الخمر، الهم، العبودية، الحرية). فالعيد فرح وبهجة، وفي العيد يفرح الناس ويسرّون، ولكن إذا تحول العيد إلى يأس وحزن، فهذا يعني أن ثمة خطبا كبيرا قد حدث، وأن أمرا جلا قد حصل، لقد تحول فرح العيد عند المتنبي إلى هم وأرق وسهاد، وخيم عليه الحزن واليأس من كل جانب، وسبب ذلك هو ذلك العبد كافور الإخشيدي، الذي حرّمه من فرحة العيد، وما ذاك إلا لأنه عبد تأصلت العبودية في نفسه فما برحته يوما، لا غادرت لحظة، ولهذا فلا يمكن أن يُتَوَقَّع منه إلا كل شيء قبيح، ولا يمكن أن يصدر عنه إلا كل ما هو سيء، فالعبد لا يستطيع العطاء، ولا يفي بما يعد، إنه ليس حرا، الحر فقط هو من يستطيع إنجاز وعوده، وهو الذي يحترم كلمته، وهو من يسبق فعله قوله، والحر فقط هو الذي إذا وعد وفى، وإذا أوعد عفا، أما العبد فهو أسير نفسه المعتمدة، وتاريخه المظلم، وواقعه الأسود، إنه لم يعتد على العطاء والبذل، واحترام الآخر، إنه أليف العبودية، وألفته العبودية، ولهذا فما أسهل من أن يتنكر لأقواله، ويتراجع عن وعوده، فأبي عبد هذا الذي قدّم عليه المتنبي، وأي فرح هذا الذي سيجده في هذا العيد القاتم.

حتى الخمرة التي يُفترض فيها أن تسري عن نفس شاربها بعضا من همومه، وتتسبب شيئا من آلامه ولو لبعض الوقت، أصبحت هي الأخرى مصدر حزن، ومبعث شقاء، وحتى الأغاني لم تعد تثير عنده البهجة والفرح، كل الأشياء المفرحة (العيد، الخمرة، الأغاني) انحرفت عن وظيفتها الأساسية، وأصبحت مصدرا للحزن والآلم، وإذا كانت النفس حزينة، والروح جريحة، فمن يا ترى يستطيع أن يسري عنها آلامها، وأي شيء يمكن أن يسلي عنها همومها؟!

ثالثاً - المطلع:

تحدث النقاد قديماً عن المطلع تحت ما أسموه (حسن الابتداء) ورأوا أن على الشاعر أن يجود ابتداءه، ويحسن صياغته وصناعته، لأنه أول ما يطرق ذهن السامع لدى الإنشاد، وأول ما يبدأ به القارئ ويقع عليه نظره عند قراءة القصيدة، ومن هنا فقد امتدحت مطالع لجودتها وحسنها ومناسبتها للمقام، وذُمت أخرى لرداءتها وقبحها وعدم مناسبتها لما قيلت من أجله، فمن الأولى نذكر قول امرئ القيس وهو مطلع معلقته المشهورة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد طار هذا المطلع في الآفاق، وحفظه الصغير قبل الكبير، ورواه العامة والخاصة، وعرفه العبيد والأدب، وأثنى النقاد عليه وعلى صاحبه فذكروا أنه أول من وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في شطر بيت.

ومن الثانية نذكر قول إسحق بن إبراهيم متوجهاً للمعتصم في احتفال أقامه بمناسبة الفراغ من بناء قصر له:

يا دارَ غيرِكَ البلى فمحاك يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطير المعتصم وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب هذا عن إسحق مع فهمه وعلمه وطول خدمته للملوك، والأمثلة كثيرة جداً على الابتداءات الحسنة والابتداءات السيئة، ولا مجال للاستفاضة بذكرها في هذه العجالة.

وإذا انتقلنا إلى مطلع قصيدة المتنبي، فإننا نجده قد وُفق فيها توفيقاً بالغاً، فقد استطاع أن يضعنا من البيت الأول في الجو العام للقصيدة، وقارئ هذا المطلع سيشعر بأن الألم والخيبة والخسران والإحباط وغير ذلك من المشاعر الحزينة، هي

ما سيخيم على هذه القصيدة، ويطبعها بطابعه، وذلك من خلال الوقوف على
الظواهر اللغوية والجمالية الآتية:

1- تكرار كلمة (عيد) الذي أفاد التوكيد على المناسبة التي يعيشها الشاعر،

فها هو العيد قد أقبل على الناس ومن بينهم المتنبي، هذا العيد الذي يفترض فيه أن يحمل بشائر الخير والفرح للناس، وهذا ما قد يتوقعه القارئ عندما تقع عينه على كلمة (عيد) التي بدأ بها الشاعر أبياته، إلا أنه سرعان ما سيصاب بخيبة الأمل، وخيبة التوقع، عندما سيرى أن عيد المتنبي ليس كأعياد الآخرين، فهو عيد لا يحمل في جنباته إلا الحزن والبؤس والتعاسة، ولكي يؤكد الشاعر هذه المعاني أكثر فأكثر جاء أيضا بالفعل (عدت) وكان يمكنه أن يقول (جئت، أو حللت، أو قدمت) أو نحو ذلك من الأفعال التي تؤدي معنى مقاربا، إلا أنه عدل عنها جميعا إلى الفعل (عدت) وهذا يعني أن هذه الأحرف المشكلة لكلمة (العيد) هي المخيمة على وجدان الشاعر وعقله، ولذلك فهو لم يستطع الهرب منها أو الفكاك من سطوتها.

2- السؤال المحموم الذي يفيض حزنا وجوى، ويحمل الكثير من إشارات

الاستفهام الغامضة (بأية حال) والإجابات متداخلة ومختلطة ومتشابكة، ولعله لا يريد إجابات عنها أصلا، لأنه قد يدرك بعضا منها أو كلها، إنها إجابات كامنة في نفسه المتعبة، وروحه الكئيبة.

3- التنكير في الكلمات (عيد، حال، أمر، تجديد) هذا التنكير الذي أفاد الإبهام

والإطلاق، ليضع القارئ أمام سيل من التكهّنات، و بحر من الافتراضات، وليدخله في عالم المجهول الذي يسيطر على الشاعر، فأبي عيد هذا الذي هو فيه، وما هي الحال التي سيأتي بها هذا العيد، وما الذي سيجمله في ثنياه من مستجدات، وهل سيكون هذا العيد كالأعياد التي سبقته، أم أنه سيأتي بالجديد ويحمل ما هو مفاجئ وما لم يكن بالحسبان؟.

4- النداء في قوله: (يا عيد) فقد بدأ شطر البيت بكلمة (عيد) وأنهاه بالنداء

بقوله (يا عيد) مستخدماً أداة نداء البعيد (يا) ليعرفنا من البيت الأول ببعد العيد عنه نفسياً ومعنوياً، على الرغم من قربهِ زمنياً، وهذا يدل على أن إحساسه النفسي والداخلي بالعيد بعيد جداً، فهو لا يشعر أنه في عيد لأن كل ما حوله من مظاهر تشي بعكس مظاهر العيد، وتدل على غياب مطلق لملامح العيد الحقيقية من فرح وسرور وبهجة.

5- الجناس الناقص بين كلمتي (عيد) و (عدت) فأحرف العين والذال -كما

ذكرنا- هي المسيطرة على وجدان الشاعر وعقله، ولهذا فهو لا يستطع الفكاك منها أو الهرب منها إلا إليها.

6- على المستوى العروضي:

نجد أن الشاعر قد صرّع المطلع، وهو "اتفاق العروض (التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) والضرب (التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني) وزناً وتقفية". وهذا تقليد قديم درج عليه الشعراء منذ العصر الجاهلي، وتبعهم في ذلك الشعراء فيما بعد في معظم أشعارهم، والأغلب في التصريح أن يكون في أول بيت من القصيدة، وقد علل بعض النقاد سبب ذلك فأروا أنه يرجع إلى "مبادرة الشاعر القافية ليُعلم أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور"¹.

وعندي أن السبب في تصريح المطلع قد يرجع إلى أسباب أخرى أكثر عمقا من هذا الذي ذكره ابن رشيق القيرواني، منها أن المطلع هو بداية القصيدة ونقطة انطلاقها الأولى التي ستبنى عليها القصيدة كلها، ولهذا فلا بد من أن تكون هذه البداية قوية ومتماسكة ومتناغمة موسيقياً، ومن هنا يمكن النظر إلى تصريح المطلع على أنه بمثابة السرعة الابتدائية التي تمكن الشاعر من الانطلاق في بناء قصيدته بناءً قوياً، وربما لهذا السبب فإننا قلنا نجد الشاعر يصرع إلا في المطلع، لأنه بهذا

العمدة: 1/326.

التصريح يكون قد حصل على السرعة الابتدائية وإن شئت على الجرعة الأولية اللازمة لبناء القصيدة وإنجازها على الوجه الأكمل الذي يطمح إليه الشاعر ويريده، وإن وقفنا على شيء من التصريح داخل القصيدة عند بعض الشعراء فهو قليل، ولعل لجوء الشاعر إليه في ثانيا القصيدة هو من باب الحصول على قوة دفع جديدة، وطاقة إضافية تعينه على متابعة نظم القصيدة، وقد عد النقاد التصريح داخل القصيدة من الظواهر الفنية التي تدل على اقتدار الشاعر على النظم، وعلى صحة طبعه، وكثرة مادته، شريطة ألا يكون متصنعا أو متكلفا، يقول قدامة بن جعفر: "وربما صرعوا أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"¹.

ومن الأمثلة التي يمكن نذكرها على التصريح في مختلف العصور قول الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم:

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

وقول الشاعر الأموي جرير في رثاء زوجته:

لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبیب يزأر

وقول الشاعر العباسي أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

رابعا - حركة الأفعال:

لدراسة حركة الظواهر اللغوية المختلفة داخل النص، نقوم أولا بتحديد مكان الظاهرة داخل النص، ثم نقوم ثانيا بدراستها على المستويين الكمي والدلالي، منبهين على جمالياتها المختلفة التي تمنح النص حيويته ونشاطه، وتدّل على تميزه وفرادته.

نقد الشعر: 86.¹

1- الأفعال الماضية:

عدت (ب1 ش1)، مضى (ب1ش2)، كان (ب4ش1)، أردت (ب8ش1)،
وجدتها (ب8ش2)، لقيت (ب9ش1)، أمسيت (ب10ش1)، ليس (ب11ش1)،
كنت (ب13ش1).

2- الأفعال المضارعة:

لم تجب (ب3ش1)، أجوب (ب3ش1)، لم يترك (ب5ش1)، تتيمه (ب5ش2)، لا
تغيرني (ب7ش1)، لا تشتر (ب12ش1)، أحسبني، أحيا (ب13ش1)، يسيء
(ب13ش2).

- دراسة الأفعال على المستوى الكمي:

نلاحظ تساويا تقريبا بين كل من الأفعال الماضية، والأفعال المضارعة، وخلو
الأبيات من أفعال الأمر، وهذا يعني أن الماضي والحاضر متوازنان عند صاحبا،
حتى لكأنني به ينظر إلى الماضي بعين، وإلى الحاضر والمستقبل بعين أخرى، وأما
عن خلو الأبيات من أفعال الأمر فصاحبنا محيط وحزين وبائس، وهذا كله يعني
ضعفا ويأسا ونحو ذلك من صفات لا تتاسبها أفعال الأمر التي تعكس في كثير من
الأحيان القوة والتفوق والسكينة وهدوء النفس.

- دراسة الأفعال على المستوى الدلالي:

دلت الأفعال الماضية على الغياب والانقضاء، إنه يتساءل عن هذا العيد وهل
سيختلف عن الأعياد التي سبقته، وهل سيجمل شيئا جديدا (بأية حال عدت....، بما
مضى...) وصاحبنا غير متفائل، فالماضي لم يحمل له إلا المآسي والأحزان، ولذلك
اقتربت الأفعال الماضية في الأبيات بما يشير إلى ذلك، فشرب الخمرة الذي يفترض
فيه أن يجلب السعادة والفرح موجود ومتاح، إلا أنه ناقص ولم تكتمل مجالس أنسه
وصفائه بسبب غياب الحبيب وبعده (إذا أردت كميت الخمر....وجدتها وحبيب

....) والغريب في الأمر، وهو ما حيرَ صاحبنا وزاد في استيائه أنه محسود على ما هو فيه ممن حوله، ومن المحيطين به، وهذا الحسد ينصب على ما يشكو منه ويعانيه، وهذا من سخریات الزمن العجيبة، أن تنتظر إلى إنسان فتحسده على ما هو فيه، في الوقت الذي تجده يتبرّم من وضعه، ويتألم من واقعه (ماذا لقيت من الدنيا) والأمثلة على هذا كثيرة من حولنا في حياتنا التي نعيشها، وفي واقعنا الذي يحيط بنا، فكثيرا ما يُحسد صاحب منصب على منصبه، أو صاحب جاه على جاهه، أو صاحب مال على ماله ونحو ذلك، في الوقت الذي قد لا يكون صاحب هذا المنصب أو الجاه أو المال مسرورا أو سعيدا بما هو فيه، فنحن نحكم على ظواهر الأمور في معظم الأحيان، ونغتر بهذا الظاهر، ونُخدع به، من دون أن نكلف أنفسنا عناء البحث في حقائق الأشياء من حولنا بشيء من التعقل والمنطق، فنضع الأشياء في مواضعها التي تستحقها، ونحكم عليها بالموضوعية المطلوبة.

لقد غدا صاحبنا غنيا صاحب مال وفير (أمسيت أروح مثر....) ولكنه الغنى المريح الذي لا يتعب صاحبه، والثراء المتوهم لأنه بلا مال، وهذا هو ما جناه في ماضيه في الفترة التي عاشها عند كافور، فهو لم يَجِنِ إلا الوعود الفارغة التي لم تتحول إلى واقع، والآمال المزيفة التي ذهبت أدراج الرياح، وغدت أثرا بعد عين.

ولهذا كله ونتيجة للواقع المأساوي والمتناقض الذي عاشه في بلاط كافور، فقد تحوّل إلى حكيم، فجاد علينا بخلاصة تجربته المرة بما يعكس عمق معاناته، وقسوة ألمه، فالعبد لا يمكن أن يكون أخا صالحا لحر، حتى ولو ولد في ثياب الحر (العبد ليس لحر صالح.....) وهو في اختياره لكلمة الثياب (لو أنه في ثياب الحر مولود) ما يشير إلى أن حرية العبد هي حرية مزيفة، وليست أصيلة في نفسه، أو راسخة في وجدانه، فهي كالثياب خارجية ظاهرية وليست جزءا حقيقيا من الجسد من جهة، وسريعة التبدل والتغير والتحول من جهة أخرى.

وإذا انتقلنا إلى الأفعال المضارعة، فإننا سنجد أنها قد توزعت ما بين حديثه عن طموحاته وآلامه وهمومه من ناحية، وحديثه عن بعض الحكم المستوحاة من واقع حياته عند كافور من ناحية أخرى، أما الناحية الأولى فهو يبين للآخر إن لأمه، أو عتب عليه، أو خطر له أن يتساعل بينه وبين نفسه عن سر هذا التطواف في الآفاق، والانتقال من بلد إلى آخر، وماذا يريد هذا الشاعر المترحل الدائم الارتحال، والمسافر الذي أدمن السفر فأصبح جزءاً راسخاً من حياته، والمغترب الذي ألف الغربة حتى ألفته، وما الذي يريده من هذا الارتحال الدائم، وما الذي يبتغيه من هذا التطواف الذي غدا شيئاً يشبه العيب؟ لقد أحس إحساساً عميقاً بتلك الأسئلة المحمومة التي كان يقرؤها في عيون الناس والمحيطين به، عن سر انتقاله من بلد إلى آخر.

ومن مكان إلى غيره، فهو لا يكاد يستقر به المقام في مكان حتى يبدأ بالإعداد إلى ارتحال جديد، وغربة جديدة، ولكن الإجابة غامضة بل مبهمة، فما يريده لا يمكن أن يحدّ بحد، أو يُدرَك بوصف، فهو القائل:

يقولون: ما أنت في كل بلدة وما تبتغي؟ ما أبتغي جَلَّ أن يُسمى

إنها رحلة البحث عن العلى؛ رحلة البحث عن المجد الضائع، هذه الرحلة التي لم تتوقف يوماً، من قبل رجل يشعر أن لديه من المواهب والقدرات والكفاءات ما يؤهله لأن يكون صاحب مجد عريق، ومكانة مرموقة، إلا أن الأقدار كانت تعانده، والرياح تعاكسه وتقف في وجه أشرعتة، فتحول مسارها إلى الوجهة التي لا يريدها، وإلى المكان الذي لا يسعى إليه (لولا العلى لم تجب بي....) إنه جواب آفاق، وباحث عن مجد لا يكاد يقترب حتى يبتعد، ولا يكاد يدنو حتى ينأى، ولا يكاد يظهر حتى يختفي، إن حاله كحال كثير عزة:

لك المُرتجى ظلَّ الغمامة كلما تبوأ منها للمقبل اضمحلت

إنها رحلة بائسة يائسة، بدأت بالتفاؤل، وانتهت باليأس؛ بدأت بالهمة العالية، وانتهت بالفتور والخذلان، إنها الهزيمة، إنه اليأس المطبق عليه من كل جانب، والمخيم عليه من كل ناحية (لم يترك الدهر من قلبي....) فغدت روحه سوداوية متشائمة، ولم تعد ترى في هذه الحياة شيئا جميلا يمكنه أن يفرج عنها كربها، أو يسري عنها بعضا من همومها، ولهذا فهو يعجب من نفسه، كيف لم تعد تؤثر فيه المدام (أصخرة أنا ما لي لا تغيرني.....) هل أصبح كصخرة صماء، خاليا من المشاعر، وفاقدًا للأحاسيس؟! هل تلاشت روحه، وغابت مشاعره فغدا بلا حياة؟! لقد عجزت كل الأشياء المفرحة (العيد، الخمرة، الأغاريد...) عن إدخال السعادة إلى قلبه، والسرور إلى روحه، فهيهات هيهات منه السعادة، وهيهات هيهات منه الفرح، فهما بعيدان عنه كل البعد، ولا أمل في لقاء يرتجى.

وأما الناحية الأخرى المتصلة بحديثه عن بعض الحكم المستقاة من واقع تجربته المريرة عند كافور، فهو يقرر قرارا صارما وصارخا وحادا، يفيد بأن العبد معتاد على العصا، ولا يمكن أن ينفع معه شيء سواها، لأنه نجس نكذ، ولا بد من تأديبه بضربه بالعصا في كل حين (لا تشتتر العبد إلا والعصا معه....) فالعبد والعصا شيان متلازمان لا يفترقان، وهو الرجل الذي لم يكن يتخيل في يوم من الأيام أن يعيش في زمن يسيء فيه إليه عبد ذليل، ومع ذلك فإن الناس تهلل له، وتتسابق إلى كسب محبته، وخطب وده، وحياسة رضاه وكيف لا؟! وهو ولي أمرهم، والقائم على شؤونهم (ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن.....).

خامسا - حركة الضمانر:

1- ضمانر المتكلم وصورة الذات:

سيفي (ب4ش1)، قلبي، كبدي (ب5ش1)، ساقبي (ب6ش1)، ما لي، لا تغيرني (ب7ش1)، أردت (ب8ش1)، وجدتها (ب8ش2)، ماذا لقيت (ب9ش1)، أني، أنا

(ب9ش2)، أمسيث (ب10ش1)، أنا الغني... (ب10ش2)، كنتُ، أحسبني، أحياء،
بي (ب13).

2- ضمائر الغائب والمخاطب وصورة الآخر:

أ- ضمائر الغائب:

دونهم (ب2ش1)، دونها (ب2ش2)، بها (ب3ش1)، رونقه (ب4ش2)، أعجبها
(ب9ش1)، لو أنه (ب11ش2)، معه (ب12ش2)، فيه، هو (ب13ش2).

ب- ضمائر المخاطب:

عدت، فيك (ب1ش2)، دونك (ب2ش2)، كؤوسكما (ب6ش1، ب6ش2)، لا
تشتري (ب12ش1).

- دراسة الضمائر على المستوى الكمي:

نلاحظ غلبة ضمائر المتكلم على ضمائر الغائب والمخاطب، وطغيانها طغياناً
واضحاً، وهذا يعني أن ذاته الجريئة قد أخذت النصيب الأكبر من خطابه الشعري
في هذه الأبيات، وهيمنت عليه هيمنة واضحة، فهي شغله الشاغل الآن، إنه ينظر
فيما أصابها خلال مقامها عند كافور، وما هي الخاتمة التي انتهت إليها هذه الذات
المتألّمة، ويمكن أن نلاحظ كذلك أن ضمائر الغائب قد أتت ثانية من حيث الكم بعد
ضمائر المتكلم، وهذا أمر طبيعي، فذاته أولاً، وما أصاب هذه الذات من الآخر
الغائب ثانياً، والمخاطب ثانياً.

- دراسة الضمائر على المستوى الدلالي:

1- ضمائر المتكلم وصورة الذات:

إن تدقيق النظر في الأبيات ينتهي بنا إلى أن ذات الشاعر توزعت في مسارين
اثنتين:

فهي أولا: ذات متضخمة ومتعالية وحالمة وطموحة، وصاحبها يرى أنه يستحق أكثر مما نال، وأكثر مما حصل عليه، على قلة ما ناله، وندرة ما حصل عليه، إنها ذات طموحة، وطموحها ليس له حدود، إنها تنظر إلى تحقيق المجد، وتتطلع إلى الوصول إلى أعلى قممه، لأنها جديرة بذلك، لا بل إنها تستحق ذلك وأكثر (لولا العلى لم تجب بي.....)، (وكان أطيب من سيفي مضاجعة....).

وهي ثانيا: ذات جريحة ومنكسرة ومهزومة، وهذا هو الذي غلب على الأبيات التي صورت هذا الجانب في شخصية المتنبي، فذاته متألّمة وحزينة، وفاقدة لأي أمل في تحقيق المجد كله أو بعضه، الذي كان يؤمله ويحلم في الوصول إليه في كنف كافور، لقد تلاشت الوعود جميعا، وتبخرت الآمال كلها، حتى لكأنها سحابة صيف ما إن رجاها صاحبنا حتى اضمحلت وأصبحت أثرا بعد عين، وظهرت حقيقة ذلك العبد الذي كان يطلق تلك الوعود يمّنة وبسرة، وإذا بها حقيقة تحمل عناوين: الكذب والخداع والتضليل، وما أقساها من عناوين، وما أمضّها من حقائق، ولهذا فقد انكفأ شاعرنا على نفسه المتعبة، وغدا أسيرا لحزن دفين يحيط به من كل جانب، وكأبة ممضة تلقّاه من كل ناحية (يا ساقبي أخمر في كؤوسكما....)، (أصخرة أنا ما لي لا تحركني....).

ويمكن أن نرى بغير كثير من العناء أن الذات الأولى هي الذات التي تعبر عن الحلم، والذات الثانية هي الذات التي تعبر عن الواقع، وما بين الحلم والواقع مسافات بعيدة، وصعاب كثيرة دونها خرق القتاد.

2- ضمائر الغائب والمخاطب وصورة الآخر:

رأينا أن ضمائر الغائب والمخاطب أقلّ كما من ضمائر المتكلم، فذاته هي التي شغلته، ونفسه البائسة هي التي حازت على النصيب الأكبر من اهتمامه، إن ما هو فيه الآن، وما آلت إليه نفسه اليوم، هو بسبب الآخر؛ هذا الآخر الذي تمثّل بالأطراف الآتية:

كافور الإخشيدي أولا، والأحبة ثانيا، والدهر ثالثا.

أما كافور فهو السبب الأكبر في مصائبه، وما حل به من كآبة وحزن، فقد منى صاحبنا نفسه في أن يجد لديه الراحة والرخاء والهناء والسعادة، وهذا ما حلم به وهو قادم إلى بلاطه، إلا أن الواقع كان غير ذلك، فقد مناه بالوعود الكثيرة، إلا أنها كانت وعودا كاذبة كمواعيد عرقوب، ولم يتحقق منها شيء، إنه الكذب في صورته القاتمة، وهل يُنتظر من العبد أفضل من هذا، أو يُرجى منه أكثر من هذا الذي صدر عنه، فالعبد عبد مهما ارتقى وعلا شأنه، أو ارتفعت منزلته، فهو لن يكون إلا عبدا، ولهذا عليك أيها الحر الكريم ألا تُفاجأ بما قد يصدر عنه من فعال سيئة، وأعمال خبيثة (العبد ليس لحر.... لو أنه في ثياب الحر....) وعليك أيضا أن تجهز العصا عندما تشتري عبدا، لأن العبد لا تنفع معه إلا العصا (لا تشتتر العبد إلا والعصا معه....).

وأما الأحبة، فهم مسؤولون أيضا عما حلّ بصاحبنا من آلام، وما أصابه من مأس، إنهم الأحبة البعيدون الذين باعدت المسافات بينهم وبينه (أما الأحبة فالبيداء دونهم....) وكأنه يشير إلى أن أحبته يتحملون جزءا من الوزر، وقدرا من المسؤولية عما حل به، فهم قد أسهموا عن قصد أو عن غير قصد، عن وعي أو عن غير وعي، فيما وصل إليه صاحبنا، فتخلي الأحبة عن ذوبهم، وعدم تقديم الدعم والمساعدة لهم، قد يجعلهم يترحلون عنهم، ويبتعدون باحثين عن أهل آخرين، وأناس آخرين، وأحبة آخرين، وصاحبنا يقول في غير هذه القصيدة معبرا عن معنى مقارب لما نذهب إليه، ومبيناً أن من لا يتمسك بمن يحب فسيخسر كذلك:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

فالأهل والأحبة يتحملون قسما كبيرا من المسؤولية عما يحصل لأحبهم من مساوئ الأمور، لأنهم لم يقدموا لهم الرعاية الكافية، والمساندة اللازمة في الوقت المناسب، ولهذا فقد يجد بعض الناس راحة في البعد عن الأهل المقصرين بحقهم، ولعلنا نذكر

في هذا السياق قول الشنفرى في لاميته مصورا رغبته في البعد عن قومه الذين لم يجد عندهم الحصن الدافئ، والقلب الحاني، فاستبدل وحوش الصحراء بهم يقول:

أقيموا بني أُمي صدورَ مطيِّكم¹ فإني إلى قوم سواكم لأُميلُ¹

فقد حُمَّتِ الحاجاتُ والليلُ مَقْمَرُ² وشُدَّتْ لَطِيَّاتُ مطايا وأرخلُ²

.....

ولي دونكم أهلون سيِّدٌ عَمَلَسُ³ وأرْقَطُ زُهْلُولٌ وعَرْفَاءُ جِيَالُ³

همُ الأهلُ لا مستودعُ السرِّ شائعُ⁴ لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخَذَلُ⁴

وأما الدهر فهو الآخر قد فعل فعله في صاحبنا، فأدخله فيما يشبه بالاكْتِتَاب، فلم تعد تغريه عين ولا جيد (لم يترك الدهر من قلبي....)، والشكوى من الدهر قديمة، فقد أكثر الشعراء من الحديث عنه وعن غدره وعن صروفه، وكيف أنه كان "يمكر بهم، وينغص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شر منقلب، فهم متوجسون منه أبدا، مرتابون فيه أبدا، مروعون بأحداثه وصروفه أبدا"⁵، ولذلك فقد عبروا عن عجزهم أمام قوته وجبروته وعنفوانه، يقول النابغة الذبياني:

تكلُّفني أن يفعلَ الدهرُ همَّها وهل وجدتُ قبلي على الدهر قادرا

¹ أقام صدر مطيئته: إذا جد في السير، أو جد في الأمر.

² حمت الحاجات: هُيئت وحان وقتها، الطيات: ج/طية: النية ينتويها الإنسان، أو الوجه الذي ينتويه المرتحل.

³ السيد: الذئب، العملس: القوي السريع، الأرقط الزهلول: النمر الأملس، وهو ما فيه سواد يشويه نقط بيض.

عرفاء: كثيرة شعر الرقية، جبال: الضبع.

⁴ خذله: ترك نصرته وإعانتته وتأخر عنه.

⁵ شعرنا القديم والنقد الجديد: 196.

3- المزوجة في حركة الضمائر:

ومما يلفت النظر في حركة الضمائر ظاهرة المزوجة في حركة الضمائر، والتي ظهرت في عدد من الأبيات، ففي البيت الثاني يتحدث عن الأحبة الذين باعدت بينه وبينهم المسافات بضمير الغائب (أما الأحبة فالبيداء دونهم) وسرعان ما يلتفت مباشرة إلى العيد الذي يعيشه الآن بضمير المخاطب، فيتمنى لو أنه كان بعيدا أكثر من بعد الأحبة (قلبت دونك بيداً دونها بيد).

وفي البيت الثالث يزواج بين ضمير المتكلم (لم تجب بي) وضمير الغائب (أجوب بها) ليبين لنا أن ارتحاله ما هو إلا في سبيل طلب المجد والعلی.

وفي البيت الرابع يزواج بين ضمير المتكلم (سيفي) وضمير الغائب (أشباه رونقه....) ليتابع الحديث عما كان قد تحدث عنه في البيت الذي سبقه، وهو أن طلب العلي الذي يستدعي حمل السيف، وبذل الجهد والعرق، هو الذي منعه من القعود والكسل واللهو بمضاجعة الحسانوات الناعمات.

وفي البيت الخامس ينتقل من ضمير المتكلم في قوله (من قلبي ولا كبدي) إلى ضمير الغائب (شيئاً تتيمة) ليشرح لنا ما فعله الدهر بقلبه وكبدته، وكيف أنه جعل الدنيا سوداء مظلمة أمام عينيه حتى لم يعد يفتتن بعين ولا جيد.

وتستمر ظاهرة التزاوج بين الضمائر على هذا النحو في أبيات أخرى كما الأبيات:

السادس (يا ساقبي في كؤوسكما أم في كؤوسكما)

والثامن (إذا أردت كميت الخمر..... وجدتها وحبيب النفس مفقود)

والتاسع (ماذا لقيت من الدنيا..... وأعجبها....)

والثالث عشر (ما كنت أحسبني..... يسيء بي فيه عبد....)

يعد التكرار من الظواهر اللغوية المهمة في قراءة النصوص، وله أشكال كثيرة ومتنوعة، فهناك تكرار الألفاظ، وتكرار الجمل والتراكيب، وتكرار المعاني، ولكل شكل من هذه الأشكال دلالاته الغنية داخل النصوص، والتكرار شأنه شأن الظواهر اللغوية الأخرى، قد يكون حسنا إذا كان خادما للمعنى، وقد يكون سيئا إذا كان عبئا على المعنى، ومجتلبا لغير فائدة.

ولعل تدقيق النظر في الأبيات التي بين أيدينا، ينتهي بنا إلى الوقوف على تكرار بعض الألفاظ التي سنرصدها داخل الأبيات، ومن ثم نحاول أن نقف على دلالاتها المختلفة داخل النص.

1- العيد والأحبة: عيد (ب1ش1)، الأحبة (ب2ش1)، (ب8ش2):

العيد هو المناسبة التي قيلت فيها الأبيات، والعيد رمز للفرح والبهجة، ولقاء الأهل والأحبة، وثمة تلازم بين العيد والفرح من جهة، ففي العيد يفرح الصغار والكبار، وترى الابتسامة واضحة على محيا الجميع، وبين العيد والأحبة من جهة أخرى، ففي العيد لقاء بعد غياب، واجتماع بعد افتراق، فكيف كان عيد صاحبنا؟ هل كان مناسبة للفرح واللقاء، أم كان مناسبة للحزن والفرق؟.

لقد بدأ صاحبنا بتساؤل غامض، واستفهام مبهم، لا يخلو من نبرة غضب وانفعال، وألم ورفض، ونادى ذلك العيد بأداة نداء البعيد (يا عيد)، على الرغم من قرب زمني، إلا أنه بعيد معنويا ونفسيا، وبعيد من حيث ما ينبغي أن يكون عليه من الفرح والسرور ولقاء الأحبة، فالعيد حزين، والأحبة بعيدون، والبؤس يلف صاحبنا من كل ناحية، لقد حاول أن يثير فينا آفاقا للتوقع من خلال سؤاله المحموم والمجبول بوجع البعد، وحرقة الخيبة، وجعلنا نتشوق لمعرفة ملامح هذا العيد، والوقوف على ما سيجمله في ثناياه من مفاجآت، وما ينطوي عليه من أحداث، سرعان ما نكتشف أنها مفاجآت غير سارة، وأحداث غير سعيدة.

2- البیداء، بید (ب2):

سميت البیداء بهذا الاسم لأنها تبید أي: تهلك، وارتبطت الصحارى في أذهان الشعراء بالخلاء والقفار، فهي تثير الرعب في نفوس مرتاديها في كثير من صورها وحالاتها، ومن هنا جاء اختيار صاحبنا لهذا الاسم من أسماء الصحراء دون سواه، لما يحمله هذا الاسم من دلالات معنوية ونفسية ومادية ترتبط بالإبادة والهلاك والموت والرعب، ونحو ذلك من صفات قاسية يعيشها صاحبنا الآن، ومن هنا أيضا جاء تركيزه على تسمية (البیداء) ليشير إلى المسافة الشاسعة التي تفصل بينه وبين أحبته، بما تحمله من معاني البعد المادي والمعنوي في آن معا، ليأتي بعد هذا ذلك التمني العجيب والغريب (فلیت دونك بیدا دونها بید) فإذا كانت بیداء واحدة تباعد بينه وبين أحبته، فهو يتمنى أن تباعد البید التي دونها البید بينه وبين هذا العيد المشؤوم، فأی حزن أقسى من هذا الحزن؟ وأی اغتراب روحي بعد كل هذا الاغتراب؟ وأی فجیعة ألم من هذه الفجیعة؟.

3- الكؤوس، الخمر: (كؤوسكما (ب6)، الخمر (ب6ش1)، (ب8ش1)، المدام (ب7ش2).

ارتبطت الخمرة في أذهان كثير من الناس بالنشوة والفرح، وأكثر الشعراء من الحديث عنها في أشعارهم منذ العصر الجاهلي وحتى يوم الناس هذا، وبينوا ما تحدثه في النفوس من آثار اللذة والترويح عن النفس، وفصلوا القول في أنواعها وألوانها وطرائق تقديمها ووصف الأجواء المحيطة بشاربها ومجالس الشرب واللهو التي يرتادها شاربوها وغير ذلك كثير، فكيف كانت خمرة صاحبنا؟ وماذا حمل له الساقيان في الكؤوس التي قدموها له؟ وهل فعلت تلك الخمرة فعلها في نفسه وروحه فأفرحته وأسعدته؟ أم أنها بقيت عاجزة عن تحريك أي شيء في عالمه القاتم؟ وأی فائدة ترتجى من هذه الخمرة وحبيب النفس بعيد مفارق؟.

إنها حقا أسئلة محمومة وقاسية ومؤلمة، فخمرة صاحبنا مصدر جديد من مصادر شقائه وتعاسته وحزنه، وعجيب أمر الأشياء عندما تتحول عما ينبغي أن تكون عليه، أو بمعنى أدق: عندما تطبعها أحاسيسنا بغير طابعها التي هي عليها، فالأشياء هي ذاتها لم تتغير، ولكن الذي تغير هو إحساسنا الداخلي تجاه هذه الأشياء التي تحيط بنا، فالخمرة هي الخمرة، والعيد هو العيد، والأغاني هي الأغاني، الأشياء في ذاتها لم تتغير ولم تتبدل، وكل ما في الأمر هو أن نفسية صاحبنا المتعبة، التي تنن تحت وطأة آلامه الباهظة، وأحلامه التي تكسرت على أعتاب كافور، هي التي جعلت تلك الأشياء تبدو على غير ما هي عليه في الواقع، ومن هنا يمكن القول: إن إحساسنا بالأشياء من حولنا هو الذي يطبعها بطابعها المختلفة، فيضفي عليها علامات الحزن أو الفرح، الأمل أو اليأس، الحب أو الكراهية، ونحو ذلك من عواطف متناقضة، فالمحزون يرى الأشياء حزينة، والكئيب يرى الأشياء كئيبة، والسعيد يرى الأشياء مفرحة تبعث السرور في النفوس، والبهجة في القلوب وهكذا، ومن هنا يمكن أن نفهم قول الشاعر:

لا يعرفُ الشوقَ إلا من يكابذهُ ولا الصَّابِئةُ إلا من يعانيتها

ونفهم أيضا قول الآخر:

يا لائمي في الهوى العذريِّ مغفرةً لو شَفَّكَ الوجْدُ لم تعذَلْ ولم تَلُم

ومن هنا يمكن أن نقول بكثير من الاطمئنان أيضا: لا يعرف شعور المحزون إلا المحزون، ولا يعرف شعور الأم إلا الأم، ولا يعرف شعور الأب إلا الأب، ولا يعرف شعور المريض إلا المريض، وهكذا الأمر في كل ما يتعلق بساحة الشعور والعاطفة والوجدان، ومن هنا أيضا نفهم موقف صاحبنا، ندرك كيف تحولت الخمرة عنده إلى مصدر من مصادر الحزن والشقاء، بدلا من أن تكون باعثا على الفرح، ومصدرا للنشوة والسعادة، فنفسه الكئيبة، التي أرهقها البعد، وآلمها مقامها عند كافور الذي لم

تجد لديه ما كانت ترنو إليه، أو تحلم به، انعكس على الخمرة التي لم تحمل إليه إلا المزيد من الهم والألم، والكثير من السهد والأرق (يا ساقبي أخمر في كؤوسكما.... أم في كؤوسكما هم وتسهيدي)، إنه يستغرب كيف قست نفسه، وتحجرت روحه، فلم يعد يشعر بحقيقة الأشياء، ولم يتفاعل معها كما ينبغي (أصخرة أنا ما لي لا تغيرني.... هذي المدام....)، وأي فائدة ترتجى من هذه الخمرة الجميلة وحبيب النفس مفقود (إذا أردت كميت الخمر صافية.... وجدتها وحبيب النفس مفقود)؟!

4- العبودية، الحرية:

العبد (ب11 ش1) (ب12 ش1) (ب13 ش2)

العبيد (ب12 ش2)

الحر (ب11)

اقتترنت العبودية في الأبيات بالحرية وهما نقيضان، فالعبد لا يمكن أن يكون أخوا للحر حتى ولو ولد في ثياب الحر، وارندى ثياب الأحرار (العبد ليس لحر صالح بأخ.... لو أنه في ثياب الحر مولود) لأن العبودية كامنّة في النفس وفي الجوهر، وليست مظهرا خارجيا أو شكلا خارجيا، إنها إحساس داخلي قبل أن تكون مفروضة من الخارج بفعل فاعل، أو تحت ضغط ضاغط، ولذلك فقد ترى إنسانا عبدا في ظاهره، إلا أنه حر في داخله، فعنتره بن شداد الشاعر المشهور كان عبدا في شكله، إلا أنه كان سيدا حرا في نفسه، ولذلك فقد ناضل وكافح حتى حصل على حريته بالعرق والدم، وقد يقسو الدهر على الحر، وتعاكسه الأيام، وتعاذه المقادير، وتخذله الظروف، فيغدو عبدا أو كالعبد، إلا أن شعلة الحرية لا تغيب عن كيانه لحظة، وشعاع الأمل لا يغادر روحه اليقظة، ونفسه المتوثبة أبدا.

إن اختيار صاحبنا للثياب لم يكن اختيارا عبثيا أو اعتباطيا، كما أنه لم يأت عرضا أو مصادفة، فلهذا الأمر دلالاته العميقة والمقصودة، فالحرية ليست بالثياب

التي يلبسها الناس، وليست أمراً طارئاً في حياتهم، إنها أعمق من هذا بكثير، إنها إحساس داخلي أولاً وقبل كل شيء آخر -كما ذكرنا- لأنها لو كانت في الثياب فقط، وفي المظهر الخارجي فحسب، لكانت مخادعة ومضللة، ولكانت قابلة للتحويل والتغير في كل لحظة، وهذا ما لا ينسجم مع مفهوم الحرية، وفي المقابل مع مفهوم العبودية، فكلاهما -أعني الحرية والعبودية- يتصل بالمضمون لا بالشكل، وبالجوهر لا بالعرض، ولهذا علينا ألا نغترّ بظواهر الأمور، وألا نخدع بالمظاهر الشكلية التي لا تعكس حقيقة الأشياء دائماً، ولا تدل على جواهر الأمور في كثير من الأحيان، والحكم الحقيقي على الأشياء هو الحكم الذي يتناول مضامينها لا أشكالها، وجواهرها لا أعراضها، وهذا كافور الإخشيدي واحد من الأمثلة التي يراها صاحبنا مخادعة ومضللة، فهو حر في ثيابه وفي مظهره، إلا أنه عبد في مضمونه وفي جوهره.

لقد قرن صاحبنا العبودية بالعصا، فجعلهما أمران متلازمان (لا تشتّر العبد إلا والعصا معه.... إن العبيد لأنجاس مناكيد) والعصا في التراث الديني والاجتماعي لها وظائفها المتعددة، ودلالاتها المتنوعة، ففي سورة طه يقول سبحانه وتعالى مخاطباً سيدنا موسى -عليه السلام-: "وما تلك بيمينك يا موسى* قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى"¹ وهي كذلك أداة للضرب بغرض التأديب أحياناً، وهي وسيلة كان يتكئ عليها بعض الخطباء في أثناء إلقائهم الخطب، فما الذي اختاره صاحبنا من هذا كله؟

لقد اختار جانب التأديب في العصا، فالمسيء ينبغي أن يُعاقب، والمذنب يجب أن يضرب، فالعبد لا تؤدبه إلا العصا، ولا تلين عريكته إلا بالضرب، ولا يغدو مطوعاً لسيده إلا بها، وهذا هو حال كافور الذي وجده صاحبنا واحداً من زمرة العبيد الذين لا تنفع معهم إلا العصا، لأنهم أنجاس مناكيد.

¹ طه/ 17-18.

والشيء الغريب الذي لم يستطع صاحبنا إيجاد تفسير له، ولم يكن يدور في
خلده يوماً أنه سيصل إليه، هو أن يساء إليه من عبد ذليل، والناس يهتلون له،
ويتمسحون بأذياله، ولكنه الزمن العجيب الذي يغدر بنا، ولا يرحمنا أحياناً (ما كنت
أحسبني أحياً إلى زمن....يسيء بي فيه عبد وهو محمود).

5- الدهر، الزمن:

الدهر (ب 5 ش 1) الزمن (ب 13 ش 1)

للشعراء مع الدهر صولات وجولات، فقد عبروا عنه "بالفاظ شتى، فهو
الدهر والزمان والليالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير"¹ وهو
عند صاحبنا الدهر تارة (لم يترك الدهر من قلبي....) والزمن تارة (ما كنت أحسبني
أحياً إلى زمن....) وهو عجيب وغريب في كلتا حالتيه، بما يحمله من آلام وهموم
أنقلت كاهل صاحبنا وأرقته زمناً، حتى إنه لم يترك له من قلبه ولا كبده شيئاً تننيمه
عين ولا جيد، إنه زمن العجائب حقاً؛ زمن يسيء فيه الصغير إلى الكبير، والغبي
إلى الذكي، والجاهل إلى العالم، والعبد إلى الحر.... والمسيئون جميعاً محمودون عند
الناس، فالكل يهلل لهم، ويتغنى بأفعالهم المزيفة، ويشيد بأمجادهم المتوهمة.

سابعاً - التوكيد:

I - التوكيد + التمني:

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيداً دونها بيدُ (ب 2)

فقد أكد بعد الأحبة ب (أما الشرطية) المفتوحة الهمزة المشددة الميم، وهي حرف
شرط وتفصيل وتوكيد، ليؤكد وجود المسافات الشاسعة بينه وبين أحبته، فالبيداء
باتساعها وامتدادها، وما تحمله في ثناياها من رعب وخوف لمرتاديها، تفصله عن
أحبته، وتباعد بينه وبينهم، وهذا ما جعله أكثر حزناً، وأكثر ألماً، وأكثر يأساً، وأردف

¹ شعرنا القديم والنقد الجديد: 197.

هذا التوكيد بأمنية غريبة، ولكنه يرغب رغبة شديدة في أن تتحقق، وهي أن يكون العيد أبعد بكثير من بعد أحبته (فليت دونك بيذا دونها بيد) فإذا كانت بيداء واحدة تفصله عن أحبته، فإنه يتمنى أن تباعد البيد تتبعا البيد بينه وبين هذا العيد، ومن هنا يمكن أن نتخيل حالة اليأس المطبق، والحزن المخيم على صاحبنا من كل ناحية في هذا العيد المشؤوم الذي ليته لم يأت، فالناس عادة يستبشرون بقرب حلول العيد، وينتظرون قدومه بفارغ الصبر، لما يحمله من معاني الفرح والبهجة والسرور، ولما فيه من آيات المودة والتواصل والترحم، ولما نجده فيه من عادات جميلة تتجلى في لقاء الأحبة والأهل وتزاورهم، وتبادل التحيات والتهاني والتبريكات فيما بينهم، وغير ذلك كثير من مظاهر الفرح في العيد، إلا أن صاحبنا لم ير في العيد إلا الخيبة والألم والشقاء، ولذلك فهو لا يريده أبدا، ولا يريد أن يقترب أو يدنو أو يحلّ ضيفا عليه، لا بل على العكس من ذلك فهو يتمنى أن يبتعد بعدا لا حد له، وينأى نأيا لا مثيل له، ويذهب إلى غير رجعة.

ولعل الطريف والمثير في هذا التمني عند صاحبنا، هو أنه أتى على خلاف ما جرت عليه العادة، وسار عليه العرف، فالإنسان يتمنى عادة حدوث الأشياء المفرحة، ويأمل حصول الأمور التي تبعث البهجة، إلا أن صاحبنا خرج في هذا التمني على المألوف، وعلى أعراف التمني، فالناس يتمنون حلول العيد بفارغ الصبر، ويعدون الأيام والليالي التي تفصلهم عنه، والتي قد يرونها طويلة على الرغم من قصرها أحيانا، أما هو فتمنى أن يبتعد العيد فلا يأتي أبدا، حتى لكان عداوة غدت مستحكمة بينه وبين هذا العيد الذي لم ير فيه أي مظهر من مظاهر العيد الحقيقية، فأى عيد هذا الذي أتى وأحبته بعيدون عنه، وأي عيد هذا الذي حل وكافور قد أذاقه من المرارة ما أذاقه، وجرعه من كؤوس العلقم ما جرعه.

ومما زاد في ألم صاحبنا وعذابه بُعد الأحبة عنه، فالمعروف أن المرء في حالات الحزن والألم والشدة يشعر بعظم حاجته إلى أهله ومحبيه، فيتمنى أن يكونوا إلى

جواره يساندونه ويعضدون من أزره، ويشدون عزمته، ويواسونه في مصابه، ويخففون عنه آلامه الباهظة، وأحزانه الممضة، فأين هذا كله من صاحبنا؟! الأوبة بعيدون، والأهل غائبون، وعذابات كافور تلفة من كل جانب، وتحيط به من كل ناحية، وهذا كله يعني عيدا قائما كالحا شديد السواد.

2- التوكيد + النهي المقترن بالاستثناء:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبد لأنجاس مناكيد (ب12)

فقد أكد الشطر الثاني بمؤكدتين اثنتين هما (إن) و(اللام المرحقة) في قوله (لأنجاس) وكأنه يقرر قرارا حاسما وصارما لا لبس فيه ولا غموض، ولا يساوره أي شك، أو يعتريه أي تردد، مفاده أن العبد أنجاس ومناكيد، فالنجاسة من صفاتهم، والنكد من شيمهم، وهذا القرار موجه لكل من قد ينكر هذه الحقيقة التي انتهت إليها بعد خبرة طويلة في هذه الحياة، وطول معاناة مع كافور، حتى غدت عنده من الحقائق الراسخة التي لا مرأى فيها، واليقين الذي لا شك فيه أبدا.

ويبدو أنه يصر على قبح العبيد وسوءهم شكلا ومضمونا، خارجا وجوها، ولذلك فقد اختار صفتين اثنتين: الأولى تتناول الشكل الخارجي وهي النجاسة، بما تحمله من معاني القرف والاشمئزاز والتقرز، والثانية تتناول المضمون والداخل وهي النكد، بما تشي به من علامات اللؤم والحقد والكراهية، ولعمري إنهما سمتان من أبشع السمات التي يمكن أن تكون في المرء، وهما كفيلتان بأن يكون الحامل لهما من أقبح الناس وأسوأهم، وهذا يعني البعد عنه ونبذه من الناس جميعا.

ومما عزز هذا التوكيد أكثر، وجعله أكثر قوة وبيانا، وأبعد تأثيرا وإبلاغا، أنه أتى بعد النهي (لا تشتر) والاستثناء (إلا والعصا معه) هذا الاستثناء الذي أفاد الحصر، وهو يعني بهذا أن العصا والعبد أمران متلازمان لا يفترقان، فهما كالفردين وهما نجمان في السماء، كما يقول الشاعر:

وكل أخ مفارقُهُ أخوه لعمرُ أبيك إلا الفرقدان

وهنا قد يتبادر إلى ذهن السؤال المباشر الآتي: ولكن لماذا هذا التلازم بين العبد والعصا؟ فيأتي الجواب مباشرة بهذه الصيغة التوكيدية القوية: إن العبيد لأنجاس مناكيد.

ثامناً - النداء + الاستفهام:

1- عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديد (ب1)

إنه ينادي العيد بأداة نداء البعيد (يا) على الرغم من قرب زمني، فالعيد حل بالناس الآن، أما هو فيرى أن هذا العيد بعيد جداً، وهذا يعني بعد العيد عنه نفسياً ومعنوياً، وقد مر بنا أن الزمن إحساس أولاً وقبل أي شيء آخر، وهنا ينبغي أن نميز بين حقيقة الزمن المادية والتي تعني جملة من الثواني والدقائق والساعات والأيام وما إلى ذلك من جهة، والإحساس المعنوي والنفسى بالزمن وهذا هو الأهم من جهة أخرى، فالزمن هو الزمن لا تتغير علاماته، ولا تتبدل نواميسه، فالثانية ثانية، والدقيقة دقيقة، والساعة ساعة وهكذا، ولكن الإحساس بهذه الثواني والدقائق والساعات وما إلى ذلك هو الذي يتغير، وهو الذي يتبدل، ففي حالات الفرح والسرور يمر الزمن سريعاً فلا نشعر بوطأته، ولا نحس بقله، وفي حالات الحزن والألم يقف الزمن ويتسمر في مكانه عنيدا لا يبرح ولا يغادر، ولعلنا نتذكر في هذا السياق أبيات امرئ التي يتحدث فيها عن ليله الطويل في أبياته المشهورة في معلقته والتي يقول فيها:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمتل

فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل

تطاول حتى قلت ليس بمُنْقَضٍ وليس الذي يرمى النجوم بأيب

واقترن النداء في البيت بالاستفهام (بأية حال) ليثير مزيداً من علامات الاستفهام، ويفتح الآفاق واسعة أمام ذهن المتلقي على كثير من الاحتمالات

والتوقعات، وخاصة بعد أن قال في الشطر الثاني (بما مضى أم بأمر فيك تجديد) فهل ستكون أيها العيد كالأعياد السابقة؟ أم أنك ستحمل في طياتك شيئا جديدا؟!

2- يا ساقبي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيّد (ب 12)

إنه ينادي الساقبين اللذين يسقيانه الخمرة بأداة نداء البعيد أيضا (يا) كما نادى العيد في البيت السابق، وهذا يدل على بعدهما النفسي والمعنوي على الرغم من قربهما المادي، فهما الآن يحملان الكؤوس ويقدمانها له، وهذا يعكس الحالة النفسية المتوترة والقلق والمتعبة لصاحبنا، والعجيب أن النداء هنا اقترن أيضا بالاستفهام كما في البيت السابق فقال بعد أن نادى الساقبين مباشرة (أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما....) فأتى الجواب عن السؤال منسجما مع السياق العام للآبيات، وبما يعزز مشاعر الألم الباهظة التي يعاني منها صاحبنا، وإذا بالكؤوس تحمل الهم والتسهيّد والأرق والحزن، فأية خمرة موحشة هذه التي يقدمها الساقبان؟ ولماذا لم تفعل هذه الخمرة فعلها في صاحبنا فتسرّي عنه بعضا من همومه، وتبعد عنه شيئا من آلامه؟ وما هنا أيضا نجد أنفسنا أمام حقيقة أننا نحن الذين نسبغ على الأشياء صفاتها، ونسقط عليها مشاعرنا، فإحساسنا تجاه الأشياء من حولنا هو الذي يجعلها مفرحة أو محزنة، جميلة أو قبيحة، مقبولة أو مرفوضة، في حين أن هذه الأشياء هي نفسها في ذاتها لم تتغير، فكما أن الزمن هو الزمن ولكن إحساسنا فيه هو الذي يتغير، كذلك فإن الخمرة هي الخمرة ولكن إحساسنا فيها الذي يتغير، ومن هنا فإن هذه الخمرة لم تستطع أن تبعد عن صاحبنا شبح الألم، ولم تقو على أن تدخل إلى نفسه ذرة من فرح أو بهجة، وما ذاك إلا لأن الألم الكامن في أعماق نفسه، والحزن المقيم في ثنايا روحه، والكآبة التي سيطرت عليه فلم يستطع منها فكاكا أو هربا، كل ذلك وغيره من مشاعر الحزن والألم، كان أقوى بكثير من فعل تلك الخمرة التي وقفت عاجزة عن أن تحرك فيه ساكنا، أو تبعث في نفسه شيئا ولو يسيرا من الفرح أو البهجة، فأعلنت استسلامها الواضح أمام يأسه، وخسارتها لمعركتها أمام بؤسه،

كيف لا والدهر قد فعل فعله فيه، فلم يترك من قلبه ولا كبده شيئاً تنتميهِ عين ولا جيد (لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي....) وكيف لا وقد أحس أنه قد أصبح كالصخرة القاسية، فتبدلت مشاعره، وتحجرت أحاسيسه فلم يعد يشعر بحقيقة الأشياء من حوله (أصخرة أنا ما لي لا تغيرني....).

حبيب النفس مفقود وبعيد وناء (إذا أردت كميت الخمر صافية....وجدتها وحبيب النفس مفقود) والمرء يشعر في لحظات الانكسار، وأوقات الشدة، أنه في حاجة ماسة إلى أحبته -كما ذكرنا سابقاً- فإذا لم يجد هؤلاء الأحبة لسبب أو لآخر، فإن معاناته ستزداد قسوة، وألمه سيزداد عنفاً.

تاسعاً- أسلوب الشرط:

1- أما الأحبة فليبداء دونهم....(ب2ش1)

وقد سبق الحديث عن أسلوب الشرط هذا في أثناء الحديث عن التوكيد.

2- إذا أردت كميت الخمر صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود (ب8)

فهو يخبرنا أن الخمرة موجودة ولكن من دون فائدة ترتجى منها، لأن حبيب النفس مفقود، والسعادة لا تكتمل إلا بوجود الأحبة، فإذا كان الحبيب بعيداً فلا شيء له طعم، ولا شيء يبعث على الفرح.

عاشراً- الصورة الفنية:

يمكن أن تُدرس الصورة الفنية على مستويات ثلاثة هي:

المستوى الدلالي أو المعنوي، والمستوى النفسي، والمستوى اللغوي والنحوي،

انطلاقاً من أن الصورة تؤدي وظيفتين رئيسيتين اثنتين:

الوظيفة الأولى: وظيفة التوصيل الدلالية أو المعنوية، أي كيفية إيصال الخطاب

التصويري للمتلقى.

والوظيفة الثانية: الوظيفة النفسية، وهي تمثل جانبا مهما من فاعلية الصورة الشعرية، لأنها تعكس الواقع النفسي الذي يسيطر على الشاعر، ويحدد ماهية التصوير عنده، ومن ثم يتدخل التركيب اللغوي والنحوي بوضوح في هاتين الوظيفتين فيسهم في أدائهما، ويساعد في توضيحهما، لأن اللغة هي الحامل للصورة.

وسنقتصر في دراستنا للصورة الفنية في الأبيات التي بين أيدينا على صورة واحدة نختارها لتكون نموذجا يمكن أن يقاس عليه في دراسة الصورة، وهذه الصورة هي في قوله:

يا ساقبي أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيدي؟! (ب6)

1- على المستوى الدلالي أو المعنوي:

نجد أن الشاعر شبه الخمرة بالهم والتسهيدي، فحذف المشبه به وهو (الخمرة) وصرح بالمشبه به وهو الهم والتسهيدي على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا من باب تشبيه المادي والمحسوس بالذهني أو المعنوي، وهذا ما أعطى الصورة قوة أكبر، ومنحها حيوية ونشاطا وبعدا تأثيريا فاعلا، ومراده من هذه الاستعارة هو أن يخبرنا بحالة الكآبة المسيطرة عليه، ولذلك فإن الخمرة التي ينبغي أن تثير فيه الفرح والنشوة تحولت إلى هم وأرق وسهاد.

2- على المستوى النفسي:

تعكس الصورة حالة اليأس والإحباط التي تسيطر على صاحبنا، وواقع الحزن واليأس المسيطر عليه من كل جانب، فالدنيا مظلمة أمام ناظره، والأشياء كلها تبدو قاتمة معتمة من حوله، وحتى الأشياء التي يمكن أن تحمل الفرح، أو تبعث على البهجة والسرور، تحولت هي الأخرى لتحمل معاني مناقضة تماما لما هي عليه في الأصل، فالخمرة التي يفترض فيها أن تنسيه بعضا من أحزانه وآلامه، تحولت هي الأخرى إلى مصدر جديد من مصادر الحزن والألم عنده، ولم تستطع أن تحرك في

نفسه الكئيبة أي شيء، وما ذاك إلا لأنه محزون ويائس، وإذا كان المرء حزينا فإنه لن يشعر بطعم السعادة من حوله، ولن تبعث فيه الأشياء الجميلة شعورا بالفرح أو البهجة، فالسعادة الحقيقية هي في كثير من جوانبها إحساس داخلي، وشعور ذاتي تجاه الأشياء من حولنا، وليست كامنة في الأشياء نفسها.

3- على المستوى اللغوي والنحوي:

نجد ترسيخا لمعنى الحزن، وتعميقا لحالة الإحباط التي تسيطر على صاحبنا، وقد ظهر هذا من خلال أمرين اثنين:

الأول: النداء في قوله (يا ساقبي) فهو ينادي الساقبين اللذين يقدمان له الخمرة بأداة نداء البعيد (يا) فهما قريبان مكانيا، إلا أنهما بعيدان نفسيا ومعنويا.

والثاني: الاستفهام في قوله (أخمر في كؤوسكما....) هذا السؤال الذي يحمل صبغة التعجب والاستنكار مما يقدمه له الساقيان، فهل يقدمان له الخمرة أم يقدمان له الهم والتسفيد؟! وهو لا يريد جوابا عن سؤاله هذا، ولا ينتظر ردا أبدا، لأنه يدرك الجواب جيدا، ويعرف الرد حق المعرفة، إن ما في الكؤوس هو الهم والتسفيد وليس الخمرة.



القسم الثالث

م. د. بسام البردان

- أولاً: تاريخ الجمال والفن عند الأوروبيين.

1. التفكير الجمالي والفني عند الأوروبيين.

2. المذاهب الجمالية عند الأوروبيين.

- ثانياً: التفكير الجمالي عند العرب.

1. الجمال عند الجاحظ.

2. الجمال عند أبي حيان التوحيدي.

3. الجمال عند أبي حامد الغزالي.

4. الجمال عند إخوان الصفا.



أولاً - تاريخ الجمال والفن عند الأوروبيين

التفكير الجمالي والفني عند الأوروبيين (1)

ارتبط التفكير الجمالي والفني قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنه اقترب من نظريات المعرفة والأخلاق عبر التاريخ، ويبدو أن هذا التفكير نشأ بنشوء الفلسفة مع فلاسفتها القدماء من اليونان، وهو لا ينفصل عنها؛ إذ يستمد أصوله من المذاهب الفلسفية، ويُعد علم الجمال علماً حديث النشأة، إذ انبثق بعد تاريخ طويل من الفكر التأملّي الفلسفي، أي إنه قديم حديث، فلم يكن اليونانيون يعرفونه لذاته، لكنهم اهتموا به؛ لأنه يدلّ على الخير والحقيقة.

ويبدو أن تتبّعنا للتفكير الجمالي عند الأوروبيين سيقدّنا إلى الحديث عن مظاهره في الفلسفة القديمة لدى الفلاسفة القدماء، ومن جاء بعدهم من الفلاسفة والمفكرين عبر المراحل الزمنية التي تعاقبت على الوجود البشري، ومن خلال

(1) أقدت في هذا البحث من منهج الدكتور نايف بلوز، وذلك في كتابه: علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط3، 1982م. وكذلك من كتاب: فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، د. أميرة حلمي مطر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة: 1983م. وكتاب: مقدمة في علم الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار غريب، ط3، 1998م. وكتاب: في علم الجمال (الأسطيقا)، د. مبارك حسن خليفة، دار الهمداني للطباعة والنشر، عدن: 1984م. وكتاب: الفن والجمال في عصر النهضة، د. محسن محمد عطية، عالم الكتب، القاهرة: 2010م. وكتاب: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة: 1966م. وكتاب: دراسات في علم الجمال، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط2، القاهرة: 1986م. وكتاب: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط3، القاهرة: 1986م. وكتاب: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 1993م. وكتاب: قصة علم الجمال، مراد وهبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة: 1996م. وكتاب: دراسات في علم الجمال، د. محمد رمضان بسطاوي، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1996م. وكتاب: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، إنصاف الرضي، دار الفكر: 1995م. وكتاب: المدخل إلى علم الجمال، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت: 1978م. وكتاب: فلسفة الفن الجميل، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة الأنجلو المصرية، 1986م.

الحضارات والثقافات المتنوعة التي عرفها المجتمع الإنساني، ورافقت مسيرته في هذه الحياة.

1- التفكير الجمالي عند الفلاسفة القدماء:

يبدو أن أول من اهتم بقضية الجمال من الفلاسفة اليونانيين هو (كسينوفان Xenophanes) (448 ق.م)، وكانت رؤيته تتركز في ربط القيمة الجمالية بالمنفعة والأخلاق، فالشيء الجميل هو ما يحقق النفع لصاحبه، ويبلغ به غايته على النحو الأفضل، ويصل به إلى الكمال. ويكون الإنسان جميلاً بحسب رؤيته. إذا كان متحلياً بفضائل الأخلاق، وعلى هذا الأساس تكون القيمة الجمالية عند كسينوفان داخلية، وليست متمثلة بالمظهر الخارجي للإنسان والأشياء، والفن عنده مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأخلاق.

وتلاه (سقراط Socrates) (399 ق.م) فسار في دربه، وسعى في مسعاه، فلم يكن يأبه بالجمال الحسي الخارجي، وإنما ركز اهتمامه على جمال النفس والأخلاق، فقد ربط بين الجمال والخير والنفع، وكان يعتقد أن للفن وظيفة أخلاقية، وأن الجمال الطبيعي أرقى وأسمى من الجمال الفني، وأن الحكم على الجمال مرجعه الذات العاقلة والضمير الباطن، ولكنه حاول جاهداً أن يثبت وجود مقاييس شاملة للجمال.

وبعد (ديمقريطس Democritus) (370 ق.م) أول فيلسوف يوناني التفت إلى القيمة الجمالية التفاتة موضوعية مادية، فقد رأى أن الجمال يتمثل في التلاؤم والانسجام بين الأجزاء المادية للأشياء، ووضع صفة الاعتدال في مقدمة الخصائص الجمالية للشيء الجميل، وكان يدعو إلى التمتع باللذة المتصرفة بالجمال.

وجاء (أفلاطون Platonis) (347 ق.م) فوضع تصورات عديدة للجمال، فهو من جهة يعارض ربط الجميل باللذة والملازمة والنفع، ومن جهة أخرى يرى

الجميل فيما يُطلق جماح القوى الخلاقة، أي إنه رآه يتجسّد في آلهة الولادة، كما أنه يعتقد بأن الجميل صفة لكل ما هو موجود في الكون والمجتمع والدولة والجسد والنفس والأخلاق، فالجميل عنده في كل ما هو منسجم ومتناظر، ويوحّد أفلاطون بين الجمال والحقيقة المطلقة، ويحيل الجمال إلى بهاء الحق والخير، فهو يضع كل شيء في دائرة علاقة الإنسان الجمالية، ويرى أن الجمال الإلهي هو المثال الأعلى الذي لا نظير له؛ لأنه موجود أبدي قائم وموجود بذاته، ولا يقبل التغيير.

ويبرز أفلاطون أهمية الحواس في إدراك الجميل، كالبصر والسمع واللمس وغيرها، ولكنه على الرغم من ذلك يؤكّد أن ثمة جمالاً روحياً أسمى وأرفع من الجمال المحسوس؛ ولذلك فإنه لا يقيم وزناً للجمال الجسدي، وهو ينظر إلى الفنّ على أنه محاكاة للأشياء والموضوعات المدركة بالحواس، فيراه شكلاً من أشكال المعرفة متدنياً وقليل القيمة؛ ولذلك فهو يشكّ في القيمة الاجتماعية للفنّ.

ويبدو أن هذه النظرة الأفلاطونية للجمال قد سادت في أوساط الباحثين عن الجمال مدّة ليست يسيرة؛ ولذلك اكتسبت أهمية كبيرة في تاريخ التفكير الجمالي.

وكان (أرسطو Aristotle) (322 ق.م) تلميذاً لأفلاطون، لكنه لم يقلّد أستاذه تقليداً تاماً، وإنما اجتهد فأدخل تعديلاً مهماً على نظرية أفلاطون في الجمال، إذ رأى أن الجمال الموضوعي يتمثّل في صفات الترتيب والتناسب والوضوح والغائية التي يتّصف بها الشيء الجميل، كما يتجسّد في الانسجام والتناظر الحاصلين في الأشياء المتعدّدة أو المتنوّعة، وفي انتظامها ووحدتها الكلية، وجعل أرسطو الحكم الجمالي يتناول الأشياء كلها عضوية وغير عضوية، وحتى الرياضية منها، وعمل على فصل القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، وأعطى أهمية بارزة للتناظر والاعتدال عند تحديد القيمة الجمالية، ويبدو أن هذه الرؤية للقيمة الجمالية قد ظهرت في تحليله لفنّ المأساة، فوحدة الحدث وتكامله أو انتظامه متحقّقة فيها، والتناظر حاصل في تنامي

الصراع الأساسي، فهو يشتدّ فيصعد إلى الذروة أو العقدة، ثم يتراخي وينحدر إلى الحل.

وإذا نظرنا في كتاب أرسطو في الشعر "Poetics" فإننا نجد أنه يمثل نظرية جمالية فنية تطبيقية؛ ولذلك يمكننا أن نقول: إن أرسطو كان يولي المسائل التطبيقية للممارسة الفنية عناية أكبر من عنايته بتحديد القيم الجمالية المطلقة، وكان يخالف أستاذه أفلاطون في تقويمه للفن، ففي حين أن أفلاطون كان يقلل من أهمية الفن في الحياة الاجتماعية، فإن أرسطو يرى أن الفن ضروري فيها، وأن الإنسان يستطيع من خلاله أن يقضي وقتاً في نشاط فكري نبيل يليق به، كما يرى أن الفن يمكن أن يحاكي العواطف والأفعال الإنسانية، فالأحان عنده تحاكي الأحوال النفسية للإنسان، فمنها ما يحاكي الغضب، ومنها ما يحاكي الرقة والعذوبة؛ ولذلك فإنها تمنحه سلوكاً مناسباً لها في حياته؛ لأنها توظف المشاعر، وتحرك العواطف، فتدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي، وعلى هذا الأساس فإن الفن يؤدي وظيفة تطهيرية أخلاقية للنفس البشرية.

ويبدو أن أرسطو أيد أستاذه أفلاطون في قضية المحاكاة، لكنه رفض مبدأ المثل، وهو يرى أن المحاكاة تتمثل في تعديل الواقع وتصحيحه، وليس في نقله نقلاً تسجيلياً كما يفعل المؤرخون، فهو - بهذه النظرة - يميز بين الفن والتاريخ، فالفن لا ينقل إلينا ما حدث كما يفعل التاريخ، بل يصور لنا ما يمكن حدوثه على سبيل الاحتمال أو الضرورة؛ ولهذا تغدو الحقيقة الفنية مستقلة عن الواقع، وتصبح قيمة العمل الفني في مدى تأثيره في نفس الإنسان.

إن موقف أرسطو من الجمال والفن يعكس صورة مثالية عن الإنسان المتحلي بأرقى درجات الثقافة، وأسمى مراتب الأخلاق.

ويُعدّ الفيلسوف الروماني (شيشرون Cicero) (43 ق.م) الجسر الذي وصل إلينا من خلاله جانب من الفلسفة اليونانية، فهو - بحسب ما يرى كثير من الباحثين -

قد نقل النزعة الإنسانية الأخلاقية والسياسية إلى أوروبا الغربية، وطوّر القانون الطبيعي الذي يربط الإنسان بالآلوهية، والبشر فيما بينهم، ووصل إلى أن الناس جميعهم متساوون في طبيعتهم التي تحثهم على الحق والخير والعدل، وأنهم يمتلكون القدرات العقلية التي يمكن تغذيتها بقيم الخير الجميلة، ويمكن القول: إنه جمع إلى الشكل القانوني العميق للفكر الروماني أفكاراً فلسفية ذات مصدر يوناني، فقَدَمَ النظرة اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة ومستساغة من قِبَل معاصريه من الرومانيين.

وكان (أفلوطين Plotinus) (270 م) وريث النزعة الأفلاطونية في تحديد القيمة الجمالية، فهو يعتقد أن الإنسان كلما تحرر من رجس المادة فإنه يقترب كثيراً من الجمال المطلق الإلهي، ويرى أن الجميل متجانس مع الإلهي والأخلاقي، وأن الجمال الجسدي مستمد من الصورة الإلهية الجميلة، وأننا لا نستطيع إدراك الجميل إلا بنفوس لطيفة، تتجلى فيها النعم الإلهية الجميلة، وبهذه الرؤية يكون أفلوطين قد أزورَ عن الجمال الخارجي الملموس، والتفت إلى الجمال الداخلي النفسي المحسوس المتّصف بالروحانية، والمدرَك بالعقل، وهذا هو الاتجاه الصوفي المتّجه نحو الذات؛ ولهذا يمكننا أن نقول: إن أفلوطين انتقل من النظرة الجمالية اليونانية الكونية المادية إلى النظرة الأخروية الصوفية اللامادية، وأوجد بذلك صراعاً بين المظهر الحسي الجمالي، وبين الفكرة العقلية التي تُدرك الجمال.

2- التفكير الجمالي في العصور الوسطى:

بُنِيَتِ الآراءُ الجمالية عند الأوربيين القدماء على أساس من المعاناة الجمالية وتقديس الطبيعة، وظهر ذلك في أشعار الشعراء الجوالين (تروبادور Troubadours) وأزجالهم، ولكن الحضارة الأوروبية العريقة في القرون الوسطى كانت منهلاً غزيراً لعملية تطوير المفاهيم الجمالية، بالإضافة إلى الآداب البيزنطية المترجمة، التي تسَلَّت من خلالها الأفكارُ الجمالية ذات الطابع الديني والصوفي. وعند انهيار الإمبراطورية الرومانية، حَلَّت الإقطاعية في مجتمع غرب أوروبا،

وكانت الثقافة في هذا المجتمع وفقاً على رجال الكهنوت، فاصطبغت مفاهيمهم الجمالية بالصبغة الدينية، وظهر الأدب الكنائسي في أناشيد وأشعار روحية وسير لقديسين وتفسير التوراة في الدراما الكنائسية، كما يلاحظ الشيء نفسه في الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى، فقد طغت التعاليم الدينية المسيحية على هذه الفنون، فأعلت شأن الإلهيات، وضاعلت قيمة الدنيويات، فاستخفت بالعالم المحسوس، وصبغت الفن بالرمزية والمجاز.

وكان أول الباحثين في علم الجمال في هذه المرحلة رجال الدين الكنسيين، من آباء وقديسين ومعلمين، فهؤلاء هم الذين وضعوا الأسس الجمالية التي أصبحت فيما بعد أساس الفن الرسمي في العصور الوسطى، كما أصبحت نقطة تحول في التفكير الجمالي، فقد ربطوا ما بين نظرية الفن والجمال ربطاً لاهوتياً مشبعاً بالعناصر الدينية، ومن هؤلاء: باسيليوس الكبير Basilios (329 م)، ويوحنا فم الذهب John Chrysostom (407 م)، والقديس أغسطينوس Augustinus (430 م)، والقديس توما الأكويني Thomas Aquinas (1274 م)، ومعلمو الفن القوطي أيضاً، ومنهم القديس بونافانتورا Bonaventura (1274 م).

وكان أغسطينوس Augustinus (430 م) شخصية مركزية بارزة في تاريخ الفكر الغربي، فقد تأثر فكره اللاهوتي والفلسفي بالرواقية، والأفلاطونية، والأفلاطونية المحدثة، وبخاصة فكر أفلوطين، وكانت سلطته الفكرية في العصور الوسطى تعادل سلطة أرسطو في العصور القديمة، إذ كان دوره في تكوين اللاهوت الكنسي لا مثيل له أبداً، فهو لم يأت بعده من يوازيه في التعبير عن الفكر المسيحي، وهو يرى أن الجمال الفائق والدائم يتجلى رمزياً في مقام الألوهية، على نحو ما يظهر في قوله: "رب، قد تأخرت كثيراً في حبك، أيها الجمال الفائق في القدم والدائم إلى الأبد"، كما يعتقد أن هذا الجمال يتمثل في نظام الكون وترتيبه وتناسبه، وفي وحدته السائدة في مظاهره المتنوعة، لكنه لم يقف عند هذه الرؤية، بل تعداها فقدم أفكاراً جمالية

عميقة، ومن ذلك فكرته في التمييز بين الجمال والملاءمة، فقد رأى أن كل ما هو جميل يشدنا إليه ويعجبنا بذاته، بينما ما يجذبنا في الملائم ويرضينا هو علاقته بغيره، وهذا ما يظهر في قوله: "إن الجميل هو ما يروقنا بذاته، أما الملائم فيرضينا لعلاقته بشيء آخر"، لكنه لم يتخلَّ عن اعتقاده بأن الفن إذا لم يرتبط بالفكرة الإلهية فإنه لا يثيرنا ولا يعجبنا، وأنه يجب أن يحقق الخير والمنفعة، وأن يدلنا على الحق؛ لأنه منحة إلهية جميلة.

وجاء القديس توما الأكويني Thomas Aquinas (1274 م)، وهو أحد علماء الكنيسة الكاثوليكية في هذه المرحلة، فكان هدفه الرئيس تكليف تعاليم الفلسفة الأرسطية وعلم الجمال مع فلسفة الكنيسة المسيحية، فانعكست الملامح الجديدة للمفاهيم الجمالية على آرائه، وحاول أن يجمع الأفكار الجمالية التي كانت سائدة في هذه المرحلة في مذهب جمالي متكامل، ولعله من الصواب . ونحن نبحث في آراء الأكويني الجمالية . أن نقول: لقد خطا الأكويني بأرائه خطوات إلى الأمام، مقارنة مع أغسطينوس وغيره من ممثلي الأفكار الجمالية في المرحلة الأولى من العصور الوسطى، فقد خالف من سبقه من المفكرين المسيحيين، فأقرَّ بجمال العالم المحسوس، وكشف عن الملامح الموضوعية للجمال، وجعل معيار الجمال في الشيء الجميل متحققاً في ثلاث صفات، هي أكثر صفات الأشياء شمولاً، وهي: التناسب والبهاء والكمال.

ومن الأفكار الجمالية المهمة للأكويني أنه يعدّ الجمال علامة على إعجاز الخلق الإلهي؛ ولذلك فإنه يربط بين الجمال والحب والإيمان، فالجميل عنده يؤمن بالحب، ويثيره في النفس، والحب إذا ارتبط بالإيمان والصدق يقود نحو الحقيقة، ومن هنا انبثقت عنده فكرة أن الجميل منزّه عن الغرض، وأنه يتميّز عن الخير، ويبدو أن الأكويني وقف من الفن موقفاً إيجابياً، فرأى أن الزينة الخارجية في الأشياء يمكن أن تدلّ على جمالها الداخلي، كفنّ الزخرفة مثلاً الذي ينبع عن الجمال الباطني للشيء

الجميل، وحاول هذا الفيلسوف أن يوفق بين العناصر الحسية في العلاقة الجمالية والمضمون الروحي اللامحسوس، وأن يجد الأساس الموضوعي للرائع السامي، ولكنه عجز عن ردم الهوة بين حاجة علم الجمال إلى الاستقلال عن اللاهوت، ومحاولة علماء اللاهوت تطويع علم الجمال لخدمته.

وكان من المهتمين بعلم الجمال والفن في هذه المرحلة معلّمو الفن القوطي، وهذا الفن ظهر في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، وتسميته بهذا الاسم نسبة إلى قبائل القوط الجرمانية التي اجتاحت إيطاليا في القرن الخامس الميلادي، وقد غلبت على الأسس الجمالية والفكرية لهذا الفن النزعة الروحانية الافتراضية التي قادت إلى قيام نظام فني مقنن يعتمد الشرطية الاصطلاحية في تصوير الواقع ومقاربتة، وقد عمد هذا النهج إلى تغييب الإحساس المادي بالأشياء، ومجافاة صورتها وهويتها، فصار الزمان والمكان مرهونين بالتصور اللاهوتي عن الكون والوجود، وأخذ الظل والنور في الصور منحى إنارة نمطية شرطية، كناية عن النور الإلهي الغامر والوحيد، وديمومته الأزلية، في حين أن اللون انتزع من محيطه وحمل دلالات رمزية وسيميائية، فاللون البني . مثلاً . يشير أو يرمز إلى غموض السرّ الإلهي، أما اللون الأحمر فإذا طغى على سائر الألوان، وصار يهيمن على الهالة الكونية، فإن ذلك يعني أو يرمز إلى سقوط الخطايا المفترقة، وانبعاث كلّ ما هو ملوّن بلون دم الذبيحة الإلهية.

هكذا نظر معلّمو الفن القوطي إلى عناصر الفن بوصفها رمزاً محسوساً للألوهية المتعالية الشاملة، ورأوا الفنون أشكالاً تجسّد جمال الكون الذي خلقه الله من العدم، وليست صوراً واقعية تعكس ما هو موجود في الحياة، وهذه الأشكال الفنية ما هي إلا رموز حسية للألوهية الحساسة. كما رأوا أن الموسيقى الدينية تعبّر عن التوازن والعدالة والجرأة والذكاء، وقد كان الفنان القوطي القديس بونافانتورا Bonaventura (1274 م) من أشهر الفنانين القوطيين الذين مثّلوا الروح المسيحية

للتفكير الفني والجمالي في مرحلة العصور الوسطى، فعنوان كتابه "ردّ الفنون إلى اللاهوت" يدلّ دلالة قويّة على هذا النهج في التفكير الجمالي، فقد جاء فيه أن الأثر الفني يعكس صورة الألوهية النقيّة، ويظهر جمال العقيدة الإنسانية.

ويمكن القول: إن الفنّ في مرحلة العصور الوسطى كان دينياً صرفاً، غايته إبراز الجوانب الروحانية، وشنن المشاهد بمشاعر التقوى، وإبراز الحالة الطقوسية، ولكن من الحقّ أن نقول أيضاً: إن الحكايات والخيال الشعبي والنبرة الشاعرية أضفت حسناً وجمالاً على نماذج العصور الوسطى وسوّبتها الفنيّة العالية، مثل موضوعات الأمومة برقيتها الأسرة، والبطولة وصلابة الروح، والشقاء وشدة المعاناة، من دون الإخلال بالإحساس الباطني بالنبل والسموّ الروحي، ولم يقتصر سعي الفنانين في بعض الأحيان على الافتتان بجمال الطبيعة والتغني بها، بل تناولوا جوانب الشرّ والبشاعة، كما في الفنّ القوطي.

3- التفكير الجمالي في عصر النهضة وعصر التنوير:

يُقصد بعصر النهضة الفترة الممتدة ما بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر الميلاديين، ففي هذا العصر حدّد الفنانون والمفكرون معالم التطوّر في الفنّ والجمال، فقد نشأت في عصر النهضة الرغبة في إحياء الجمال المتجسّد في نماذج الفنّ الروماني القديم، ذلك الجمال الحسيّ الذي من خلاله تكتسب الأشكال حساً وقواماً مادياً، وتشيع مع هذا الجمال عناصر الحيوية والحركة بدلاً من الطابع "الأستاتيكي Statics"⁽¹⁾ الذي كان يميّز جمالية العصور الوسطى.

(1) static: تعني سكوني - ساكن - مستقرّ - متحرّج - غير متغيّر. انظر: قاموس أكسفورد الأساسي، تصنيف: جويس م. هوكنز، دار أكاديميا، بيروت: 1998م، ص 564 - و قاموس المورد، منير بعلبيكي، دار العلم للملايين، ط34، بيروت: 2000م، ص 902-903.

وفي عصر النهضة بدأ نفوذ الكنيسة بالتضاؤل نتيجة الصراعات الدينية، وظهر القوميات والحركات التحررية، التي مهدت الطريق لظهور الأفكار والمذاهب الفلسفية الحديثة، وكانت بوادر تخلخل الفهم اللاهوتي الديني لقضية الجمال قد ظهرت على يد الشاعر الشهير دانتي Dante Alighieri (1331 م)، صاحب "الكوميديا الإلهية Divine Comedy"، فهو يرى أنه يجب البحث عن الجميل في طبيعة الجنس البشري، وليس في الألوهية، وأن مصدر الجمال هو الإنسان الذي يملك القدرة على استخدام اللغة دون المخلوقات كلها، وهذه اللغة حسية وعقلية، فحسيتها من جهة الأصوات، وعقليتها من ناحية الدلالة، كما يرى أن اللغة الشعرية مثيرة للعقل، وهذا هو سر جمالها، وأن جمال الشعر يتمثل في التناسق بين المضمون العقلي، وإيقاع اللغة الحسي.

ومن فناني عصر النهضة "ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci" (1519 م) الذي استخدم أسلوباً متميزاً في التكوين، يوحى بالعمق والشفافية، ومعه انتقل فن التصوير من (المتفرد الحسي) إلى (المتنوع)، وإلى (الزماني)، وأظهر هذا الفنان براعة ودقة في تسجيل التفاصيل الدقيقة في الرسم.

وكان "توماس هوبز Thomas Hobbes" (1679 م) من الفلاسفة الإنكليز المشهورين في القرن السابع عشر، وهو صاحب نظرية "العقد الاجتماعي" في الفلسفة، فقد سبق جميع معاصريه من الفلاسفة والمفكرين إلى التنويه بأهمية الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، وبين أن الحكم الجمالي هو حكم قيمة، ولا يمكن أن يستوي إلا بالنسبة إلى شخص معين في زمان ومكان معينين، وكان يرى أن الجمال يفضي إلى الخير.

وإذا أردنا أن نقف عند التيارات الجديدة التي جاء بها رجال عصر التنوير في القرن الثامن عشر لتفسير الظاهرة الجمالية، فإننا نجد أن أهم المفكرين في الجمال الفيلسوف وعالم الجمال الألماني "الكسندر جوتليب بومجارتن Alexander

Gottlieb Baumgarten " (1762 م)، فهو أول من استخدم مصطلح "أستطيقا Aesthetics" للدلالة على علم الجمال، وقد كان من أتباع النزعة الديكارتية، إذ تأثر بأستاذه: "لايبنتز leibniz"، و"وولف wolff"؛ ولذلك جعل بومجارتن أنماط المعرفة ثلاثة: الأول هو نمط المعرفة الواضحة، وهي المعرفة العقلية، وقصدها هو الحقيقة، والثاني هو نمط المعرفة المتعلقة بالسلوك الأخلاقي، وغايتها الخير، والثالث هو نمط المعرفة الشعورية، والتي تقصد الجمال. فالكمال عنده يقوم على ثلاث دعائم هي: العقل والإرادة والشعور، وتتمثل غايتها في الحقيقة والخير والجمال.

ومن الباحثين في الجمال في هذه المرحلة الفيلسوف الإنكليزي الشهير "ديفيد هيوم David Hume" (1776 م)، ويمكننا الاهتمام إلى آرائه في علم الجمال وفلسفة الفن من خلال البحث في كتاباته في النظرية الأخلاقية، والفكر الإنساني، والعاطفة الإنسانية، ومن أهمها مقالته عن الفن "في مقياس الذائقة of the standard of taste" التي كتبها عام 1757 م، فهو يرى أن الحالة التي تنتاب الإنسان بإزاء الجمال تجمع بين (المسرة الحسية sensory pleasure)، و(المسرة المعرفية cognitive pleasure)، كما أنه يربط بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ربطاً وثيقاً، وبعد الشعر من أكثر موضوعات الفنون أهمية، ويفترض بأن الشعور feeling هو الذي ينبئنا بأن موضوعاً معيناً يعدّ جميلاً أو قبيحاً، أو أن فعلاً ما ينم عن فضيلة أو رذيلة، فهو يقول: "إن الشعور بذاته هو الذي يتكوّن منه ثناؤنا أو إعجابنا"، وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن هيوم أرسى دعائم الاتجاه الذاتي في علم الجمال.

أما "إدموند بوركه Edmund Burke" (1797 م) المفكر السياسي والفيلسوف الإيرلندي، فقد كان من الباحثين في علم الجمال، وكان من رواد الفكر المحافظ الحديث، ويُنسب إليه الفضل في ابتكار مفهوم السلطة الرابعة الذي يعني به الصحافة، وكان من أصحاب النزعة المحافظة، فقد ألف كتاباً أسماه: "تأملات في

الثورة الفرنسية"، ولكن الكتاب الآخر الذي ألفه أيضاً، والذي يفوق هذا الكتاب براعة وحذقاً، هو كتاب: "تحقيق فلسفي في أصل الجليل والجميل"، والجدير بالذكر أن سنّه كان حين ألفه 27 عاماً، لكنه عالج فيه موضوعات محيرة، وكان له قصب السبق في كثير من الآراء والمواقف، ومما يقوله في هذا الكتاب: "إن العواطف المشبوبة التي تنتمي لحفظ الذات تدور حول الألم والخطر، فهي ببساطة عواطف مؤلمة حين تؤثر أسبابها فينا تأثيراً مباشراً، وهي مبهجة حين يكون لدينا فكرة عن الألم والخطر دون أن نكون فعلاً في ظروف كهذه ... وكل ما يثير هذا الابتهاج أسميه جليلاً"، كما يقول عن الجميل: "إن الجمال اسم سأطلقه على كل الصفات في الأشياء التي تثير فينا إحساساً بالمحبة والحنان، أو أية عاطفة حارة أخرى قريبة الشبه بهما"، ويقول أيضاً: "لست أتذكر الآن شيئاً جميلاً لا يتّصف بالنعومة".

ويبدو أن بوركه رفض رؤية الكلاسيكيين في أن الجمال يتمثل في الانسجام والوحدة والتناسب والتماثل، ورأى أن الملامح الموضوعية لجمال الأشياء هي الضالة والصغر والرقّة والعذوبة والنعومة والصفاء.

ومن فلاسفة عصر التنوير الفرنسيين الذين اهتموا بعلم الجمال "جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau" (1778 م)، وهو كاتب وأديب وفيلسوف من أصول فرنسية، كان له الفضل في التمهيد لقيام الرومانسية في الفنون والآداب الأوروبية، فهو يغلب المشاعر والعواطف على العقل والتفكير، ويرى أن الطبيعة هي نموذج للنشاط الجمالي، وأن العناصر الطبيعية جميلة، وهذه النظرة الجمالية للطبيعة تستبعد كل ما تبقى من علم الجمال اللاهوتي الذي كان سائداً في العصور الوسطى.

وكذلك فإن "دنيس ديدرو Denis Diderot" (1784 م) كان فيلسوفاً فرنسياً من فلاسفة عصر التنوير، أشرف على إصدار "موسوعة الفنون والعلوم والحرف"، وشارك في كتابة أجزاء كثيرة منها، ومن أقواله المشهورة: "الجمال البليغة مثلها مثل

المسامير الحادة، تفرض الحقيقة على ذاكرتنا". وكان ديدرو مثل روسو ينظر إلى الجمال في عناصر الطبيعة، ولم يكن يردّ الجمال إلى اللاهوت الديني المسيحي، كما كان يصنع معلمو الفن القوطي.

وكان الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط Immanuel Kant" (1724 - 1804 م) ذا أثر كبير في تاريخ التفكير الجمالي، فهو أول من قام في العصر الحديث بمحاولة كبرى لتأسيس علم الجمال، وكان ذلك في كتابه "نقد ملكة الحكم" الذي كتبه عام 1790 م، إذ يرى أن ملكة الحكم الجمالي هي حلقة متوسطة بين الفهم والعمل، ويميل إلى أن القيمة الجمالية أقرب إلى قيمة الحق منها إلى القيمة الأخلاقية، كما يبحث في موضوعية الحكم الجمالي، فيرى أن ذاتية هذا الحكم تعبر عن وحدة الذائقة الإنسانية؛ ولذلك يمكن أن تكون موضوعية، ويمكن أن نطلق عليها اسم "الذاتية الموضوعية"، وكذلك فإن كانط عمل على التمييز بين الجميل والملائم، وخلص إلى أن الحكم الجمالي هو حكم غائي بدون غاية، وطبق ذلك على صعيد النقد الفني، فبين أن الأعمال الفنية إذا سُخِرت لأهداف غير أهداف الجمال، فإنها لا ترقى أن تكون فنية.

4- التفكير الجمالي والفني في القرن التاسع عشر الميلادي:

تعدّ الفلسفة الجمالية عند الشاعر والمسرحي والفيلسوف الألماني "شيللر Schiller" (1805 م) نقطة النقاء وتحول في تاريخ علم الجمال، فهي نقطة النقاء عبقرية كانط في الفلسفة، وعبقرية غوته في الشعر، كما أنها نقطة تحول في علم الجمال، إذ جعلت من القيم الفنية والجمالية منطلقاً نحو الحرية والإبداع، وطريقاً لبلوغ أسمى ما في الإنسانية من دوافع للسمو الروحي.

ويعدّ شيللر إلى جانب غوته من أقطاب الحركة الكلاسيكية في الأدب الألماني، ومن أقطاب الأدب العالمي، وكان باحثاً مميزاً في القضايا الجمالية، فهو

يقول: "علم الجمال هو تقدير الجمال، وهو أكثر المصالحة كمالاً بين الأجزاء الحسية والعقلانية من طبيعة الإنسان". ويبدو من هذا التعريف الذي وضعه شيلر لعلم الجمال أنه يربط وظيفة الفن بالشخصية الإنسانية، وكذلك فإنه يرى أن الفن يمثل وسيلة لدخول مملكة الحرية، وأن الإنسان يتحرر أولاً بأول من خلال الممارسة والتربية الجمالية.

أما "هيجل Hegel" (1831 م) فهو من الفلاسفة والمفكرين الألمان الذين أسهموا إسهاماً فاعلاً في التفكير الفني والجمالي في هذه المرحلة، وتعدّ فلسفته ذروة ما بلغته الفلسفة المثالية في ألمانيا، وتفكيره الجمالي والفني مشتقّ من فلسفته الميتافيزيقية، فهو يستهلّ فلسفة الجمال من خلال فلسفته في الروح المطلق، التي تنشأ من التضاد بين المتناهي واللامتناهي، وهو يرى أن ثمة رابطة أخرى ما بين الجمال الفني والروح المطلق، وهي رابطة الوعي بالحقيقة. ويعرّف هيجل الفن بأنه تجسّد الفكرة (المضمون الروحي) في المادة أو الشكل، ويرى أن مهمة الفن تكمن في التوفيق بين هذين الجانبين: الفكرة وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منهما، وأن درجة سموّ الفن تتحقّق في مقدار تطابق الفكرة مع الشكل، وهو يؤكّد أن الفكرة والتمثيل يتطابقان في الفن الأكثر رقيّاً على نحو موافق للحقيقة، وهذا يعني أن الشكل الذي تتجسّد فيه الفكرة هو الشكل الحقيقي في ذاته، وأن الفكرة التي يعبر عنها تتشكّل بدورها التعبير عن الحقيقة⁽¹⁾. ويميل هيجل إلى أن جمال الفن أسمى من جمال الطبيعة، فهو يقول: "في وسعنا أن نؤكد على ما يخيّل إلينا أن الجمال الفني - بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة - أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه من نتاج الروح، فما دام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموّه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن"⁽²⁾.

(¹) انظر: المدخل إلى علم الجمال، هيجل: ص 29.

(²) المرجع نفسه: ص 6.

وكان للشاعر والمفكر الألماني الشهير "غوته Goethe" (1832 م) دور مهم في ترسيخ الأفكار الجمالية والفنية؛ لأنه كان يتمتع بمنزلة عالية في الحياة الأدبية في عصره، وكان غوته يميل في اتجاهه الأدبي إلى منهج "العاصفة والتيار"، الذي كان منهجاً متجديداً مفعماً بروح الشباب، رافضاً وضع أي قيود على المشاعر والأحاسيس، مؤمناً بحرية التعبير. لكن غوته ما لبث أن تحول مع صديقه الشاعر والمسرحي شيللر إلى الكلاسيكية التي تسير على نهج الحضارة الرومانية اليونانية القديمة.

وفي جانب التفكير الجمالي كان غوته من أنصار الاتجاه الموضوعي الذي يرى أنصاره أن الجمال مستقل قائم بذاته، وموجود خارج النفس، وهي ظاهرة موضوعية، مما يؤكد تحرر مفهوم الجمال من التأثير بالمزاج الشخصي، وأن الأشياء الجميلة خصوصيات مستقلة كلياً عن العقل الذي يدركها، فالجميل جميل سواء وُجد من يتذوقه أم لا. ويرى غوته أن كلاً من الواقع والإنسان فاعل في العلاقة الجمالية، فالجمال . بحسب رؤيته . يبرز عندما يكون الواقع حيويًا في أعظم لحظات نشاطه وكماله، وحين نشعر أيضاً بأننا نملك أعظم نشاط وحيوية؛ ولذلك فإن الفن هو أرقى الفعاليات الإنسانية المنتجة. ومن أقواله المأثورة: "يمكنك أن تصنع الجمال حتى من الحجارة التي توضع لك عثرة في الطريق"، وفي هذا إشارة إلى تمجيد غوته للأفعال الحسنة، وعدّها شيئاً يوحى بالجمال.

أما "كارل ماركس Karl Marx" (1883 م) فهو فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، قدّم نظريات اجتماعية عُرفت باسم الماركسية، وماركس هو تلميذ من تلامذة هيغل، إلا أنه لم يؤيد أستاذه في رؤيته الجمالية، فهيغل رأى أن النشاط الجمالي يقتصر على الفن، بينما قال ماركس: إن النشاط الجمالي علاقة شاملة تَمَسُّ مختلف جوانب الحياة والواقع، وتعكس الطبيعة الإنسانية النوعية.

وعلم الجمال الماركسي يتداخل مع النظرية الماركسية في الفن، وينطوي على نهج الجدلية والمادية، وتحديدًا في حقول الفن والجمال، إنه يعنى بممارسة الفن بخاصة، مع وصف المعايير الفنية التي تعدّ مفيدة اجتماعياً، وينشغل ماركس في توحيد البنية التحتية والبنية الفوقية في المجتمع، وصولاً إلى الرؤية الفنية للجمال، ويبدو أن تطوّر الوعي السياسي الثوري أثر تأثيراً كبيراً في ترسيخ الوعي الجمالي والفني الماركسي، فماركس يرى أن الإبداع الفني يتمثل في الروائع النادرة التي تميز بين الحسّ والعاطفة والنضال والثورة، وهذا ما يجعلها أعمالاً فنية خالدة على مرّ الزمان.

وهكذا قدّم علم الجمال الماركسي أطروحاته الفكرية بدراسة علم القوانين والعلاقات الجمالية التي تربط الإنسان ببيئته ومحيطه الخارجي، ودراسة العلاقات المتبادلة بين المجتمع وكل أشكال الظواهر والأنشطة الجمالية المتمثلة بالفن، وهذا الفن . بحسب رؤية ماركس . لا يمكن فصله عن الأنشطة الإنسانية والاجتماعية، كالأخلاق والتربية وعلم النفس والفلسفة والسياسة.

وفي القرن التاسع عشر ظهرت النظرية الرومانسية في الفن، ولعبت دوراً مهماً في التفكير الفني والجمالي، فأصحاب هذه النظرية يُعلّون من شأن الذات، ويمنحون الحلم الشعري سلطة مطلقة على الواقع، ويولون المشاعر والأحاسيس أهمية كبيرة في الأعمال الفنية. ومن الفلاسفة الألمان الذين يمتّون بصلة إلى هذا الاتجاه في الفن "فريدريش نيتشه Friedrich Nietzsche" (1900 م)، فهو فيلسوف وشاعر ألماني، وكان من أبرز المهتمين بعلم النفس، ومن الباحثين في الفن وعلم الجمال، وقد كان يرى أن شرط وجود الفن ووجود النظرة الجمالية هو تحقّق أو حصول النشوة، فالنشوة هي أساس كل عمل فني ونظرة جمالية بحسب رؤيته، وفي هذا يقول: "لا بدّ من أن تكون النشوة قد رفعت من وتيرة استثارة الآلة بكليتها، ومن دون ذلك لا يمكن إنجاز أي فن". وعن الجمال يقول نيتشه: "ليس هناك ما هو أكثر

نسبية وأكثر محدودية من إحساسنا بالجمال". ويرى نيتشه أن الإنسان هو الذي يمنح العالم جمالاً؛ لأنه يعكس نفسه في الأشياء، فيصبح كل ما يعيد صورته إليه جميلاً في نظره، فالإنسان وحده هو الجميل.

ويولي نيتشه الموسيقى أهمية كبيرة في رؤيته للفن والجمال، فهو يرى أنها الشكل التعبيري الأسمى عن روح الإنسان، بفضل ما تحتويه من ترنيم وترتيل وتنغيم، فهي ترجمة لدوافع الشهوة والحس عند الإنسان.

وهكذا فإن نيتشه يرى أن الفن هو المعبر الأقوى عن الإرادة وتوقها إلى الخلق والانطلاق والرقص والانتشاء، وهذا ما يجعلنا نربط تفكيره الفني والجمالي بنظرية الرومانسيين. ويبدو أن جمالية المضمون الروحي انحسرت في نهاية القرن التاسع عشر، تلك التي كانت سائدة من أفلاطون إلى هيغل، وتمت استعادة فلسفة كانط التي تؤكد على العلاقة الشكلية والنشاط والعوامل النفسية والذاتية في تفسير الفن والجمال.

5- التفكير الجمالي والفني في القرن العشرين:

برزت في القرن العشرين نزعات فلسفية جمالية وفنية متعددة، عبّرت عن الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية (الموضوعية، والذاتية، والجدلية القيمية)، وكان لها تأثير كبير في الحياة الفنية، وفي مفاهيم علم الجمال والفن، وذلك بحسب رؤية الفلاسفة الباحثين عن الجمال في هذه المرحلة.

ويبدو أن أولى هذه النزعات هي نظرية مدرسة التحليل النفسي في الفن، التي يمثلها عالم النفس الفيلسوف والطبيب النمساوي "سيغموند فرويد" Sigmund Freud (1939 م)، الذي يعدّ مؤسس علم التحليل النفسي، فقد كان يرى أن الإنسان طاقة غريزية، وأن ثقافته تتسامى بهذه الطاقة بحسب المطالب الاجتماعية والأخلاقية السائدة في المجتمع، أي إن ثقافة الإنسان وتحضره ورقية تكبح جماح

غرائزه، وتطالبها بتنفيذ مبدأ الواقع الاجتماعي، ومن هنا ينشأ الصراع بين الفرد والمجتمع الذي يفرض نظام محرماته على الفرد ويدسّسها في لاوعيه، وعلى هذا الأساس فإن الفن عند فرويد هو من فعل الغريزة لا العقل، وهو محكوم بالاحتمية لا الحرية؛ ولهذا فإن الفنان لا يتحكّم في نتاجه، بل إن نتاجه هو الذي يسيّره⁽¹⁾.

كما يرى فرويد أن الفن الذي ينتجه الفنان هو حلّ وهمي مؤقت لصراعه مع مجتمعه وأعرافه وتقاليده، يتوخّى من خلاله إضعاف حدّة اندفاع الغرائز العدوانية والجنسية وتأثيرها على الوعي الإنساني، والفنان - بحسب رؤية فرويد - هو شخص منطو يقترب من حالة المريض النفسي (العصابي)، وأعماله الفنية ليست سوى وسائل لإحداث التوازن النفسي، أو للتغفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة؛ ولذلك عليه أن يحوّل دوافعه اللاواعية إلى صور إيجابية متخيّلة تتوافق مع القيم الإيجابية للمجتمع.

ومن أعلام مدرسة التحليل النفسي عالم النفس والطبيب السويسري "كارل يونغ Carl Jung" (1961 م)، فهو يتفق مع (فرويد) بأن اللاشعور أو اللاوعي هو منبع الإبداع الفني، لكنه يختلف عنه في الحديث عن اللاشعور، ففي حين أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصي عند (فرويد) فإن يونغ يجعله يتألف من قسمين: أحدهما شخصي، والآخر جمعي انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملاً خبرات الأسلاف.

ويقول يونغ: "إن الغريزة هي المحرك الأول للفن"⁽²⁾، وعلى هذا الأساس فإنه يرى أن الفن نوع من الواقع الفطري الذي يستولي على الإنسان، ويجعله أداة له، والفنان ليس شخصاً مزوداً بحرية الإرادة يبحث عن غاياته، لكنه شخص يسمح للفن أن يحقق أغراضه من خلاله، وهو - كونه فناناً - إنسان جمعي للبشرية⁽³⁾.

(1) انظر: فلسفة الفن الجميل، ص 47.

(2) المرجع السابق: ص 66.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص 67.

أما "ألفريد أدلر Alfred Adler" (1937 م)، فهو عالم نفس وطبيب نمساوي، كان من أقطاب مدرسة التحليل النفسي في الفن، وقام بتطوير نظريات مهمة تتعلق بدوافع السلوك الإنساني؛ ولذلك سُمِّيت مدرسته الفكرية "علم النفس الفردي" أو "علم النفس الإرادي".

عمل أدلر مع (فرويد) حوالي عشر سنوات، لكنه اختلف في رؤيته عن (فرويد ويونغ)، فقد رأى أن القوة الدافعة في حياة الإنسان هي الشعور بالنقص، وهي تبدأ مع الطفل حينما يدرك وجود الناس الآخرين حوله، الذين يمتلكون قدرة أحسن من قدرته على العناية بالنفس والتكيف مع البيئة التي تحيط بهم، ومن أقواله في هذا السبيل: "رقة الشعور هي تعبير عن الشعور بالنقص"، و"أن تكون إنساناً يعني أن تملّ من الشعور بالنقص". ويرى أدلر أن الفنان المبدع هو من يستطيع أن يواجه الشعور بالنقص بشجاعة، ويتمكّن من التعويض؛ ليصل إلى مستويات عالية من الأداء في كثير من الميادين التي لم يكن يُتَوَقَّع منه أن يبدع فيها، وعلى هذا الأساس فإن الشخص المبدع هو الإنسان الذي يتمكّن من استعادة قوّته واستثمارها بكفاءة أكبر في خلق عوالم إيجابية تضيء جمالاً على الحياة.

ومن النزعات الفلسفية الجمالية والفنية في القرن العشرين (النظرة الحدسية) التي يمثلها الفيلسوف الفرنسي "هنري برغسون Henri Bergson" (1941 م)، فهو من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، الذين كان لهم نفوذ واسع وعميق في الفكر الأوروبي، فقد أذاع لونا من التفكير وأسلوباً من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات، إذ جعل فلسفة الجمال تقوم على أساس الحدس، باعتباره الطريقة الأمثل للحصول على المعرفة الخاصة بعالم الديمومة الذي يعدّ النشاط الفني أحد تجلياته. ويبحث برغسون عن المشترك، وعما يجعل الفعل الجمالي فعلاً كونياً، وهذا ما يبيده تصويره في مسألة الإدراك الحسي والحدس الجمالي، إذ يؤكد أن هاتين الخاصيتين متلازمتان بالضرورة في الممارسة الوجودية

للإنسان، فإذا كان الإدراك الحسي إدراكاً معرفياً يعلم به الإنسان الأشياء والموضوعات، فإن الإدراك الجمالي هو إدراك لخفايا الواقع وأسراره، ومن هنا يكون الإدراك الحسي عتبة ضرورية لمعرفة أولى لا تكتمل إلا بحضور التجربة الجمالية ملازمة لها، وفي هذا كله يؤكد برغسون أن الماهية الجمالية ماهية حدسية خالصة، وأن الفن تأمل حدسي يصل الفنان بالواقع الروحي المتجدد.

ويبدو أن النزعة الحدسية في علم الجمال والفن التي أسس لها برغسون تؤكد على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية الفنية؛ ولذلك حاول برغسون إيجاد حل منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة والموضوعية المطلقة، اللتين تحكمان العمل الفني؛ لفهم عمليات الفن الأساسية: الخلق والتأمل والتفسير. ومن الجدير بالذكر أن برغسون حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1927 م.

ومن أنصار النزعة الحدسية الفيلسوف الإيطالي "بينيديتو كروتشه Benedetto Croce" (1952 م)، فهو من أكثر الفلاسفة الحدسيين تأثيراً على التفكير الفني والجمالي في القرن العشرين، فقد جاء بمحاولة توفيقية مثالية بين فلسفة كانط وفلسفة هيغل الجماليتين، إذ عدّ علم الجمال وصفاً لا معيارياً، وحدسياً عينيّاً، أما الفن فهو حدس غنائي تمثيلي ووجداني في آن واحد، والعمل الفني هو مزج تعبيرى منسّق ومتحقّق بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية، وأساس النقد عنده هو عاطفة الشاعر في شكلها التي ظهرت فيه، إذ إن العاطفة لا معنى لها إلا في شكلها الحسي الذي برزت فيه، ويرى كروتشه أن الفن ليس محاكاة للطبيعة، بل هو خلق مستقل عنها، فلا جمال ولا قبح في موضوع الفن؛ لأنه يصف الخير ويصف الشر، ووصفه جميل في كلتا الحالتين.

وحقاً، يبدو الفيلسوف كروتشه فريداً في نقده الجمالي، فهو ضد التفريق بين اللفظ والمعنى والشكل والمضمون، ويرى القيمة كلها في التعبير والأسلوب، على أنه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبي مصطنعاً، ولكنه يهتم بصدق الفنان

وصدوره في تجربته عن ذات نفسه، ويقرر أن العمل الفني مصدره قوة الحدس التعبيري الذي هو قوة فكرية، وأن العمل الفني خلق حر، وهو تعبير عن الحدس الذي يتوصل إليه الفنان، ومن ثم يعبر عنه بالجمال، وطالما أن الحدس نفسه تعبير فني، فباستطاعتنا أن نقول عن الجمال: إنه حدس، أو إنه تعبير، ويرى كروتشه أن الحدس يتشكل ويعبر عنه فكرياً داخل ذهن الفنان، وما إن يحدث ذلك حتى يتم خلق الجمال وترجمته، وما دام الأثر الجمالي فعل تعبري ناتج عن جملة من الإدراكات الحسية، فعلم الجمال علم يخص واقعة روحية لا يمكن قياسها كما هو شأن العلوم الدقيقة؛ ولذلك لا يجوز أن نعهده نفعياً مرتبطاً باللذة الحسية؛ لأن اللذة في نظر كروتشه شيء قد يستشعر ويتذوق من موضوع جمالي؛ لذلك فهي غير دالة عليه بالاقتران التام، وإنما بالاقتران الجزئي، أي إن اللذة الجمالية لذة خاصة لا تعني اللذة في تحققها المطلق. واجتهد كروتشه في التمييز بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، فرأى أن المعرفة الأولى تقربنا من حقيقة العالم، بينما المعرفة الثانية تمكننا من أساسه العقلي، لكن المعرفة الحدسية تظل دوماً معرفة فردية؛ لأنها مستمدة من الحلم والخيال؛ ولذلك يتعذر استحالتها إلى معرفة عقلية قائمة على كلية المفاهيم.

وكان لنظرية كروتشه الجمالية تأثير كبير على النقد الفني الأوروبي، وهو خير من يمثل النزعة التعبيرية في فلسفة الجمال، إذ يرى أن الجمال في التعبير.

وكان الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي "جون ديوي John Dewey" (1952 م) صاحب نظرية في الجمال الفني، تركز على أساس بيولوجي، فهو يعدّ الحس الجمالي حساً حيوانياً، فلا يجد مقياساً للتمييز بين الجمال والالجمال، وفي الوقت نفسه يؤكد ديوي أن الفن تعبير عن انفعال، وليس محاكاة، وأن التعبير عملية معقدة، فلو كان التعبير الفني مجرد عملية نقش أو نسخ لكان أمراً بسيطاً هيئاً، بيد أن ثمة مدة طويلة يتطلبها خروج التعبير إلى الوجود، تبدأ من لحظة (الحمل)، وتنتهي بظهور (الوليد) وخروجه إلى عالم النور، وخلال هذه المدة قد لا يقل التحول الذي

تخضع له المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، عن ذلك التحول الذي تعانیه المادة الموضوعية بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير، وهذا التحول . على وجه التحديد . إنما هو الذي يغير طابع الانفعال الأصلي، مُدخلًا على كیفیته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة جمالية متمایزة. إذاً نستطيع أن نقول: إن عملية التعبير ليست عملية بسيطة، بل إن الفنان الذي يقع تحت تأثير الانفعال (الجمالي) لا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره، بل يعيش عملية حمل معقدة، يتم فيها الحوار بين المواد المستخدمة، وبين الانفعال، فيحدث التعديل ليس في المادة فحسب، بل وفي الانفعال أيضًا، حتى يصير الانفعال جماليًا، أي يرتبط بوضع عمل (مُبدع) يكون هو نتيجة هذه العملية المعقدة، وإذا كان التعبير يمرّ بهذه العملية المعقدة . كما يرى ديوي . فإنه في الوقت نفسه يتميز عن الزخرفة (التزيين)، بالإضافة إلى أنه يختلف جوهريًا عن المحاكاة، فنحن لا نحكم على الفن من خلال قدرته على بث البهجة والسرور، بل بقدرته على التعبير .

ويرى ديوي أن القوة التعبيرية التي يمتاز بها الموضوع الفني إنما ترجع إلى أنه ينطوي على تداخل كامل تام للمواد المتقبلة والمواد الفاعلة، وهذه الأخيرة تضمن إعادة لتنظيم المادة المحصلة من الخبرة الماضية، والملاحظ في عملية التداخل أن هذه العناصر ليست مضافة عن طريق الارتباط الخارجي، كما أنها ليست مجرد طبقة سطحية توضع فوق الكيفيات الحسية، وإنما تتمثل القوة التعبيرية للموضوع كحصىلة أو ثمرة للامتزاج التام الذي يتم بين ما نتقبله، ونعانيه من جهة، وما يجلبه نشاط إدراكنا المنتبه إلى ما يرد إلينا عن طريق الحواس من جهة أخرى. إن التعبير في العمل الفني إنما ينجم عن مجمل العمل الفني، لا عن أحد العناصر، وهو ينتج عبر علاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية، فالعمل الفني حين نتلقاه، لا يكون هذا التلقي منصبًا على عنصر دون آخر، بل إن هذه العناصر

لا يمكن أن توجد منفردة في ما يمكن تسميته عملاً فنياً ذا قيمة، فالوحدة التي تجمع كل هذه العناصر هي التي تكوّن الجمال الفني في التعبير الكامل، وإن أي اهتمام بعنصر دون آخر إنما يكون على حساب العمل الفني، ويجلب له الضرر.

وخلاصة القول: فإن ديوي يرى أن الانفعال الجمالي يظهر حينما تنعكس شهواتنا على صفحة مرآة الفن، فنتحوّل وتكتسب صوراً جديدة، وليس هذا الانفعال مجرد صورة لعاطفة متميزة توجد منذ البداية مستقلة قائمة بذاتها، وإنما هو انفعال يعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية، ونظراً لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة، فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات التي خضعت لضرب من التعديل والتحوير. ويبدو أن ديوي بهذه الرؤية يستعيد نظرية (أرسطو) في التطهير، وفي الوقت نفسه يؤكد وجود ما يسمّى بالانفعال الجمالي الذي ينشأ مرتبطاً بمادة ذات صبغة تعبيرية.

وينتمي الفيلسوف الفرنسي "شارل لالو" Charles Lalo (1953 م) في تفكيره وأسلوب بحثه إلى المدرسة الاجتماعية، فهو أحد مؤسسي الأستيتيكا الفرنسية الحديثة التي تأخذ بالمعيارين: الإمبري والسوسيولوجي، كما أنه طبق المنهج الدوركهايمي في مجال علم الجمال، وعارض (كروتش) الذي عزل الجمال والفن عن المجتمع، فالفلسفة الجمالية عند لالو ليست فلسفة ذاتية تقوم على القيم وحدها، بل تتناول مباحث وقواعد موضوعية متصلة بالحياة الاجتماعية، فالطبيعة في رأيه ليس لها قيمة جمالية إلا عندما يقيم الفنان علاقة معها، فهو يصل وصلاً وثيقاً بين الفن والجمال.

وعلى هذا الأساس فإن لالو يمثل الموضوعية الاجتماعية في تأمله للجمالية التجريبية، وهو صاحب كتاب (مبادئ في علم الجمال "الأستيقا") الذي يبين فيه أن "الأستيقا" قد دخلت فعلاً في طورها الوضعي، وأن ثمة مشكلات لاتزال قائمة داخل

هذا العلم، وهو لا يرفض فكرة المعيار أو المثل الأعلى، بل يحاول التوفيق بينها وبين فكرة الواقع كما هو، ويبدو أن الفائدة الكبرى التي يقدمها لنا هذا الكتاب تتمثل في دفع القارئ إلى التفكير المتواصل والبحث في الجوانب التي لا تزال غامضة في هذا العلم الناشئ.

ومن أقطاب المنهج السوسيولوجي الاجتماعي في تناول القضايا الجمالية والفنية "تيودور أدورنو Theodor Adorno" (1969 م)، فهو فيلسوف ألماني، وعالم اجتماع، وعالم موسيقى، اشتهر بنظريته النقدية للمجتمع، وهو يعدّ من أبرز مفكرَي القرن العشرين في الفلسفة وعلم الجمال، بالإضافة إلى كونه من أبرز كتّاب المقالات، وكتبه المختلفة أثرت تأثيراً قوياً في الفكر الأوروبي الجديد، وقد درّس في جامعة فرانكفورت.

تأثر أدورنو بفكر هيغل وماركس وفرويد، وتعدّ نظريته حول المجتمع مزيجاً من أفكارهم ونظرياتهم، ويمثّل كتابه "النظرية الجمالية" رؤيته في الفن، إذ يقدّم تصوّره بشأن استقلال العمل الفني وفكرته القائلة بأن الأعمال الفنية الأصيلة تميل إلى "الكلية"؛ لذا فإن الفن هو الذي يحيي الحق، ويمثّل دور المعارضة الحقيقية، والدعوة إلى الانعتاق في "حضارة الصناعة". ويمثّل اتجاه أدورنو الفلسفي الاجتماعي المنهج النقدي الجدلي الذي يهدف إلى توحيد النظرية بالممارسة العملية، وتقديم نظرية نقدية للمجتمع، تستطيع الوقوف أمام فكرة التسلط والعنف، وتسعى إلى جعل الفكر النقدي ليبرالياً وغير ليبرالي في الوقت ذاته، وأن لا تخل من الصراع الاجتماعي الواقعي، وأن لا تبخل عن أية مهادنة مع أية سلطة ما دامت تهدف إلى الاستقلالية، وإلى تحقيق سلطة الإنسان على حياته الذاتية، مثلما هي على الطبيعة. ويبدو أن أدورنو قدّم نظرية نقدية أصبحت بديلاً عن الفلسفة الوضعية في السوسيولوجيا، فهو لا يحطّ من الفلسفة الوضعية في السوسيولوجيا، ولكنه يرفض فكرة أن المعنى الاجتماعي يمكن أن يفهم على أنه أفعال قصدية للأفراد.

ويعدّ الفيلسوف الفرنسي "ريمون باير Raymond Bayer" (1959 م) ممثلاً للمنهج الواقعي الإجرائي والمنهج الاستدلالي والتجريبي في الفكر الجمالي الفرنسي، فقد كان أستاذ مادة الجمالية في جامعة السوربون في باريس، وله كتاب "تاريخ علم الجمال" وهو من أهم كتب الفلسفة والنقد والفن والفكر، وهذا الكتاب هو تاريخ الجماليين: نظرياتهم، وأفكارهم، وقيمهم، وهو يمثل أيضاً التأمل العميق في الفن والجمال عبر العصور.

ويرى ريمون باير أن "الأستطيقا" مصطلح يعني أولاً "علم الكيف"، في حين أن العلوم جميعاً "كمية"، ثم إن هذا العلم مشوب بعامل ذاتي، في حين أن العلوم جميعاً موضوعية، وهو أخيراً ذو طابع فردي أو جزئي أو خاص، في حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلّي أو العام.

ومن أتباع النزعة الماركسية المعاصرة في التفكير الجمالي "برتولد بريشت أو بريخت Bertolt Brecht" (1956 م)، وهو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، يعدّ من أهم كتّاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه من الشعراء البارزين، ويبدو أن الفكر الماركسي قد تغلغل في بنية تفكيره، وبدا جلياً واضحاً في نظرته إلى كل شيء داخل ألمانيا وخارجها، فقد كان بريشت يرى ضرورة التغيير الجذري لصيغة اجتماعية محدّدة، بدت كل أعرافها وكأنها قانون طبيعي لا مناص من تغييره، وكان بريشت ينظر إلى الفن المسرحي على أنه سبيل لتحقيق العدل الاجتماعي والسلام والمودة بين جميع البشر، وكان مذهبه في المسرح يقوم على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، ومن أهم أساليبه في الكتابة المسرحية: هدم الجدار الرابع، والتغريب، والمزج بين الوعظ والتسلية.

وينتمي "جورج لوكاتش Gyorgy Lukacs" (1971 م) إلى المدرسة الجمالية الماركسية، وهو فيلسوف وكاتب وناقد ووزير مجري ماركسي، وهو يعدّ مؤسس الماركسية الغربية، وهو صاحب فكرة "الوعي الطبقي" التي تتدرج تحت

النظرية والفلسفة الماركسية، وكان نقده الأدبي مؤثراً في مدرسة الواقعية الأدبية، وفي الرواية عموماً باعتبارها نوعاً أدبياً. ولم يقتصر لوكانش في أعماله على دراسة البعد الجدلي في النظرية الماركسية، بل أسهم عبر كتابه "نظرية الرواية" في وضع أسس علم اجتماع الأدب الجدلي، كما أنه يعدّ أحد واضعي حجر الزاوية في علم الجمال الماركسي، كما يعدّ من مؤسسي تيار البنيوية التوليدية.

ظهرت نظريته الفلسفية والجمالية في كتابه الأول "الروح والأشكال"، وبنى مشروعه حول سوسيولوجية الرواية ومنهجية البنيوية التكوينية في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، فهو يرى أن الوعي (الفردى أو الطبقي) هو الذي يحدّد مكان صاحبه وأساليب نضاله، وليس الوجود هو الذي يحدّد الوعي.

ويأتي "جاك ماريتان Jacques Maritain" (1973 م) ممثلاً للاتجاه اللاهوتي في التفكير الجمالي، وهو فيلسوف فرنسي كاثوليكي معاصر، تشرب في البداية فلسفة برغسون الحسية، ثم عكف على دراسة فلسفة القديس توما الإكويني، فأصبح منتصباً إلى "المدرسة التومائية Thomism"، وهو يعدّ من أشهر عارضي "التومائية المحدثّة Neo-Thomism"، وقد كتب ماريتان كثيراً من المؤلفات الفلسفية، كان أشهرها كتاب "درجات المعرفة The Degrees Of Knowledge"، وقد كتبه باللغة الإنكليزية، ولكنه في كتابه "الوجود والموجود Existence and The Existent" دافع عن نمط التفكير الوجودي من وجهة النظر التومائية، فهو يرى أن التفكير الوجودي ليس موقفاً إنسانياً مشخصاً، بل فعلاً وجودياً، فعل اختيار وحرية بالدرجة الأولى، كما أنه يضمن هذه الأفكار تصورات عن الله، فالله هو الفاعلية الكاملة والتامة لكل إمكانات الوجود، وهو يمثل الجانب الروحي الذي يرتبط به الإنسان في وجوده، وعلى هذا الأساس فإن ماريتان يرى أن الله مصدر الجمال، وأن امتزاج الإنسان بالالوهية مصدر المتعة الجمالية، وبما أن الله مرتبط ارتباطاً

وثيقاً بالخير وبالحق فإن الجمال الإلهي يصدر عن هاتين القيمتين الفاضلتين،
وينعكس على الإنسان كلما تمكّن من توثيق علاقته مع الله.

6- التفكير الجمالي والفني في بدايات القرن الحادي والعشرين:

يبدو أن تقاطع الأنساق المعرفية، وكثرتها، وتداخل منظوماتها المصطلحية في أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين جعل التفكير الجمالي والفني في هذه المرحلة يشهد تطوراً ملحوظاً يتوافق مع التطور المتسارع الذي يشهده العصر، فقد أخذت المفاهيم الجمالية في القرن الحادي والعشرين معايير ومقاييس دقيقة ومثالية، إذ أصبح المظهر الخارجي وفنّ تزيينه يحتلّ الصدارة الأولى في تفكير علماء الجمال والباحثين فيه، وارتبط الجمال ارتباطاً وثيقاً بالذوق والشعور الإيجابي والصحة والشباب.

ويعدّ "جان بودريار Jean Baudrillard" (2007 م) من أهم المؤلّين للحظّتنا المعاصرة في تعقّدها التكويني والتصويري والتفاعلي معاً، فهو فيلسوف ومحلل سياسي وعالم اجتماع فرنسي، يُصنّف تفكيره الفلسفي ضمن مدرسة ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وهو امتداد لفكر جان بول سارتر، وقريب من فكر رولان بارت.

يرى بودريار أنه لا يمكن عزل الفن أو الفكر الاجتماعي عن التكوين الوجودي والمدلول المعرفي، وهو يعزّز قبول جماليات التناقض في الأشياء، وله آراء أساسية في تجديد مذهب التفكيكية، وما بعد الحداثة، والفكر الراديكالي، والفنون. ففي حديثه عن الفن نلمس تحولاً جذرياً باتجاه "الحرفيّة التمثيلية Literality"، التي تشير إلى فقدان الفن لموقعه التقليدي في منظومة الثقافة، واتجاهه نحو حرفية الحقيقة، وتصوير الواقع الفائق، وبودريار يرى أن هذه الحالة لا تمثل تطوراً للفن، بل انكفاء نحو الداخل.

ومن رواد التفكير الجمالي في القرن الحادي والعشرين "ولفانغ والش Willphang Walsh"، وهو فيلسوف ومفكر ألماني، يعمل أستاذاً للفلسفة النظرية في جامعة إيانا الألمانية، وهو متخصص في النظرية الجمالية ونظرية الفن، ومن مؤلفاته: "التفكير بالجماليات"، و"على حدود علم الجمال"، و"علم الجمال وما بعد"، وغيرها.

يؤكد والش أن الجمالية يمكنها أن تحارب التشظي في حياتنا، وأن تعيد نشر القيم النبيلة فيها، وبخاصة إذا مارسنا قيماً فنية رفيعة، وابتعدنا عن الإسفاف، والصبغة التجارية للفن وللجمال، وبهذا تصبح الجمالية فعلاً ذات دور إيجابي فعال في حياتنا، حين تسعى إلى تحريرنا من أوهام وأفكار بالية.

والطريف في بحث والش عن دور الجمالية في قيم القرن الحادي والعشرين تأكيده على أن المدارس والأساليب الفنية الغامضة في الفنون كافة، وبخاصة في الرسم، والنحت، والموسيقا، وخلاف ذلك، والتي عُدَّت مدارس صعبة الفهم والإدراك لدى العامة، جاءت رداً على ثقافة كثير من الأعمال الفنية الهابطة وإسفافها، تلك التي تحاول تجميل حياتنا اليومية بابتذال شديد، وفي هذا يقول دالش: " نظراً لعمق الفشل يمكننا أن نفهم كيف أن مجموعة أخرى من الفنانين سلكت الطريق المعاكس لتواجه الابتذال الجمالي، وقررت معارضة هذا الابتذال بأي ثمن، وهؤلاء ينتجون أعمالاً فنية صعبة وغير مفهومة، للوقوف في وجه تجميل الواقع اليومي بشكل مبتذل، وبهذا يحافظون على تمايز الفن، ويبقونه على وجه الحياة".

ويتساءل والش: كيف يمكن للجمالية الرفيعة . لا المبتذلة . أن تلعب دوراً مهماً في بناء قيم هذا العصر؟ فيرى أن ثمة وسائل تعين على تحقيق ذلك، منها النظر إلى القيم نظرة متجددة، واعتبارها قيماً إنسانية عامة، وليست محصورة في أمة محددة من الأمم، والعمل على احترام هذه القيم من الناس جميعاً، ويدعو والش إلى

إعادة تفسير القيم المجتمعية، وبخاصة القيم التي تم استنباطها من الحداثة، ويبحث
على مبدأ التسامح والتصالح بين الشعوب.

ومن المؤكد أن الإسهامات الفكرية في علم الجمال والفن ستتجدد وتتطور عبر
المراحل الزمنية المتعاقبة في عصرنا، وستستمر الدراسات التي تبحث عن الجمال
في الفن والحياة.





المذاهب الجمالية عند الأوربيين (1)

ينبغي لنا أن نحدد المقصود من مصطلح (المذهب Doctrine)، قبل الشروع في الحديث عن المذاهب الجمالية عند الأوربيين، فالمذهب هو رؤية خاصة للمبدع نحو أمر ما، تعتمد على مفاهيم وقواعد مؤصلة، وهذه الرؤية تتمتع بخصوصية مستقلة وامتازة؛ ولذلك فإن المذهب يقوم على دعائم، أهمها أربعة هي: الخصوصية، والوحدة، والتكاملية، والكفاية، ومن هنا يرى جميل صليبا أن المذهب هو "الطريقة والمعتقد الذي تذهب إليه"، وهو يقول: "المذهب عند الفلاسفة مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً حتى صارت ذات وحدة عضوية"⁽²⁾.

والمذهب الجمالي . عندي . هو مجموعة أفكار جمالية تنتظم بمبدأ واحد، وترتبط ببعضها بروابط مناسبة، يقدمها مفكر أو فيلسوف باحث في الجماليات، يصدر فيها عن معرفته الجمالية التي اكتسبها وتراكت بين يديه من خلال التراكمية المعرفية التي يتمتع بها، والتطور المعرفي الذي يحظى به.

ويمكننا الآن أن نمضي . باطمئنان . في الحديث عن المذاهب الجمالية التي ظهرت عند المفكرين والفلاسفة الأوربيين وفق التسلسل التاريخي، أولئك الذين تركوا بصمات واضحة في مسيرة علم الجمال، إذ أسسوا مدارس أو مذاهب جمالية أخذت مكانها المتميز في بنية هذا العلم الناشئ (علم الجمال)، فاننسب إليها كثيرون ممن كان يهتم بالبحث عن الجمال.

(1) أدت في هذا البحث من منهج الدكتور عزت السيد أحمد، من حيث تحديد المذاهب الجمالية، وذلك في كتابه: المذاهب الجمالية، منشورات جامعة تشرين، 2007م.

(2) انظر: المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت: 1994م، مادة: مذهب.

1- مذهب أفلاطون الجمالي:

يرى كثير من الباحثين⁽¹⁾ أن "أفلاطون Plato" (348 ق.م) هو المبدع الحقيقي للفلسفة، فهو من حدّد أطرها ومبادئها وموضوعاتها، وكتب فيها بلغة وأسلوب مميزين، وهذا ما دفع الفيلسوف إميل برهيه إلى أن يقول: "يستطيع أيّ واحد ادّعاء أنه يعرف أكثر من إقليدس في الرياضيات، ولكن لا أحد يستطيع زعم أنه يتفلسف بأفضل مما تفلسف به أفلاطون"⁽²⁾.

تعتمد فلسفة أفلاطون نظرية المثل، وتتخذها أساساً لتتطوّر منه لفهم الظواهر الحياتية كلها، وتقوم هذه النظرية على تقسيم الوجود إلى عالمين: الأول عالم المثل أو عالم الكمال والخلود، والثاني هو عالم الحسّ أو الواقع، ويرى أفلاطون أن العالم الأول لا يعتره التغيّر ولا الزوال، أما الثاني فهو قابل للتغيّر والزوال، بل وربما الفساد أيضاً، وهو يرى أن العالم الثاني تقليد أو محاكاة للعالم الأول؛ ولذلك لا بدّ من أن يكون العالم المحسوس نسخة ناقصة ممسوخة عن العالم الأصلي عالم المثل. ويبدو أن هذا الموقف الفلسفي لأفلاطون سينعكس انعكاساً واضحاً على موقفه الجمالي، وماهية المعيار الجمالي لديه، فهو يرى أن صورة الجمال المثالية هي صورة كلية أزلية مطلقة، وهي تدخل في بنية الأشياء بحسب تركيبها واستعدادها لقبول الصورة، فتصبح هذه الأشياء جميلة من جهة الصورة، وقبيحة من جهة المادة، فالجمال والقبح متجاوران في الحياة، وتختلف درجة الجمال أو القبح في الأشياء الطبيعية الحسية بحسب قدرتها على إظهار الصورة أو إخفائها، فهي تغدو أكثر جمالاً بمقدار ما تتبرأ من مادتها وتتخلّص منها، وتقترب من صورتها، ولكنها تبدو

(1) انظر: علم الجمال، نايف بلوز . والمذاهب الجمالية، د. عزت السيد أحمد . وفلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، أميرة حلمي مطر . ومفاهيم جمالية كبرى، إسماعيل الطه، دار المعارف بحمص، ط1، 2003م . والنظريات الجمالية، إنوكس، ترجمة: د. محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت: 1985م .

(2) انظر: المذاهب الجمالية، د. عزت السيد أحمد، ص 53.

أكثر قبحاً حينما تختفي صورتها في ركام المادة، وبما أن هذه الأشياء الحسية لا تستطيع التخلص من مادتها تخلصاً تاماً، فإنها عاجزة أن تكون جميلة جمالاً كاملاً أو مطلقاً، فالجمال الكامل المطلق أمر لا يتحقق في هذه الحياة، لكن غيابها عن عالمنا لا يعني . بالتأكيد . غياب الجمال نهائياً عن حياتنا اليومية، فثمة أشياء جميلة فيها كالأزهار والنساء والموسيقى والشعر، وغير ذلك، إلا أن جمال هذه الأشياء نسبي، فهي جميلة بحسب ما تحتويه من صور، وجمالها يتدرج من الجمال الحسي إلى الجمال العقلي أو الروحي الذي يصل إلى ذروته في الإنسان، فيجعله يقترب من الجمال المطلق.

أما الفن فقد رأى أفلاطون أنه محاكاة، يحاكي بها الفنان الصور الطبيعية المحسوسة، وكذلك الصور المثالية المعقولة، فإذا ابتعد الفنان عن الصور الحسية، واقترب من الصور المثالية كان على درجة عالية من السمو والصدق الفني، وهذا الارتقاء والسمو لا ينأى لكل الفنانين؛ ولذلك تتباين درجاتهم ومستوياتهم، والفنان القدير هو الذي يجعل منه حقيقة أصيلاً يفرض ذاته على المتلقين من خلال ما يحمله من رقي، وأصالة، وقيم جمالية، ومضامين معرفية، وأهداف نبيلة خيرة. وقد ميز أفلاطون بين الفنان الحقيقي ذي الموهبة الفطرية، وبين الفنان المدعي المتطبع الدخيل على الفن، وجعل التمييز بينهما من خلال درجة اندماج كل منهما مع أثره الفني، فالفنان الحقيقي . بحسب ما يرى . يندمج مع أثره الفني اندماجاً كلياً، ويعيش حالة لاوعي تغيب فيها ذاته عن الحضور الحسي، وتتسامى من خلال اندماجها مع الأثر الفني الذي سيبقى . لسموه ونبل غايته . عالماً وحاضراً في أذهان المتلقين، أما الفنان المتطبع فإنه بعيد كل البعد عن تحقيق ذلك، فما يتركه من أثر فني لا يستحق الذكر؛ لأنه لا يستطيع أن يعيش حالة اللذة الفنية التي تأتي من خلال المعاشة الحقيقية للعمل الفني.

ويبدو أن أفلاطون في حديثه عن الفن والفنانين ركّز على الشعر والشعراء، وتحدّث عنهم وعن معاشيتهم الفنية لتجاربيهم الإبداعية، ولكنه تحاشى الدخول في الذات الشعرية؛ لأنه يؤمن بمسألة التدفق الإبداعي، وأثر الإلهام فيه، فقد أتاح للشاعر أن يعبر عما تجود به قريحته، وأعطى الحق للمتقين أن يحذفوا ما لا يناسبهم ولا يتفق مع معتقداتهم وتقاليدهم، وهذا يظهر في قوله: "ونرجو ألا يسوء هوميروس ولا غيره من الشعراء حذفنا هذه الأبيات وأمثالها؛ لأننا نحذفها لا إنكاراً لشاعريتها ورغبة الكثيرين في سماع تلاوتها، بل قياساً على ما فيها من الشاعرية نحظر سماعها على الكبار والصغار، والذين يجب أن يظلوا أحراراً، وعندهم الموت ولا ذل الاستعباد"⁽¹⁾. ويبدو أن أفلاطون لم يبق في جمهوريته من الشعر إلا نوعين هما: الشعر الغنائي، والشعر التعليمي، وحجّته في إبقاء الأول هي أنه صادق في تعبيره عما يختلج النفس من مشاعر، أما الثاني فيرى أنه أداة تربوية نافعة في يد السلطة.

وحين تحدّث أفلاطون عن الموسيقى جعل الألحان الموسيقية أنواعاً، وحدّد لكل نوع منها استخداماً مناسباً؛ لتلبية وظائف وحاجيات معينة، فالموسيقى الهادئة . مثلاً . تبعث الطمأنينة في نفس الإنسان، وتخلصه من النزق والعصبية، وترقق قسوته، وتجعله ليناً سلساً، وتلطّف أخلاقه تلطيفاً تاماً، على نحو ما يظهر في قوله: "فحين يسلّم الإنسان نفسه للموسيقى، ويقبل عن طريق الأذن أن تفيض على نفسه سيول الأنغام الشجية البديعة ... مرثماً هائماً بالألحان، فمهما يكن في إنسان كهذا من النزق الشديد القسوة كالفلّاذ فإنه يلين وبصير حراً ... وإذا تأبر على ذلك منذ طفولته من دون فتور، وسرّ به نفسه، أذاب فعل الموسيقى ما فيه من نزق وغضب، وحللها تحليلاً، ولطّف أخلاقه تلطيفاً تاماً"⁽²⁾. أما الموسيقى العسكرية الصاخبة فيرى

(¹) الجمهورية، أفلاطون، ترجمة: حنا خباز، دار القلم، بيروت: 1980م، ك3، ص 78.

(²) المرجع نفسه: ك3، ص 105.

أفلاطون أنها تبعث الحماس في نفوس الجنود، وتستثير مشاعر الشجاعة فيهم، وتدفعهم إلى التضحية والفداء.

ومن مقومات النظرية الجمالية الأفلاطونية حديثه عن الحب والجمال، فقد أعلى من شأن الحب وقَدَّسه تقدِيساً؛ لأنه الصلة الحقيقية الواصلة بين عالم الحسّ وعالم المثل، وبيّن أن الحبّ الأسمى هو الحب الذي يكون منزهاً عن المصالح الرخيصة الدنيوية الزائلة، بعيداً عن الرغبات والنوازع الغريزية؛ ولذلك فهو يخرج الحب بين الرجل والمرأة من دائرة الحب السامي؛ لأن الحب بينهما محكوم دائماً بالرغبة واللذة والمتعة، وهذه الأشياء متع دنيوية عرضية زائلة. ويرى أفلاطون أن الحب السامي يميل إلى الجمال والخير⁽¹⁾؛ ولذلك فإن الجمال والخير هما غاية هذا الحب الذي سيخلق خلقاً فنياً وجمالياً، ويحقق الخير، وبعبارة أخرى: كلما سما الحب وترقّع عن عالم المحسوسات والرغبات والمتع الدنيوية صار الإبداع أكثر أصالة، وأقدر تعبيراً عن عالم الحقائق الأبدية، وأصبح أكثر جمالاً.

وهكذا فإن فلسفة أفلاطون الجمالية لم تقف عند حدود هذه الأفكار التي تناولناها فقط، وإنما ثمة أفكار كثيرة لم تذكر، وإن ما ذكر منها من الممكن أن يكون أكثرها أهمية.

2- مذهب أرسطو الجمالي:

أُتيح "لأرسطو Aristotle" (322 ق.م) أن يطلع على تراث الإغريق الذي شمل مختلف ميادين المعرفة، في الطبيعة والرياضيات، وفي المنطق والإلهيات، وفي الأخلاق والسياسة، كما في سائر الأنواع الأدبية والفنية عموماً، فاستطاع . بما يملك من قدرات ومهارات . أن يكون منهجاً فلسفياً غداً محط إعجاب المفكرين من أبناء عصره، ومن جاء خلفهم في العصور اللاحقة إلى يومنا هذا، وتبعه كثيرون

(1) المأدبة، أفلاطون، ترجمة: وليم الميري، دن، القاهرة: 1945م، ص 64.

وساروا على دربه ونهلوا من معينه، وأصبحت فلسفته مدرسة أو مذهباً مشهوراً اصطلاح الباحثون على تسميته "الفلسفة الأرسطية أو المذهب الأرسطي"، وهذا المذهب الفلسفي الذي أبدعه أرسطو اُتسم بالعقلانية المحكومة بالواقعية، فصار بعضهم يسمونه "المذهب العقلي أو العقلاني".

وفي جانب الفن والجمال عرض أرسطو أفكاره وآراءه في كتابه المشهور "فن الشعر Poetica"، وهذا الكتاب معروف لدى العرب منذ القرن الثالث الهجري، فقد ترجمه متى بن يونس من السريانية إلى العربية، وصار ما تضمنه من أفكار متداولاً بين المفكرين والفلاسفة العرب، من أمثال الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وغيرهم. لكن أرسطو لم يقف عند هذا الكتاب في عرض أفكاره الفنية والجمالية، وإنما قدّم كثيراً من هذه الأفكار والرؤى في كتابين آخرين من كتبه هما: كتاب الخطابة، وكتاب السياسة، تحدّث في الأول عن فنّ الخطابة وجمالياته، وفي الثاني تناول فن الموسيقى وأبرز مواطن الجمال فيه.

ولعلّ من المفيد أن أذكر أن أرسطو هو تلميذ أفلاطون، بل إنه من أبرز تلاميذه وأكثرهم أهمية، والعلاقة بين جماليات أرسطو وجماليات أستاذه أفلاطون هي علاقة بين فلسفتين متفتحتين ومختلفتين في وقت واحد، ففلسفة أفلاطون هي فلسفة عقلانية مرتبطة بالمثل العليا، بينما فلسفة أرسطو هي فلسفة عقلانية محكومة بالواقع، على نحو ما ذكرت قبل قليل، فقد كان أرسطو يدقّق كثيراً في أفكار أستاذه أفلاطون، وينقدها، ويدحض بعضها، وحين سُئل عن هذا قال: "أحبّ معلمي ولكني أحبّ الحقّ أكثر"، وعلى غرار مدرسة أفلاطون الأكاديمية أسس أرسطو في أثينا مدرسة سماها الناس "المدرسة المشائية"؛ لأن أرسطو كان يلقي دروسه فيها وهو يمشي بين طلابه.

ويبدو أن أول فكرة ابتدعها أرسطو هي قيامه بتصنيف الفنون تصنيفاً خاصاً، إذ جعلها تتوزع بين ثلاثة أنماط رئيسة هي: الوسائل والموضوعات والأساليب،

ولكنها تتشعب في كل نمط بحسب معاييرها الخاصة، ففي نمط الوسائل تنقسم الفنون تبعاً للوسائل التي تستخدمها في المحاكاة، فمثلاً اللغة وسيلة الشعر، والصوت وسيلة الموسيقى، واللون وسيلة التصوير، والشعر والموسيقى والتصوير هي فنون "تحقق المحاكاة بوساطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفريقاً"، على حد تعبير أرسطو نفسه⁽¹⁾.

أما نمط الموضوعات فتتقسم الفنون فيه تبعاً للموضوع الذي تحاكيه، فإما أن يكون الموضوع خيراً فيصير الفن الذي يحاكيه مندرجاً تحت قيمة الخير، فيتحدث عن الفضائل ويتشعب في ذلك، وإما أن يكون الموضوع شريراً فيكون الفن الذي يحاكيه منضوياً تحت لواء الشر، فيتناول الرذائل والموبقات، وعلى هذا الأساس يرى أرسطو أن "الشعراء يحاكون من هم أفضل منا أو أسوأ منا أو مساوين لنا، شأنهم شأن الرسامين"⁽²⁾.

وفي نمط الأساليب يقصد أرسطو بالأسلوب طريقة التصوير والتعبير عن الفكر، وهذا النمط مختص بالفنون الكلامية: الشعر والنثر؛ لأنه يعتمد على الكلام الذي يجري على اللسان، فهو يقول: "يمكن بالوسائل نفسها، والموضوعات نفسها أن نحكي عن طريق القصص، إما على لسان شخص آخر، أو أن يحكي المرء عن نفسه، أو أن نحكي الأشخاص وهم يفعلون"⁽³⁾.

ومن الأفكار الجمالية التي أسهب أرسطو فيها إسهاباً واضحاً وظيفة الفن، فقد تحدث عنها في كتابه "فن الشعر"، وبين أثر الدراما في تطهير أهواء النفس وتصفية انفعالاتها⁽⁴⁾، ولكنه أسهب إسهاباً واضحاً في حديثه عن وظيفة الموسيقى، وذلك في

(1) فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت: 1973م، ص 4.

(2) المرجع نفسه: ص 7.

(3) المرجع نفسه: ص 8.

(4) انظر: فن الشعر، أرسطو: في الفصلين السادس والحادي عشر.

كتابه "في السياسة"، إذ أفرد لهذا الحديث مساحة واسعة من الكتاب بلغت أكثر من فصل، فهو يقرر بداية أن الفن بعمامة والموسيقى بخاصة يمكن أن تقوم بتهديب الأخلاق، مثلها في ذلك مثل الرياضة التي تقوم الجسم وتبنيه بناءً سليماً، فهو يؤكد أن الموسيقى "تستطيع أن تكيف الأخلاق بصفة من الصفات إذ تعود على التمكن من الانصراف إلى السرور انصرافاً قوياً، كما تؤثر الرياضة في الجسم وتكيفه ببعض الصفات"⁽¹⁾. وتكمن الوظيفة الثانية للفن أو الموسيقى في دورها في تطهير النفوس بأهوائها وانفعالاتها، وهذه الوظيفة هي وظيفة جمالية نفسية أخلاقية، فالموسيقى تتغلغل في النفوس وتغوص في أعماقها، فتستل منها الانفعالات الشريرة، والأفكار الهدامة، والدوافع الرذيلة، وتعيد بناءها بناءً سليماً متوازناً يتوافق مع الأخلاق الفاضلة السائدة في المجتمع.

أما اللهو والترفيه فهو ثالث وظائف الموسيقى، فالموسيقى عند أرسطو تبعث على ترويح النفس، فتتلذذ وتشعر بالمتعة والنشوة، تماماً كما يشعر المنتشي من شرب الخمر، على نحو ما يظهر في قوله: "المرء يعمد إليها (أي الموسيقى) لأجلها، كما يعمد إلى السبات ونشوة الخمر"⁽²⁾.

ويرتبط بوظيفة اللهو والترفيه ارتباطاً مباشراً وظيفة أخرى هي تبديد الهم، كما سماها أرسطو، وفي حقيقة الأمر هما وظيفتان لا تفترقان، فحين يلهو الإنسان ويتمتع يتبدد همه، ومن المؤكد أن الموسيقى تقوم بفعل هذه الأشياء كلها. لكن أرسطو يتساءل عن دور الموسيقى في التسلية فيقول: "أم هل تفيد في التسلية فتزيدها تفعلاً؟"⁽³⁾، وفي إجابته عن هذا التساؤل يبين أن الموسيقى تقوم بوظيفة

(1) في السياسة، أرسطو، ترجمة: الأب أوغسطين بريارة البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت: 1980م، ص 430.

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

التسلية للأطفال، وقضاء أوقات ممتعة لهم؛ ولذلك فمن الواجب عليهم أن يجهدوا أنفسهم في تعلمها في صغرهم؛ كي يتسلوا بها ويلهوا حينما يصبحون كباراً، وهذا ما يظهر في قوله: " ولكن لعله ينتهياً لبعض ما أن الأولاد يجهدون في تعلم الموسيقى صغاراً؛ ليلهوا بها عندما يتكلمون ويضحون كباراً"⁽¹⁾. لكنه يتساءل أيضاً عن أفضل السبل والوسائل لتعلم الموسيقى، فيقول: "علينا أن نقول الآن: هل يجب أن يتعلم الأحداث الموسيقى بالغناء فقط؟ أم بالعزف على آلات الطرب أيضاً"⁽²⁾، وهو يقرر أخيراً أن الممارسة أساس التعلم، فكلما مارس الإنسان الشيء وخبره وتعرف إلى كنهه، استطاع أن يتعلمه ويتمكن منه؛ ولذلك فهو يرى أن إقرار التربية الموسيقية والتربية الفنية في مراحل التعليم الأولى أمر ضروري للغاية، فهم يمارسون هذه الفنون ويتدربون عليها، فتُصقل شخصياتهم، وتُسمو نفوسهم إلى الفضائل وحسن الأخلاق.

ومن الملاحظ أن أرسطو في حديثه عن الفنون لم يتوسع في الحديث عن النحت، كما أنه أغفل تماماً الحديث عن العمارة، وهذا يعدّ تقصيراً منه في جانب تصنيف الفنون.

هكذا كانت إنجازات أرسطو الجمالية، فقد أثار أفكاراً مهمة في فلسفة الفن والجمال، واستطاع أن يقدم بعض الملامح المهمة منها، فكأن بذلك معالم نظريته الجمالية التي نالت حظاً وافراً من الذبوع والانتشار، ويبدو أن الكتاب الأوربيين المعاصرين لا يزالون يرون أن كتاب "فن الشعر" ما يزال المرجعية النقدية الأساسية في النقد الأوربي بعامة، وعلم الجمال الأدبي بخاصة، فهم يقيسون به كل نتاج أدبي أو شعري في عالمهم الغربي، ويضعونه معياراً أساسياً في الحكم على هذا النتاج الشعري أو الأدبي.

(¹) المرجع السابق: ص 431.

(²) المرجع نفسه: ص 439.

3- مذهب كانط الجمالي:

يعدّ الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" Immanuel Kant (1804 م) "أعظم فلاسفة العصر الحديث" على حدّ تعبير الدكتور عبد الرحمن بدوي⁽¹⁾؛ لأنه قدّم أفكاراً جديدة جريئة؛ لتأسيس علم الجمال في هذا العصر، وذلك في كتابه (نقد ملكة الحكم)، الذي ألفه سنة 1790 م، وكان قد أصدر قبله كتابين: الأول: (نقد العقل الخالص) في سنة 1781 م، والثاني: (نقد العقل العملي) في سنة 1787 م، فاكتمل بذلك ثلاث الفلسفة النقدية عنده، ويرى كثير من مؤرخي الفكر الفلسفي أن أقطاب الفلسفة منذ العصر اليوناني القديم حتى العصر الحديث أربعة هم: أفلاطون، وأرسطو، وديكارت، وكانط.

ويبدو أن فلسفة كانط الجمالية هي امتداد لفلسفته النقدية التي كانت انعطافة كبرى في تاريخ الفلسفة والفكر البشري، ونحن لن نحيط في هذا المقام بفلسفة كانط الجمالية، وإنما سنحاول أن نقدّمها تقديمًا تعريفيًا، من خلال أبرز المحاور أو أكثرها أهمية، فالمعرفة عند كانط تتمثل في الحكم الذي يربط بين الأشياء وصفاتها، وهذا الحكم يمكن أن يكون قبلياً أو بعدياً، والأول يكون قبل التجربة، أما الثاني فيكون بعدها، فأين يكون موقع الحكم الجمالي؟

يقول كانط مخاطباً أحد أصدقائه (قبل صدور كتابه نقد ملكة الحكم بثلاث سنوات): "أنا مشغول بنقد الذوق، وإنّي أكتشف في مجاله نوعاً من المبادئ القبلية مختلفاً عن المبادئ القبلية السابق لي بيانها، ذلك أن ملكات الروح ثلاث: ملكة المعرفة، والشعور باللذة والألم، وملكة الرغبة (الإرادة)، وقد وجدت مبادئ قبلية بالنسبة إلى الملكة الأولى، وذلك في: نقد العقل المحض (النظري)، وبالنسبة إلى

(1) موسوعة الفلسفة (كانط)، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت:

1984م، ج2/ص 269.

الملكة الثالثة في: نقد العقل العملي؛ ولهذا رحت أبحث أيضاً عن مبادئ قبلية بالنسبة إلى الملكة الثانية⁽¹⁾. ويبدو أن كانط في هذه المقولة يريد أن يقول: إنه وقف على مبادئ قبلية عقلية ترتبط بملكة المعرفة، وعلى مبادئ قبلية أخلاقية، ترتبط بملكة الإرادة، ويسعى إلى الوقوف على مبادئ قبلية جمالية ترتبط بملكة الشعور باللذة والألم.

يذكر كانط في كتابه (نقد ملكة الحكم) أن ملكة الحكم الجمالي "حلقة وسط بين الفهم والعمل"⁽²⁾، ويبين أن القيمة الجمالية أقرب إلى الحق منها إلى الأخلاق، فهل يعني ذلك أن ثمة تقارباً بين حكم الذوق وحكم المنطق؟ إننا حين نحكم حكماً ذوقياً فإننا نستند إلى مفاهيم محددة، وكذلك الأمر في الأحكام المنطقية، وهذا ما يجمع بين أحكام الذوق وأحكام المنطق، فكلاهما يقومان على مفاهيم واضحة، أما الحكم الجمالي فلا يكون وفق مفاهيم معينة، ولكنه يلتقي مع الحكم المنطقي في جانب الصدق، وفي هذا يقول كانط: "الحكم الجمالي يشبه الحكم المنطقي في كون أن من الممكن افتراضه صادقاً بالنسبة إلى الجميع"⁽³⁾، وهذا يعني أن الحكم الجمالي هو حكم ذاتي وموضوعي في آن واحد؛ لأن ذاتية الحكم الجمالي إذ تتسم بالقبلية فإنها تتسم بالموضوعية والضرورة أيضاً، وهي تعبير عن وحدة الذاتية الإنسانية، وهذه الوحدة وصفها أحد الباحثين بأنها "الانسجام أو الاتساق بين قوى النفس وملكاتهما"⁽⁴⁾.

(1) نقد ملكة الحكم، كانط، ترجمة: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت: ط1، 2005م، ص 35.

(2) المرجع نفسه: ص 62.

(3) المرجع السابق: ص 111.

(4) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د.محمد علي أبو ريان: ص 41.

ويقارن كانط بين الجمال والخير فيميز بوضوح بين الجميل والملائم، ويرى أن الحكم على شيء ما بأنه جميل هو حكم عام يصدق على الجميع، بينما يكون الحكم على موضوع ما بأنه ملائم، لايعني أكثر من أنه ملائم للمتكلم فقط، أو لأحد غيره، ولايصح أن يصدق على جميع البشر، والملائم . بحسب اعتقاده . لا يقتصر على "الذوق باللسان والحلق والبلعوم"، بل يمتد إلى ما "يكون ملائماً للعين والأذن أيضاً"، أما الجميل فهو مختلف تماماً، فالحكم على لوحة أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية بأنها جميلة يفترض أن يكون من جميع المتلقين، ولا يمكن في الحكم الجمالي أن يكون لكل شخص ذوقه الخاص⁽¹⁾. أما في جانب المقارنة بين الجمال والخير فإننا نجد أن الجميل يسر مباشرة، بينما الخير يكون تجريداً لمفاهيم معينة، وعلى سبيل المثال قضية إغاثة الملهوف، فهي خير من جهة المفهوم والتجريد، أما الجمال فيها فلا يتحقق إلا بمشاهدة إجراءات هذا الفعل النبيل، وبناء عليه فإننا في الحكم الجمالي نتخيل ونتذوق، أما في الحكم الأخلاقي (الخير) فنحن أمام حرية الإرادة من حيث اتفاقها مع ذاتها وفقاً لقوانين العقل التي وضعت قواعد الأخلاق.

وينظر كانط إلى الحكم الجمالي على أنه منزّه عن الغرض، فالجميل هو ما يستحق الإعجاب بذاته؛ ولذلك يقترن الحكم الجمالي . إذا كان إيجابياً . بضرب من الرضى والإعجاب المنزّه عن أية مصلحة أو غرض ذاتي، وهذا الحكم يختلف اختلافاً كلياً عن الشعور الحسي بالنفع أو بالملائمة أو بالخيرية الذي يكون شعوراً فردياً فقط. ويبدو أن هذا المبدأ صحيح إلى أبعد حد حين ينطبق على الأفراد؛ لأن الفرد حين يحكم حكماً جمالياً يجب عليه أن يتجرّد من كل الاعتبارات النفعية. ويقرر كانط أن الجميل هو ما يروقنا عموماً من غير أن نحتاج إلى مفهوم يوضحه، أو تخيل عقلي يصوّره، أو مضمون معرفي يشحذه، وهذا الجميل ضروري للناس

(1) انظر: نقد ملكة الحكم: ص 112 وما بعدها.

جميعاً، ويتسم بالتتزه والموضوعية الكلية؛ لأنه يستند إلى الحس المشترك الذي يجعلنا نشعر بالجمال، وهذا الحس معيار مثالي يجعل الحكم الذاتي يفرض نفسه على الآخرين، كما يرى أن الحكم الجمالي هو حكم غائي خالٍ من أية غاية موضوعية أو خارجية، فله إذاً صورة الغائية أو شكلها، دون أن يكون هناك غاية محددة، "فالحكم الجمالي مقصود لذاته" على حدّ تعبير الدكتور نايف بلوز⁽¹⁾.

ويرى بعض الباحثين في التفكير الجمالي أن فلسفة كانط الجمالية متناقضة؛ لأنه يصف الجمالي بالذاتي، ويصفه بأنه موضوعي في الوقت نفسه، ولكن الحقيقة أنه كان في هذه الفكرة أقرب ما يكون إلى الواقع، فالفن ينبع من الذات إلا أنه يتواصل مع الذوات البشرية الأخرى متجاوزاً عامل الزمان والمكان، بل لعل البشر يتفقون على كثير من الموضوعات الجمالية أكثر من توافقه على القضايا الميتافيزيقية والأخلاقية والدينية، فتهدف نفوسهم . إن لم يكن كلهم، فعلى الأقل عمومهم . إلى نضارة الورد، ووضاءة النجوم في السماء، ورخيم الغناء، وطيب النغم، بل إن عمر جمالية بعض الأعمال الفنية أقدم من بعض النظريات العلمية التي تزعم اليقين والشمولية، فلا نزال . مثلاً . نقرأ الإلياذة ونطرب لجماليتها، رغم أنها ترجع إلى القرن العاشر قبل الميلاد، ولكننا لم نعد نعول على نظرية بطليموس في الفلك؛ لأنها بدأت تتلاشى كنظرية علمية منذ القرن السادس عشر، وتم استبدالها بالنظام الكوبرنيكي منذ القرن الثامن عشر، فغدت أثراً في تاريخ العلوم وحسب!

ويبدو أن كانط وقف من الفن موقفاً مماثلاً لموقفه من الجمال، فقد رأى أن الآثار الفنية هي نتيجة حتمية لإبداع منظم صادر عن إرادة إنسان حر، وأن الفنانين المبدعين يجتهدون في إيصال إحساسهم الجمالي إلى جمهور المتلقين، من خلال وسائل تعبيرية يبدعونها، وعمل على حصر هذه الوسائل في ثلاثة جوانب وهي:

(1) علم الجمال، د. نايف بلوز: ص 219.

الفنون الكلامية التي تنشأ عن استخدام الكلمة في التعبير، والفنون التصويرية التي تعبر عن الأفكار بالصور الحسية، والفنون الموسيقية التي تلاعب الإحساسات السمعية بالأنغام الجميلة.

وهكذا فإن فلسفة كانط الجمالية اعتمدت في مجال النقد الفني، فكانت أفكاراً إبداعية متسقة متماسكة، تحمل طابعاً أخلاقياً واضحاً لا يمكن تجاهله، فقد ربط بين الجمال والخير، مثلما قارب بين الذوق والمنطق، وجعل الأعمال الفنية . على اختلاف صنوفها . تسخر لخدمة الجمال، ونظر إلى الحكم الجمالي على أنه نوع من اللعب الحر للخيال العبقري، وأكد تجزده من الهوى أو الأغراض النفعية.

4- مذهب هيغل الجمالي:

يعدّ كثير من الباحثين⁽¹⁾ الفيلسوف الألماني "هيغل Hegel" (1831 م) أعظم فلاسفة العصر الحديث؛ لأنه استطاع أن يترك أثراً كبيراً في الفكر الفلسفي الأوربي في عصره، وفيما تلاه من العصور إلى يومنا هذا، كما أنّ معظمهم يطلقون عليه لقب "أرسطو العصر الحديث" تعبيراً عن موسوعيته ورصانة أسلوبه في فلسفته، وعمق تفكيره الفلسفي وصرامته، وقد مرّ بنا في موطن سابق أن فلسفته تعدّ ذروة ما بلغت الفلسفة المثالية في ألمانيا، وأضيف هنا أن علم الجمال عند هذا الفيلسوف يعدّ (القمة والحكمة)؛ لأنه الثمرة المنظمة للجهود التي بذلها أعلام الفلاسفة والمفكرين قبله من أمثال أفلاطون وأرسطو وكانط.

(1) انظر: النظريات الجمالية، إ.نوكس، ص 103 وما بعدها. وعلم الجمال، د.نايف بلوز، ص 228 وما بعدها. والمذاهب الجمالية، د.عزت السيد أحمد، ص 261 وما بعدها. وهيغل وفلسفته، رينيه سيرو، ترجمة: نهاد رضا، دار الأنوار، بيروت: د.ت، ص 5 وما بعدها. و(هيغل) ضمن موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، ج2/ص 570 وما بعدها. وحياة هيغل، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت: 1980م، ص 115 وما بعدها. وفلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، أميرة حلمي مطر، ص 125 وما بعدها. وهيغل والفن، جيرار برا، ترجمة: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: 1993م، ص 105 وما بعدها.

وقبل الحديث عن مذهب هيغل الجمالي يحسن بي أن أذكر المبدأ الذي تقوم عليه فلسفته، فهي تقوم على فكرة الوحدة المطلقة بين الفكر والوجود، إذ يرى أن الوصول إلى الوعي من المادة مستحيل، كما يرى الماديون، كما أن استخلاص المادة من الوعي، كما تقول الأديان، مستحيل أيضاً؛ لذلك نظر هيغل إلى الوعي بوصفه نتيجة للتطور السابق لجوهر أولي مطلق لا يشكل وحدة مطلقة للذاتي والموضوعي دون أي تمايز بينهما، وعلى هذا الأساس فإن الوحدة الأولية التي تشكل الأساس الجوهري للعالم هي وحدة الوجود والفكر، إذ يتميز الذاتي والموضوعي فكرياً فقط.

وتنقسم فلسفة هيغل في إطارها العام إلى ثلاث حلقات رئيسة هي: المنطق، وفلسفة الطبيعة، وفلسفة الروح، وهذه التقسيمات أو الحلقات تتسجم مع منطق فلسفته الجدلية، فالمنطق هو مقولة الفكرة في ذاتها، بينما الطبيعة هي الفكرة في الآخر، وهي تتلمس ذاتها في العالم الواقعي، إذ إنها "تتخرج من أجل أن تصل إلى إنتاج الحياة الواعية، ومن ثم إلى أن تدخل في نفسها وتستبطن في فكرة الإنسان"، على حدّ تعبير الدكتور عبد الرحمن بدوي⁽¹⁾، فالطبيعة ليست إلا الفكرة، ولكنها في تخرجها عن ذاتها. أما جانب الروح الذي هو المرحلة الأخيرة من الثلاث الهيجلي، فإننا فيه نصل إلى مرتبط الفرس في فلسفة هيغل الجمالية؛ لأن الروح المطلق تتمثل في الفن، كما تتمثل في الدين والفلسفة، ومن خلال فلسفة الروح "يرينا هيغل الوعي وهو يترقى رويداً رويداً من الأشكال الابتدائية للإحساس وصولاً إلى العلم"⁽²⁾.

وفلسفة الروح عند هيغل تنقسم إلى ثلاث حلقات فرعية: الأولى هي الروح الذاتية التي تنظر إلى العقل البشري على أنه عقل الذات الفردية، والثانية هي الروح

(¹) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي: ص 587.

(²) تاريخ الفلسفة (مجلد القرن التاسع عشر)، أميل برهيه، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت: 1997م، ص 199.

الموضوعية التي تخرج من ذاتها إلى الآخر في الخارج الذي هو عالم الموضوع، أما الثالثة فهي الروح المطلق التي تتشكل من اتحاد الذاتي مع الموضوعي، وهذه الروح تمثل الروح البشري في تجلياتها في الفن والدين والفلسفة، والجدير بالذكر أن هذه الحلقات تُستَبَط من بعضها بعضاً استنباطاً منطقياً.

ويبدو أن أفكار هيغل الجمالية والفنية مستمدة من فلسفته الميتافيزيقية، فهو يستهل فلسفته الجمالية من خلال فلسفته في الروح المطلق التي تنشأ من التضاد ما بين المتناهي واللامتناهي، فهو يرى أن "الروح يعقل التناهي بالذات بوصفه نفيه، فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي، وما حقيقة الروح المتناهي هذه سوى الروح المطلق، فالروح المطلق هي تلك الكلية، وهي الحقيقة العليا"⁽¹⁾، والجمال الفني هو موضوع للمتناهي، وهكذا يصبح جزءاً لا يتجزأ من هذه الجدلية التي تحدث ما بين المتناهي واللامتناهي، ويتمخض عنها الروح المطلق.

وثمة رابطة أخرى ما بين الجمال الفني والروح المطلق، وهي رابطة الوعي بالحقيقة، فالجمال "بالنظر إلى أنه نمط معين لتطهير الحقيقة وتمثيلها، يعرض نفسه من كل جانب للفكر المفهومي، متى كان هذا الفكر يمتلك حقاً القدرة على صوغ المفاهيم"⁽²⁾، وهنا يتلاقى جمال الفن مع الروح المطلق بحكم أنهما يشتركان في دائرة واحدة هي دائرة الوعي بالحقيقة.

يضع هيغل تعريفاً للفن، فيقول: إنه تجسيد الفكرة في المادة والتوفيق بينهما، وهذا مانسميه الآن "الشكل والمضمون"، فالمادة هي الشكل، والفكرة هي المضمون، وبمقدار تطابقهما تكون درجة سمو الفن، وهذا التطابق هو ما يكون المثال؛ ولذلك فإن هيغل يرى "أن الفكرة والتمثيل يتطابقان في الفن الأكثر رقياً على نحو موافق

(1) المدخل إلى علم الجمال، هيغل: ص 167.

(2) المرجع نفسه: ص 164.

للحقيقة، بمعنى أن الشكل الذي تتجسد فيه الفكرة هو الشكل الحقيقي في ذاته، وأن الفكرة التي يعبر عنها تشكل بدورها التعبير عن حقيقة⁽¹⁾، كما يرى أن النزعة الفنية عند البشر منزهة عن الحسية النفعية، وأن النشاط الفني هو نشاط روحي وحسي معاً⁽²⁾.

ويبين هيغل أن المذيلة هي التي تضيف على النشاط الفني معنى مجازياً، فتقدمه في صورة حسية على شكل قصيدة أو قصة أو لوحة أو مقطوعة موسيقية، أو غير ذلك من الأشكال الفنية الجمالية⁽³⁾، وهو يرى أن الفن يسهم في إظهار الوعي الذاتي للروح المطلق؛ لأنه التعيين الحقيقي الفردي لها في الخارج من خلال تمثيلها تمثيلاً حسياً، وأن حقيقة الفن تكمن في تحقيق التوافق بين الداخل والخارج، أي بين الشكل والمضمون⁽⁴⁾.

ويميل هيغل إلى أن جمال الفن أسمى من جمال الطبيعة، فهو يقول في هذا الخصوص: "في وسعنا أن نؤكد على ما يخيّل إلينا أن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه تلك النظرة الدارجة أسمى من الجمال الطبيعي؛ لأنه من نتاج الروح، فما دام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وأخيراً يصل إلى الفن"، كما يقرر هيغل بأن ثمة فرقاً بين العمل الفني الموضوعي، وبين الطبيعي الحسي، فالحسي في الفن . في رأيه . يوجد من أجل الروح؛ لذلك فإنه يرفض نظرية المحاكاة في العمل الفني، التي تبناها أتباع المذهب الكلاسيكي، فالعمل الفني لا يحاكي الطبيعة؛ لأنها فاقدة للحرية، بينما الفن يقوم على الحرية والانطلاق في فضاءات الإبداع، بحكم أنه ممثل للروح المطلق في الحسي.

(1) المرجع السابق: ص 132.

(2) المرجع نفسه: ص 80 - 81.

(3) المرجع نفسه: ص 82.

(4) المرجع نفسه: ص 252.

أما العلاقة بين الفن والأخلاق فيرى هيغل أن جمال الفن يسمو على القوانين الأخلاقية، ولكن ذلك لا يعني أن يكون الفن خالياً من الدلالات الأخلاقية، بل من الممكن أن يتضمّن الفن شيئاً من الوصايا الأخلاقية، على أن تكون ضمنية غير ظاهرة بصورة جلية، وألا تفرض على المتلقي واجباً، وتلزمه العمل به⁽¹⁾.

وفي حديثه عن تاريخ الفن طفق هيغل يرصد فكرة الجمال ويتتبعها في أشكال الفنون وأنواعه عبر التاريخ، وراح يربط بين فلسفة الجمال وفلسفة الروح والتاريخ معاً، فظهرت فكرة الجميل في الفن عنده من خلال تحديد درجة الجمال في الفن التي تعتمد على مدى تطابق المادة مع الفكرة، أي التطابق بين الشكل والمضمون، وخروجهما بجوهر واحد مثالي؛ ولذلك فإن الفن الجميل عنده هو التعبير عن مضمون روحي باطني بشكل من أشكال الفنون الإنسانية، كما يرى أن الأعمال الفنية كلما أفصحت عن الباطن الروحاني، كلما نضجت في الشكل، وارتقت في سلم الكمال والجمال، والفن الذي يصل إلى هذه المرتبة إنما هو الفن الذي يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضا، وذلك حين يرضي حاجته وتوقه إلى فهم العالم بطريقة خاصة به.

ومن خلال العلاقة بين الروحي والحسي، أي الارتباط بين الشكل والمضمون، يصل الفن إلى المثل الأعلى، ويرتقي في مدارج الإبداع، وهذا ما يعدّه هيغل ارتقاءً في (الوعي الإنساني)، الذي يحدّد طبيعة الإنسان، وموقفه من الفن والجمال، ومن هنا عمل هيغل على تقسيم أنماط الفن . وفق ارتقاء الوعي وطبيعة العصر التي مرت على الفن . إلى ثلاث مراحل، مستنداً إلى أن العمل الفني يعدّ تجسيداً لاتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، أي التطابق بين الشكل والمضمون، فكلما تشكلت الفكرة بوسيلة جيدة حسيّاً ارتقت إلى مستوى المثال، وهذه المراحل هي: الرمزية،

(¹) الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، جعفر الشكرجي، دار حوران، دمشق: 2002م، ص 89.

والكلاسيكية، والرومانسية، وهذا التصنيف . الذي أوجده هيغل لمراحل الفن . جاء نتيجة دراساته المتعمقة في طبيعة العمل الفني وقيمه الجمالية، وهو يعدّ بحق . محور فلسفته الجمالية، ولنأت الآن إلى الحديث عن هذه المراحل الفنية.

1- المرحلة الرمزية (Symbolism):

يعدّ هيغل هذه المرحلة مرحلة البحث عن المثال، وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي، وهذا النمط من الفن ظهر في الحضارات الشرقية القديمة، وكان أهم ما تميزت به هذه المرحلة تعارض الموضوع مع الشكل الخارجي للفكرة، وهنا يتحول المضمون الفكري إلى لغز، ويكون مبهماً، مما يجعل العمل الفني طافحاً بالأسرار التي تطبعه بطابع سحري جذاب، وإذا أخذنا أي عمل من تلك الأعمال فإننا نجد أن الشكل الخارجي فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له، فقد تعني صورة الثور في المنحوتات الآشورية الحيوان نفسه، ولكنها يمكن أن تأخذ بعداً رمزياً، وذلك حين يكون المقصود من صورته الإشارة إلى القوة أو العظمة، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشار إليه في جانب معين من جوانب الفكرة، أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفي.

ويبدو أن هيغل لاحظ ما تعانيه الرمزية من تشوش وغموض في وعي ذاتها، فالتشوش والغموض في الفكرة أدى إلى عجزها عن تجسدها في المادة، أي إن قصور الفكرة التي تمثل المضمون أدى بالضرورة إلى قصور في الشكل، وقد انتبه أحد الباحثين إلى ذلك في حديثه عن الفن الرمزي عند هيغل، فقال: "في هذا الفن تبدو الفكرة غامضة مشوشة وغير محددة، هي لم تستطع إخضاع المادة، هناك قصور في الفكرة، قصور في المضمون، الأمر الذي ينتج بالتالي قصوراً في الشكل"⁽¹⁾، ومن خلال هذه العلاقة بين الفكرة وتجسدها في الآثار الفنية يجعل هيغل

(¹) النظريات الجمالية، إنوكس: ص 110.

الرمزية في مستويين: الأول هو الرمزية اللاواعية، وهي التي تتمثل في لجوء الفنانين إلى تضخيم الأشياء تضخيماً مبالغاً فيه، على نحو ما نجد في بناء المعابد، والمسلات في الفن المصري القديم، فهم يضخمون هذه الأشياء لتناسب مع وجود الروح المطلق، أو الوجود الإلهي، أما المستوى الثاني من مستويي الرمزية فهو الرمزية الواعية، وهي تتمثل في التقارب بين الرمزي والرائع والجليل، إذ تشترك هذه القيم الجمالية بصيغ دلالية واحدة، تعبر عما هو خارق للعادة والمألوف، على نحو ما نجد في فن العمارة الذي يعبر عن تقديم المضمون الروحي من خلال مادة صلبة خالية من الروح، ومن خلال الرمزية الواعية تبدأ مرحلة جديدة من الرمزية هي الرمزية الكلاسيكية.

2- الرمزية الكلاسيكية (Classicism):

يعدّ هيغل هذه المرحلة (ذروة الفن)؛ لأن فيها تحققاً للتوافق بين الفكرة وشكلها الطبيعي، أي بين الشكل والمضمون، فالفكرة هي الأساس في تحديد الشكل المناسب لها، وهذه المرحلة الفنية شهدت تطوراً في فكرة الروح إلى مرتبة التحرر من الطبيعة، والسمو عن المتجسّدات الحيوانية؛ لتتخذ من الشكل الإنساني مظهراً لها، ويبدو أن الفن اليوناني كان خير ممثل لهذه المرحلة، فقد تحرر الفنانون اليونانيون من قيود السلطة الدينية، وراحوا يصوغون آلهتهم وأديانهم على نحو ما يتفق مع أهوائهم وميولهم، وكان فن النحت هو الشكل الفني السائد في هذه المرحلة، إذ إن الفكر الحر يتجسد في الصورة الإنسانية المشرقة، ويتكون بينهما انسجام وتناصب ومواءمة، ويبدو أن هذا الفن هو الصفة المميزة والأقدر تعبيراً عن المثل العليا للجمال الكلاسيكي؛ لأن فن النحت كان أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الذاتية، وعن الشخصية الباردة اللامبالية بالانفعالات الإنسانية، فالتمثال المجسد يشير إلى الإله مباشرة، وليس بوساطة المعبد.

والملاحظ أن الفن الكلاسيكي في هذه المرحلة استطاع التحرر من النمط الرمزي الذي كان متميزاً بالغرابة والغموض، كما أن المثل العليا للجمال تتحقق في الأعمال الفنية المعبرة عن الروح الكلاسيكية، فتكون أبرز ملامح فن النحت الكلاسيكي في هذه المرحلة هي جعل الباطن الروحاني مرئياً، ويكشف المظهر الخارجي عن الروح، فالفكرة في المرحلة الكلاسيكية تصل نتيجة تطور الوعي الفني، ويتم التخلص من الشكل المحدود، للوصول إلى الجوهر الروحي في كماله وسرمديته وقدسيته، وهنا يتطابق الشكل مع المضمون، إذ يتوهج الشكل الإنساني بما أسقط عليه من نور المضمون الروحي، ومن هنا تبرز ملامح فن جديد برؤية رومانسية.

3- المرحلة الرومانسية (Romanticism):

في هذه المرحلة تخلصت الفكرة من الشكل؛ لأنها أدركت نفسها بأنها روح متعالية نابعة من الروح الإنسانية، وأصبح الحكم الجمالي في هذه المرحلة موضوعاً للعقل والتأمل، إلا أن التأمل الجمالي يختلف عن التأمل العلمي، فالأول حسي والثاني جوهري، وتميز الفن في هذه المرحلة بتوافق الروح مع الذات، وعُدَّ الحب العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها، وتم تحرر الإنسان من قيود الألوهية، بعد أن اتحدت الألوهية بالإنسان، وغدا الروح المطلق متسامياً عن المادة، فصارت حرة لا تنقيد بقيود الحسي، من دون أن تكون بها حاجة كيما تنفتح إلى اللجوء إلى وسائل حسية، أو على الأقل إلى التعرض لضغط هذه الوسائل⁽¹⁾.

وفي هذه المرحلة تنشأ المفارقة والتناقض بين الفكرة وتجسدها، ولكن ليس كما كان عليه الأمر في المرحلة الرمزية، فهنا تنشأ الفكرة مرتقية في المستوى الروحي ومتسامية؛ ولذلك يعجز التجسد عن احتوائها، ويحاول هيغل أن يوزع الفن الرومانسي على ثلاث مراحل: الأولى المرحلة الدينية، وفيها يتم السلام بين الخالق

(1) انظر: المدخل إلى علم الجمال، هيغل: ص 143-144.

والمخلوق، ويتمثل ذلك في النظر إلى الموت على أنه نهاية الجانب الفيزيائي للوجود الإنساني، وبه تتحرر النفس من كل ما يقيد بها بهذا الوجود، والمرحلة الثانية هي حرية الذات، وهي تتمثل في إيجابية الذات الإنسانية، وبلوغها مستوى الحرية الذي يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسة هي مشاعر الشرف والحب والوفاء، أما المرحلة الثالثة فهي تحرر الشخصية، وميل المضمون في العمل الفني إلى التعبير عن كل ما هو خاص، فيتناول الفن المظاهر الجزئية، وبناءً عن الموضوعات الرئيسية، ويتمثل ذلك بالاعتناء بوسائل التعبير إلى حد استعراض المهارات، والسيطرة على المادة.

وتعد الذاتية مبدأً أساسياً في هذه المرحلة، ومن هنا تكون الأشكال الفنية المناسبة هي الشعر والموسيقى والتصوير، وهذه الفنون هي البارزة في هذه المرحلة؛ لأن جوهرها يتسم بالتجريد الروحي الخالص، فالشعر . بحسب رؤية هيغل . أعظم انتصار يحققه الفن، فهو أعظم الفنون وأسماها وأقدرها على التعبير عن الروحانية، وقد قسم هيغل فن الشعر إلى ثلاثة أقسام: الأول الشعر الملحمي، والثاني الشعر الغنائي، أما الثالث فهو الشعر الدرامي المركب، وهذا الأخير جعله على ثلاثة أشكال هي: الشعر التراجيدي، والشعر الكوميدي، والشعر الدرامي. وتأتي الموسيقى في المرتبة الثانية بعد الشعر؛ لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر، والنفس الإنسانية في الموسيقى تتأمل حركتها الباطنية، فتصبح قادرة على تقديم الأفكار الجميلة، أما فن التصوير فإنه يمهّد للانتقال نحو الفنون التشكيلية، فتدخل الألوان والظلال والضوء في تصوير جوانب الطبيعة ومشاهدها على شكل لوحات تحيط بها المشاعر والأحاسيس، فتعبّر عن باطن النفس.

ويبدو أن هذا التتبع التاريخي الدقيق للقيم الجمالية هو الذي أكسب فلسفة هيغل الجمالية أهمية بالغة في علم الجمال الحديث، فقد أعطى الفلسفة الجمالية مزيداً من الاهتمام، وجعلها محور أبحاثه ومحاضراته، ويمكن القول باطمئنان أن

كتابه (مدخل إلى علم الجمال) يعدّ موسوعة في علم الجمال الفني، كما يعدّ إنجازاً من إنجازات النظرية الجمالية الهيجلية.

5- مذهب شوبنهاور الجمالي:

عُرف الفيلسوف الألماني "شُوبنْهاوَر" Schopenhauer (1860 م) بفلسفته التشاؤمية، حتى إن أحد الباحثين العرب وصفه بأنه "فيلسوف ألماني متشائم"⁽¹⁾، فقد كان شخصاً مزاجياً يرى أن الحياة ليس فيها إلا الألم والمرض والشيخوخة والموت، ويبدو أن هذه النظرة التشاؤمية تسربت إليه من خلال دراسته كتب الديانة الهندية، وبخاصة البوذية، التي تقوم على اعتقاد أن الحياة مبنية على أنواع من الشرور الطبيعية والخلقية. والطريف هنا أن تشاؤميته هذه صارت مدرسة فلسفية كبرى، انتظم في صفوفها كثير من المفكرين الذين كانوا ينتمون إلى تيارات فكرية وفلسفية مختلفة، فتأثروا بما جاء فيها من أفكار، من أمثال نيتشه وفرويد وغيرهما.

ويحسن بي . قبل أن أشرع في الحديث عن أفكار شوبنهاور الجمالية والفنية . أن أتحدث بإيجاز عن فلسفته، وليس ثمة شيء أولى من الحديث عن الأسس التي قامت عليها هذه الفلسفة، فقد بنى شوبنهاور أفكاره الفلسفية على خمسة أركان، الأول تمثل في النظر إلى الوجود على أنه مادة مطلقة، فليس فيه سوى المادة، والثاني تكوّن من عدّ العالم عبارة عن إرادة وفكرة أو تمثّل أو تصوّر، والثالث بُني على أن الإرادة الكلية في الطبيعة تنصب عنايتها على الحفاظ على الحياة في الأنواع؛ ولذلك فهي تهتم بالإبقاء على الأنواع في النبات والحشرات والحيوان والإنسان، وهي في اهتمامها بالنوع لا تلقي بالاً إلى الأفراد الذين تطحنهم الآلام، ويعذبهم الشقاء، ويغرقون في بحار المآسي والشرور. ويتمثّل الركن الرابع في فكرة أن الموت هو عدو الإرادة الكلية، وهو الذي يحاول أن يقضي على الحياة والأحياء،

(1) موسوعة الفلسفة (شوبنهاور)، د. عبد الرحمن بدوي: ج2/ص 31.

ولكن الإرادة الكلية تهزمه عن طريق غريزة الجنس التي تدفع الأحياء إلى التزاوج والتناسل، وبذلك تعوّض الإرادة عن طريق النسل ما يأخذه الموت، وتُبقي الحياة والأحياء تحقيقاً لرغبتها. أما الركن الخامس فإنه يتمثل في النظر إلى أن الحياة والوجود كلهما شرور وأحزان ومشقات وآلام، وليس في الوجود كله خير قط، ولا يعرف معنى السعادة، وأن أفضل ما فيه من خير هو قلة شروره وخفة آلامه، وأن الشر والشقاء والتعاسة هي جوهر الحياة وحقيقة الوجود. فهل هناك موقف أشد تشاؤمية من هذا الموقف الشوبنهاوري، إذا صحت التسمية؟

ويبدو أن شوبنهاور حشد أفكاره الفلسفية كلها في كتابه الشهير (العالم إرادة وتمثل)، وأفرد فيه جزءاً غير يسير لفلسفته الجمالية، إذ رأى أن العلاقة بين الإرادة والعقل هي علاقة تبعية، فالعقل بحسب رأيه . أداة بيد الإرادة، وتابع لها.

ينظر شوبنهاور إلى الفن على أنه نوع من المعرفة، يهتم بالأفكار التي تشكل المضامين الثابتة لكل الأشياء المتغيرة، وهو انعتاق وتحرر من عبودية الرغبات، فيه يسكن الفنان ويهدأ متأملاً في الكون، ومتحرراً من إرادة الحياة التي تسير بنا خبط عشواء على حد تعبير شاعرنا الجاهلي، من خلال وعي معرفي ذاتي بأهمية المادة التي تحدد ماهية الفن، وعلى هذا الأساس تكون المفاضلة بين الفنون من خلال قدرتها على الكشف عن المضمون المعرفي لحقيقة الوجود، إذ إن مصدر كل فن هو معرفة الفكرة، وغايته هو تجسيدها. ويبدو أن شوبنهاور انطلق من هذه القاعدة في تصنيفه للفنون، فكان تصنيفه مشابهاً إلى حد كبير لما جاء به هيجل، إذ جعل فن العمارة في مقدمة الفنون، تلاه فن النحت، ثم فن الرسم، وفن الشعر، وأخيراً فن الموسيقى، وسيكون الحديث فيما يأتي عن هذه الفنون الواحد تلو الآخر.

أولاً- فن العمارة:

يعدّ هذا الفن أقل الفنون درجة، فلا هو كالرسم ولا كالموسيقى أو التصوير، وتكمن مهمته في التعبير عن تموضع الإرادة في الثقل والتماسك والصلابة، لكن

غايته تكون في إظهار مزايا المادة الثابتة، فالثقل مزية تكسب المادة الثبات، بينما تكون المقاومة في ارتفاعها عن الأرض، فالجمال في فن العمارة يبدو في الصراع بين الثقل والمقاومة، وفي هذا يقول شوبنهاور: "يجب أن يبدو في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يبدو أن جزءاً ما قد أخذ أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

ويرى شوبنهاور أن جماليات العمارة اليونانية تتفوق على جماليات العمارة القوطية؛ لأن العمارة اليونانية تجسد فكرة التوازن والثبات في تنامي الصراع بين الثقل والمقاومة، أما العمارة القوطية فتتصر فيها المقاومة على الثقل، ويختفي هذا الصراع الجميل، وفي هذا يقول شوبنهاور: "الصراع بين الجاذبية والسكون هو . بكلام دقيق . المادة الجمالية الوحيدة في العمارة".

ويبدو أن الفنانين المعماريين استطاعوا أن ينتجوا آثارهم الفنية بحرية أكبر في المناخ المعتدل في الهند، ومصر، واليونان، وروما، أما في أوروبا الشمالية فقد قيد المناخ القاسي حرياتهم.

ثانياً- فن النحت:

لعل هذا الفن يعبر عن درجة الرقي التي يمكن أن يبلغها الفنان، وذلك من خلال تجسيد الفكرة في صيغتها المادية المحسوسة بشكل مباشر، فتحقق الإرادة بدرجة عالية موضوعياً وجمالياً، وفي هذا الفن يظهر جمال الصورة البشرية على نحو مجسد، من خلال الكشف عن البنية الحركية لهذا الجمال، ولعل الانسجام والتوافق . الحاصلين بين حركات أعضاء الجسم وأوضاعه . يضيفان صفة الرشاقة على العمل الفني، وهذه الرشاقة تلتقي مع الجمال؛ ليشكلا أهم ميزتين وأبرزهما في فن النحت.

ويرى شوبنهاور أن فن النحت قادر على تمثيل الإنسان، أو الجمال الإنساني الذي يعدّ قمة تمثل الإرادة، فهو يقول في هذا الصدد: "إن قضية الرسم والنحت

التاريخية هي في التعبير عن الفكرة مباشرة وللإدراك الحسي، حيث تصل الإرادة فيها إلى أعلى درجات تجسدها". ففن النحت يعبر عن تحقق الإرادة الإنسانية موضوعياً في الزمان والمكان معاً، فتحققها في الزمان يبرز الرشاقة، وتحققها في المكان يبرز الجمال.

ثالثاً - فن الرسم:

يرى شوبنهاور أن الرسم هو تعبير مباشر عن الفكرة، فهو يجسدها على نحو عالٍ وراقٍ، إذ تصل الإرادة في هذا الفن إلى أعلى درجات تحققها الموضوعي، وهي بهذه الدرجة التي تصل إليها تحقق أعلى مراتبها الجمالية.

وينظر شوبنهاور إلى الرسم على أنه خلق فني، وهذا الخلق الفني يجعله يتفوق على فنّ النحت في كثير من السمات، فالرسم يظهر جمال الصورة البشرية، ولكنه يتجاوز ذلك فيبلغ درجة عالية من الرقي؛ إذ يصل إلى مقام إظهار جمال الطبيعة الإنسانية، أي إبراز ما تحتويه هذه الطبيعة من عواطف ومشاعر وأحاسيس، وهذا يعني أن الرسم بهذا الجانب يسعى إلى استخلاص الطابع الإنساني العام، أي أنه يجسد الجمال البشري في شكل محسوس على أكمل وجه.

ويختلف الرسم عن النحت في أن النحات لا يستطيع أن يعبر عن مكنونات النفس البشرية فيما يتفنن فيه من المنحوتات، بينما يتمكن الرسّام من ذلك، بالإضافة إلى أنه يستطيع التعبير عن الأشكال القبيحة والهزيلة، وإظهارها بصورة جمالية، مثلما يعبر عن الأشكال الحيوية والقوية والجميلة، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نقول: إن الفنان يلجأ إلى الرسم عندما يكون الموضوع الذي يريد التعبير عنه مزيجاً من الصورة الخارجية المحسوسة، وما تكنه النفس من مشاعر وأحاسيس، فهو يوائم بين الجمال والخلق الفني؛ لينتج أثراً فنياً رائعاً.

رابعاً - فنّ الشعر:

ينظر شوبنهاور إلى الشعر نظرة تبجيل واحترام وتقدير، فهو يجعله مفتاح معرفة سرّ الطبيعة الإنسانية، ويضعه في مرتبة أعلى وأسمى من مرتبة التاريخ، أي إن الشاعر يستطيع أن يقدّم صورة هي أكثر تميزاً ووضوحاً وصدقاً مما يستطيع أن يقدّمه المؤرخ؛ لأن هذا الأخير يبقى عاجزاً عن تجاوز حدود عالم الظواهر، بينما يستطيع الشاعر أن يتعمّق في بواطن الأشياء، فيتناول الإرادة الكلية، ويجسدها بصورة حسية، وهنا يمكن القول إن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ.

ويرى شوبنهاور أن من الواجب على الشاعر أن يعي ذاته، ويدرك امتيازاته، ويعتزّ بنفسه، ويفتخر بعبقريته؛ لأنه يستطيع أن يعبر عما يريد بدقة فنية عالية، ويبدو أن اعتزازه وافتخاره يجعلانه يذوق حلاوة الشهرة والمجد، فهو يقول: "يجب على كل شاعر أن يرى في نفسه الامتياز طالما عبّر عما أدركه بدقة ... ويجب أن يظنّ في نفسه أنه ندّ لكبار الشعراء".

ويقسم شوبنهاور الشعر إلى ثلاثة أقسام أو أنواع هي: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر المسرحي، ففي الشعر الغنائي تسود الذاتية، بينما تكون الموضوعية هي الطاغية في الشعر المسرحي، وبين الذاتية والموضوعية يتملّ الشعر الملحمي، ويبدو أن شوبنهاور أولى الشعر المسرحي جلّ اهتمامه، وأعطاه أهمية بالغة، فقد جعل هدف المسرحية إبراز جوهر الإنسان، وحقيقة وجوده، وجعل المسرحية التراجيدية أو المأساوية هي الصورة الأسمى لهذا الفن؛ لأنها تكشف لنا عن الجانب الرهيب من الحياة، فهي تعرض لنا المواجهة العنيفة بين الإرادة الإنسانية ونكبات الزمان، وربما يكون هذا العمل هو أعلى مستويات التجسيد؛ ولذلك فالشعر المسرحي أسمى أنواع الفن الشعري، وهو يرتقي إلى درجة أعلى من درجات الأنواع الأخرى، إذ يحرك فينا الكوامن المعرفية التي نذكرنا دائماً بزوال الحياة،

بمسرّاتها وفواجعها على حدّ سواء، وهذا ما يجعلنا نزهّد فيها ولا نتعلّق بمفاتيها التي تخلب الأبواب.

خامساً - فن الموسيقى:

يعطي شوبنهاور الموسيقى أهمية بالغة، ويجعلها في درجة عالية بين الفنون الأخرى التي سبق الحديث عنها، بل يمكن القول أنه يصنفها على أنها أسمى هذه الفنون، أو كما قال بعض الباحثين: فنّ الفنون، ويبدو أن حجته في ذلك أن الموسيقى لا تكتفي . كباقي الفنون . بتجسيد الإرادة، بل إنها تعمل على التعبير مباشرة عن هذه الإرادة، فهو يقول: "هو ذا سبب أثر الموسيقى الذي يفوق في قوته ودخوله الذات أثر الفنون الأخرى، فبينما تقدّم الفنون الأخرى ظلالاً فقط تتفرد الموسيقى بتقديم الشيء كما هو في ذاته....".

ويجعل شوبنهاور الموسيقى لغة المشاعر والعواطف والأحاسيس، وهذا ما يعطيها قدرتها التأثيرية البالغة في الإنسان، ويمكنها من النفاذ إلى أعماقه وحنايا مشاعره، فهي لاتعبّر عن انفعالاته من فرح وسرور أو حزن وألم وحسب، بل إنها تعبّر عن جوهر هذه الانفعالات، وتنبئ بأصلها الحقيقي الذي لا جدال فيه. ويبدو أن شوبنهاور يلتقي في هذه الرؤية مع أرسطو الذي كان يعدّ الموسيقى أكثر الأشياء تمثيلاً للفن؛ لأنها نتاج عميق للانفعالات البشرية.

ويفسّر شوبنهاور قضية ملامسة الموسيقى لشغاف قلب الإنسان بأنها تمتلك فيضاً غامراً من المشاعر والأحاسيس، وهذا ما يجعلها تتغلغل في وعينا، فتتيح لنا أن نتحوّل إلى أناس خلاقين، نستكمل التجربة وننقيها وننظمها ونجعلها أقرب إلى رغبات القلب. فالموسيقى عنده متميزة في طبيعتها ومصدرها؛ لكونها لغة الإرادة الكلية، أو لنقل: لغة الكون في ذاته.

وهكذا فإن فلسفة شوبنهاور الجمالية والفنية تعبّر عن قناعاته التي يحملها في عقله وتصورات، وهذه القناعات تمثّلت في أن كل فن أصيل هو تعبير مباشر متوهج

عن الإرادة الكلية، أو الواقع، وعن شعور الإنسان وحبه وأمله ورغبته، فهو يرى أن المتلقي ينبغي له أن يصغي أولاً إلى الحكمة العميقة التي تبوح له بها الأعمال الفنية، ثم يتحدث هو إليها ثانياً، وعلى هذا الأساس فإن الاستمتاع الجمالي هو حالة مشاركة أو تعاون بين العمل الفني والمتلقي؛ ولذلك يعدّه شوبنهاور شرطاً أساسياً لحدوث الأثر الجمالي، وربما يكون تحليله للموسيقى هو أحد نجاحاته البارزة في كتاباته الجمالية.

6- مذهب برغسون الجمالي:

يعدّ الفيلسوف الفرنسي "هنري برغسون Henri Bergson" (1941 م) من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، بل يمكن القول إنه أحد أعظم فلاسفة القرن العشرين، فهو من رواد النزعة الحدسية في علم الجمال والفن، وفلسفته يحيطها غير قليل من الجذّة والطرافة، وكان لها حضور كبير في الفكر الأوروبي الحديث في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، واستمرّ هذا الحضور الطاغي إلى يوم الناس هذا، ويبدو أن التيار الحدسي له تأثير بالغ في الأدب والفن بعامّة، ولذلك فإن أكثر المتأثرين فيه والمنضوين تحت لوائه هم من الأدباء والفنانين وعلماء الجمال.

تقوم فلسفة برغسون على أساس التعارض بين العقل والحدس، فالأول هو مركز العمليات المعرفية، يدور حول الحقيقة، ويستعين به الإنسان للسيطرة على محيطه سواء كان طبيعياً أو اجتماعياً، أما الثاني فهو الأداة المعرفية الحقيقية؛ لأنه يخترق الحقيقة وينفذ إلى أغوارها، أي أنه يستطيع أن يندمج مع الحياة اندماجاً مباشراً، ويتغلغل في طاقتها الروحية؛ ولذلك يمكن القول إن الحدس لا عقلاني، يعتمد على الطاقات الروحية التي تتدرج تحتها المشاعر والعواطف والأحاسيس، فيكون ميدانه الحقيقي هو الفن والأدب.

ويبدو أن ملاحظاته المتعلقة بالفن والتي تصوّر مقولاته عن الحياة والوجود والإنسان كان لها تأثير كبير في مصير فن القرن العشرين من أدب وتشكيل

وغيرهما، إذ اختلفت هذه المقولات فيما بينها وشكلت نظرية جمالية واضحة المعالم، فألقت الضوء على كثير من الظواهر الفنية، ومن أهم هذه الظواهر إشكالية الانفعال الجمالي، أي ردّ الفعل إزاء ظاهرة الجمال، وتحليل عناصر هذا الانفعال، والملاحظ أن برغسون في ما ذهب إليه أنكر المبادئ التي تقوم عليها الفلسفة المادية، ومنها أن الحياة عبارة عن ظواهر منفصلة تتصل ببعضها بعضاً من خلال قانون التداعي، وأثبت دعائم فلسفته الروحية أو الحدسية، حتى إنه "صار زعيماً من زعماء الروحية" على حدّ تعبير أحد الباحثين المعاصرين⁽¹⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه أن برغسون أخذ يتوسّع في فلسفته الحدسية أو الروحية، مما جعله يخصص مجموعة من أبحاثه وكتبه لإثبات نظريته هذه، ومن أبرز الكتب التي تسير في هذا الاتجاه: كتاب (المادة والذاكرة)، الذي ألفه عام 1896م، وكتاب (الضحك)، الذي ألفه عام 1900م، وكتاب (التطوّر الخالق)، الذي ألفه عام 1907م، وكتاب (منبع الأخلاق والدين)، الذي ألفه عام 1932م، وهذه الكتب تعدّ الكتب الأساسية لبرغسون، وكلها مترجمة إلى العربية. ويعدّ كتاب (الضحك) أكثر كتبه إسقاطاً لأفكاره الجمالية والفنية، إذ تحدّث فيه عن كثير من القضايا والمسائل الفنية والجمالية.

إذاً، يعدّ برغسون الفن ضرباً من المعرفة الحدسية القائمة على الطاقة الروحية، فالفنان هو واحد من "نخبة من الناس قادرة وحدها . بتعاطفها الداخلي . على هذا الاندماج غير العقلي مع وثبة الحياة"⁽²⁾، أي إن الفنانين هم القادرون على التفاعل روحياً مع الحياة، والنفوذ إلى دواخل الحقائق، من غير لف ولا دوران، وذلك من خلال التحرك ضمن إطار الزمان، الذي يعني "البحث والتردد والتعثر والنضج

(1) تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، دار القلم، بيروت: د.ت، ص 438.

(2) علم الجمال، د.نايف بلوز: ص 296.

المستمر، وهذه كلها مراحل لا بد أن يمر بها الفنان⁽¹⁾، والفنان العظيم عند برغسون "هو ذلك الذي يصدر في عمله عن انفعال جديد أصيل، فيولد في أنفسنا أحاسيس جديدة، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن بالحسبان"⁽²⁾.

هذه هي رؤية برغسون للفنان، فكيف كانت رؤيته للفن وللإبداع الفني؟

يفرق برغسون بين الفن والأثر الفني، فهو يرى أن الأخير هو "كل عضوي يقضي تفكيكه إلى أجزاء على حقيقته"⁽³⁾، أما الفن فهو عنده أكثر عمومية من الأثر الفني، ودلالته واسعة بشكل أكبر، إذ إنه نوع من المعرفة يتناول الجزئيات أو الأشياء الفردية؛ ولذلك فإنه يتصف بالإبداع والابتكار، وخلق مشاعر وأحاسيس تتناسب مع الحالة النفسية للفنان، كما أنه "يدخلنا إلى أعماق حياتنا الباطنية"⁽⁴⁾، فيجعلنا نصل إلى معرفة أعمق لواقعنا وحياتنا. ويبدو أن باحثاً معاصراً قد بين . بإيجاز . وجهة نظر برغسون في الفن، فقال: "إنها نظرية فلسفية تقوم على واقعية ميتافيزيقية، وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع نفسه حركة حيوية أصيلة متجددة على الدوام"⁽⁵⁾.

أما الجمال فإن برغسون في جوهر فلسفته يرى أن الجمال المدرك من جهة العقل يمكن أن يكون مختصاً بشكل العمل الفني فقط، لكن جوهر الأشياء الجميلة لا يمكن إدراكه إلا بالطاقة الروحية أو الحدسية، وهو يقول: إن الخير والشر يفهمان بصورة براغماتية طالما أن العقل يحكم عليهما، وعلى هذا الأساس فلا غرابة في أن الشيء ذاته لا يمكن تسميته دائماً بالجميل، وبكلمات أخرى: إننا نتحسس الجمال

(1) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، زكريا إبراهيم: ص 27.

(2) المرجع نفسه: ص 34.

(3) علم الجمال، د. نايف بلوز: ص 297.

(4) المرجع نفسه: ص 296.

(5) فلسفة الفن في الفكر المعاصر: ص 31.

حين تزوّد الحواس العقل بالمعرفة التي لا تسمح بتوجيه العقل إلى الملكة التعريفية، بل تجعل من الممكن الدخول في حقل الحدس، أي في مجال الطاقة الروحية، وفي هذا يقرر برغسون في كتابه (حول المعطيات المباشرة للوعي) أنه بإمكاننا أن نعثر على الجمال في الشيء بفضل خاصيات هذا الشيء، التي تجعل قدرتنا الإدراكية "لا تحتل قدراً أكبر من دافع العاطفية الحر، والتي لا تنتظر إلا إزاحة معوقاتها كي تكون مثارة في الاتجاه الودّي".

ويرى برغسون أن الشعور الجمالي المثار عند المتلقي للعمل الفني يعود إلى منطقة الحدس، إذ هو يسيطر على انتباهنا، فيجعلنا نهتم به، ولا نلتفت إلى شيء سواه؛ ولذلك فإن الجمال يعود . بحسب رؤية برغسون . إلى ما أسماه معيار (الحواس المقدّمة)، تلك التي تسمح بقيام التجربة الحدسية، خالقة ما يمكن تسميته (المكان الخالي) الذي يمكن أن يجتازه مضمون العمل الفني. والإحساس المجرب أو المقدم يكتسب طابعاً (استيتيكياً) عندما لا ننقاد وراء الذكريات والرغبات والمطامح، أو حين نستقل عن الأهداف، وحينها نكون قادرين على التحسس بـ (استمرارية الوجود)، وهذا النشاط الجمالي يمكن تسميته إثارة عاطفية أو تجربة شعورية استيتيكية. فالمهم هنا هو السياق الذي ينشأ فيه الجمال.

ويربط برغسون الجمال بالفكر، إذ يرى أن الإنسان يخلق الجمال عن وعي، ولغرض محدّد، في حين أن الطبيعة تصنع أشياء تبدو جميلة، أو نلتقاها على أنها جميلة؛ ولهذا فإن جمال الطبيعة . في رأيه . سابق لجمال الفن، وإن عوامل الفن لا تصبح وسائط إلا حين تساعد الفنان على التعبير عن الجمال، بينما يبقى جوهر الجمال سراً من الأسرار. وحين يكتب برغسون أن "هدف الفن هو تنويع قوى معينة فاعلة لذاتنا، إلا أنها بالأحرى مقاومة"⁽¹⁾، يكون قصده النشاط العملي للفكر، والذي

(¹) الضحك، برغسون، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار الكاتب المصري، ط1، 1947م، ص 24.

هو محدود بالطبع؛ لذلك لا يمكن أن نحقق بمساعدته التجربة الشعورية الحرة والخلقة، بينما تكون حالة الاستسلام أو الخضوع التي يضعنا فيها العمل الفني، أو يسببها التحسس بالجمال، إنما هي حالة تلقّف اعتيادي للحوافز الخارجية جميعها، وهي . كذلك . تمكّننا من الانتقال إلى حالة نشاط وفعالية من نوع آخر غير تلك الحالة التي نقدم فيها الآراء والأفكار.

وخلاصة القول: فإن برغسون يرى أن التحسس بالجمال يحتاج إلى الاقتراب من الفنان، والدخول في دواخله وأغوار نفسه، كما أنه من الضروري أن ينشط عقلنا الذي حين لا يكثرث لمسألة إدراك الظاهرة لا يكون خاضعاً للتتويم أبداً. والفيلسوف الجمالي أو عالم الجمال الحقيقي هو من يستطيع أن يدرك الحقيقة الجمالية، ومن ثم يفتح أبصار الناس ليريهما ما رآه، ويخرجهم من جهالتهم وعدم إدراكهم لتلك الحقيقة. والفنان . كما يقول برغسون . "يقوم بجهد شاق في سبيل تحويل الفكرة العامة المجردة إلى صورة فنية عينية متسقة وفدة"⁽¹⁾.

وهكذا فإن فلسفة برغسون الجمالية يصعب أن يحيط بها بحث كهذا، فهو لا يعدو أن يكون مشهداً موجزاً لأهم ما جاء في فلسفته الجمالية، وهدفه هو إلقاء الضوء على أهم الأفكار الجمالية والفنية التي أبدعها هذا الفيلسوف الفدّ، تلك التي شكّلت قوام نظريته في الفن والجمال ذات النزعة الحدسية.

(1) انظر: المذاهب الجمالية، د. عزت السيد أحمد: ص 329.



ثانياً

التفكير الجمالي عند العرب

الجمال عند الجاحظ

يؤكد الباحثون جميعهم⁽¹⁾ أن الجاحظ كان منذ نعومة أظفاره يميل ميلاً واضحاً، وينزع نزوعاً عارماً إلى القراءة والمطالعة، ويبدو أن هذه الهواية بقيت ملازمة له طوال حياته، فقد أثر عنه أنه كان يكتري دكاكين الوراقين، ويبيت فيها للقراءة والنظر في الكتب، وليس أدلّ على ما أقول من قول أبي هقّان . وهو من معاصريه الذين عاشروه . الذي أورده ياقوت الحموي في كتابه معجم الأدباء، والذي يدلّ على الدرجة العالية التي وصل إليها الجاحظ في حبّ القراءة والمطالعة، والاستفادة من كل ما تقع عليه عينه من الكتب والمعارف والعلوم، يقول أبو هقّان: "لم أر قطّ ولا سمعت من أحب الكتب والعلوم أكثر من الجاحظ، فإنه لم يقع بيده كتاب قطّ إلا استوفى قراءته كأننا ما كان"⁽²⁾.

ويبدو أن ثقافة الجاحظ لم تقتصر على كثرة قراءته واطلاعه على الكتب، وإنما رفدها بمعارف متنوعة في مختلف العلوم والميادين، اكتسبها من أهلها الذين تتلمذ على أيديهم، فكانوا أساتذة حقيقيين له، من أمثال أبي عبيدة معمر بن المثنى، والأصمعي، وخلف الأحمر وغيرهم، في ميدان علوم اللغة والأدب والرواية والشعر،

(1) انظر . مثلاً : الفهرست، ابن النديم، المطبعة الرحمانية، القاهرة: 1348 هـ، ص 175 وما بعدها - ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت: 1991م، ج4/ص 472 وما بعدها - وطبقات المعتزلة، ابن المرتضى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت: 1961م، ص 108 وما بعدها - والجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، شارل بللا، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط1، دمشق: 1985م - و فرق وطبقات المعتزلة، القاضي عبد الجبار الهمداني، تحقيق: د. علي سامي النشار، ود. عصام الدين محمد علي، دار المطبوعات الجامعية، مصر: 1972م، ص 74 وما بعدها - والعصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، القاهرة: 1973م.

(2) معجم الأدباء، ياقوت الحموي: ج4/ص 474.

وثمّامة بن الأشرس، وأبي يوسف يعقوب بن إبراهيم القاضي وغيرهما، في ميدان علوم الفقه والحديث، أما في الاعتزال وعلم الكلام فقد تتلمذ على أيدي العلاف، والنظام، وبشر بن المعتمر وغيرهم؛ ولذلك جعله ثابت بن قرة ثالث ثلاثة حسد الأمة العربية عليهم، وهم: عمر بن الخطاب رضي الله عنه، والحسن البصري، والجاحظ، فقد أورد له ياقوت في معجمه قوله: "والثالث أبو عثمان الجاحظ خطيب المسلمين، وشيخ المتكلمين، ومُذْرُءٌ⁽¹⁾ المتقدمين والمتأخرين، إن تكلم حكى سحبان في البلاغة، وإن ناظر ضارع النظام في الجدل، وإن جدّ خرج في مسك عامر بن عبد قيس، وإن هزل زاد على مزيد حبيب القلوب ومزاج الأرواح وشيخ الأدب ولسان العرب، ... جمع بين اللسان والقلم، وبين الفطنة والعلم، وبين الرأي والأدب، وبين النثر والنظم، وبين الذكاء والفهم، طال عمره، وفشت حكمته، وظهرت خلته، ووطئ الرجال عقبيه، وتهادوا أدبه، وافتخروا بالانتساب إليه، ونجحوا بالافتداء به"⁽²⁾.

ويكاد مؤرخو الفرق الإسلامية من أمثال المسعودي في كتابه "مروج الذهب"، وابن خلدون في "مقدمته"، والشهرستاني في كتابه "الملل والنحل"، والحسن الأشعري في كتابه "مقالات الإسلاميين"، وابن المرتضى في كتابه "طبقات المعتزلة"، يُجمِعُونَ على أن الجاحظ هو أحد كبار شيوخ المعتزلة، وأنه صاحب فرقة من فرقهم سُمِّيَتْ "الجاحظية"، وكان لها أتباع وأنصار ومريدون.

هذا هو الجاحظ الأديب الناقد المبدع الذي أسس مدرسة أدبية نقدية أطلق عليها كثير من الباحثين اسم "المدرسة الجاحظية"، أو "الطريقة الجاحظية"، إذ كان لها منهجيتها وسماتها المحددة التي رسمها من خلال ما تركه من آثاره الأدبية، فمنهج كان منهجاً علمياً مضبوطاً ودقيقاً، ينزع فيه إلى الواقعية العقلانية، ولكنه

(¹) المذْرُءُ: زعيم القوم وخطيبهم والمتكلم عنهم والذي يرجعون إلى رأيه. وجمعها: مذار. (لسان العرب،

ابن منظور، دار صادر، ط6، بيروت: 1997م، مادة: ذره).

(²) معجم الأدباء، ياقوت الحموي: ج4/ص 488.

أسبغ عليه . بموهبته ورهافة حسه . صيغة أدبية جمالية، جعلت المعارف العلمية التي يتناولها ترتدي أثواباً زاهية من الحُسْن والظرف وخفة الروح، فغدت هذه المعارف مستساغة في الأذهان، محببة إلى القلوب.

ويبدو أن الجاحظ كان يمتلك أفكاراً ومفاهيم جمالية تستحق المتابعة والتمحيص، والدراسة والتحليل؛ لأنها تمثل تطوراً واضحاً في الفكر الجمالي عند العرب، الذي انطلق منذ العصر الجاهلي على هيئة نظرات حسية بسيطة، وراح ينمو ويتطور في العصرين الإسلامي والأموي، إلى أن جاء العصر العباسي بتنوعه الثقافي والاجتماعي فأخذ الأدباء والنقاد من أمثال الجاحظ بتطوير أفكارهم الجمالية؛ كي تتناسب مع القيم المجتمعية الجديدة التي ظهرت نتيجة التمازج الثقافي والحضاري والاجتماعي في العصر العباسي.

وإذا كان الدكتور عبد الكريم اليافي قد جعل القيم الجمالية أربعاً هي: الرقة والروعة والجمال والضحك⁽¹⁾، فإن القيمة الأخيرة منها شغلت حيزاً واسعاً من اهتمام الجاحظ، إذ إنه تفنّن تفنناً مميزاً في السخرية من المواقف الحياتية التي كان يشهدها مجتمعه، فجعل "من السخرية فناً أدبياً" على حدّ تعبير أحد الباحثين المحدثين⁽²⁾، وكان "أول مؤلف في تاريخ الأدب يخصّ كتاباً بأكملها في السخرية، تحليلاً ودراسة، كما فعل في كتابه (البخلاء)، ورسالته (التربيع والتدوير)"⁽³⁾، وربما يصحّ أن نضمّ إليهما كتاب (الحيوان) الذي قال في مقدمته: "وهذا كتاب موعظة وتعريف وتفقّه وتنبية، ... وقد غلّطك فيه بعض ما رأيت [في أثنائه] من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطلّع على غورها، ولم تدرِ لِمَ اجتلبت ولا لأيّ علة تُكَلِّفت، وأي شيء أريغ

(1) انظر: دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، د.ن، 1972م، ص 42 وما بعدها.

(2) السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان،

ط1، ليبيا: 1988م، ص 92.

(3) المرجع نفسه: ص 93.

بها، ولأيّ جدّ احتُمل ذلك الهزل، ولأيّ رياضة تُجسّمت تلك البطالة، ولم تدر أن المزاح جدّ إذا اجتلب ليكون علة للجدّ، وأن البطالة وقار ورزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة⁽¹⁾. كما إنه يقول عنه: "والكتاب وعاء مليّ علماً، وظرف خُشي ظرفاً، وإناء شُحن مزاحاً وجدّاً، إن شئت كان أبين من سحبان وائل، وإن شئت كان أعيّا من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده"⁽²⁾.

ويحسن بي . الآن . أن أقف على بعض الأفكار الجمالية التي أودعها الجاحظ في كتبه التي ذكرناها قبل قليل، ومن هذه الأفكار قضية التصوير في الشعر، ومسألة السماع للغناء والموسيقا، وأثر الأصوات على المتلقين، ومفهوم عمود الجمال على أنه مقوم من مقومات الحسن والجمال، وقضية الاعتدال في الجمال، وليكن حديثنا عن هذه القضايا أو الأفكار الجمالية واحداً واحداً.

1 - التصوير في الشعر:

جاء في كتابه الحيوان⁽³⁾:

"وأنا رأيت أبا عمرو [الشيباني]، وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلاً حتى أحضره دواة وقرطاساً حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في [الحكم] بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً، وهما قوله:

فإنما الموتُ سُؤالُ الرّجالِ	لا تحسبنَ الموتَ موتَ البلى
أفطعُ مِنْ ذاكَ لذلّ السُّؤالِ ⁽¹⁾	كلاهما موتٌ ولكنّ ذا

(1) الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت: 1996م، ج1/ص

37.

(2) المصدر نفسه: ج1/ص38.

(3) المصدر نفسه: ج3/ص131-132.

وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي [والمدني]، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التصوير.

وقد قيل للخليل بن أحمد: ما لك لا تقول الشعر؟ قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني.

فأنا أستحسن هذا الكلام، كما أستحسن جواب الأعرابي حين قيل له: كيف تجدك؟ قال: [أجدني] أجد ما لا أشتهي، وأشتهي ما لا أجد!

التعليق على النص:

يبدو أن الحكم النقدي يشتبك بالحكم الجمالي في هذا الخبر؛ ولذلك لا بدّ من تفصيله. فالجاحظ يبين أن أبا عمرو الشيباني كان شاهداً على الخبر، وعائشه، وكان عنصراً فاعلاً فيه، فقد كلّف رجلاً من الحاضرين أن يحضر دواة وقرطاساً؛ ليكتب بيتين شعريين استحسنهما، ورأى فيهما مواظن للجمال، ويبدو أن هذا الرجل هو أحد تلامذته الذين يحرصون على حضور مجالسه، تلك المجالس التي كانت تقام في المساجد، وفي أيام الجمع على وجه التحديد، على نحو ما بين الجاحظ في هذا الخبر.

لكن الجاحظ لم يكن ناقلًا للخبر وحسب، بل قدّم رأيه في الشعر الذي أورده، فزعم أن صاحب هذين البيتين ليس بشاعر على الإطلاق، والزعم هنا بمعنى اليقين،

(¹) (ذا: اسم إشارة للقريب، وهو يشير به إلى سؤال الرجال . أقطع: يعني أشنع . ذاك: اسم إشارة إلى البعيد، وهو يشير به إلى موت البلى).

أي إن الجاحظ متيقن من أن قائل البيتين لا يعرف للشعر طريقاً، ولم يتمرس في ساحاته، ولم تدرج في مدارجه قدماء. بيد أن الإمام عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁾ يرى أن هذين البيتين يتضمنان معنى سامياً، استطاع أن ينفذ إليه الشاعر، فالعادة جرت عند الشعراء أن يعدلوا من الموت إلى الحياة، والمشهور عنهم أن أحدهم إذا ما ذكر الموت فإنه سينصرف حتماً إلى الحياة، وتكون ثمة مقابلة بينهما، لكن الشاعر قائل هذين البيتين صرف النظر عن الحياة، واختزلها في مشهد الحاجة إليها، إذ إنه جعل " في السؤال كراهة ومرارة مثل ما في الموت، وأن نفس الحر تنفر عنه كما تنفر نفوس الحيوان جملة من الموت، وتطلب الحياة ما أمكن في الخلاص منه"⁽²⁾، وحقاً إن فضاة الذل عند الرجال أقطع من الموت وأقسى. ومن الواضح أن الجرجاني يخالف الجاحظ في رؤيته لهذا الشعر، فهو يرى أن فيه بلاغة سامية ومعنى جميلاً.

ويستغرق الجاحظ في حكمه فيقول: إنني متيقن أن ابن هذا الشاعر لا يقول الشعر أيضاً، وهنا يظهر الرمز في التعبير، فهو لا يقصد ظاهر المعنى، من أن الابن لا يجيد نظم الشعر أيضاً، ولكنه أراد أن يشير إلى بلادة الحس الشعري عند هذا الشاعر، وكذلك بلادة الحس النقدي عند أبي عمرو الشيباني، إذ إنه استجاد المعنى واستحسنه، ومصطلح (الاستجادة) في الأصل هو للمعاني؛ لذلك فإننا نفهم من ذكره كلمة (استحسان) أن الكلام مصروف إلى المعاني الشعرية من جهة موقعها في الشعر، فالاستحسان يتصل بصناعة اللفظ، والاستجادة تتصل بصناعة المعنى، وحينما قال: "ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني..." فإنه يقصد أن الاستجادة للمعاني كانت بسبب موقعها من الألفاظ. فأبو عمرو الشيباني استحسن فكرة هذين البيتين، لكن الجاحظ أنكر عليه هذا الاستحسان.

(1) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة،

ط1، 1991م، ص 80-81.

(2) المصدر السابق: ص 80.

وهنا ينطلق الجاحظ في حكمه النقدي الجمالي فيقول: إن المعاني مرمية في الطرقات وتنتظر من يجدها ويحوز عليها من الناس أجمعين: عربهم وعجمهم وبدويهم وقرويههم ومدنيهم أيضاً، وقد استخدم الفعل (يعرفها) ليدلّ على الخبرة الحسية لهذه المعاني، وهو بهذا يؤكد أن معاناة الشاعر أو الفنان الشخصية والحياتية هي مصدر الاستلهام الأدبي والفني، وهي الينبوع الذي يغرف المبدع منه موضوعات فنه⁽¹⁾، واستخدم كلمة (العجمي)، ولم يستخدم كلمة (الأعجمي)؛ لأن الأعجمي هو الذي يمتنع لسانه من العربية، ولا يفصح، وهذا الأمر يستوي فيه من كان عربياً أو غير عربي، أما العجمي فهو من لم يكن عربياً في أصله وأرومته. وللجرجاني رأي في المعاني، إذ يبين أنها في الشعر مثل رقة الخشب للوحة، ومثل جمال الذهب للحلي، وأن الألفاظ إذا لم تنظم وتضد ضمن معنى، تخرج من كمال البيان إلى مجال الهذيان⁽²⁾.

ويتابع الجاحظ حكمه الفني الجمالي فيجعل فنية الشعر وجماله متمثلين في الوزن والإيقاع اللذين ينسج الشاعر عليهما قصيدته، فالوزن هو ما نسميه (الموسيقا الخارجية)، ويتمثل في البحر الذي نظمت عليه القصيدة، وفي القافية التي بنيت عليها، أو حرف الروي الذي تسمى به القصيدة، وهنا نظم الشاعر بيتيه على بحر السريع، وكان وزنه العروضي مستقيماً فيهما، وجعل رويهما حرف الدال المكسور؛ ليدلّ على انكسار نفس الرجل عندما يتعرّض لذل السؤال، وعلى هبوط معنوياته إثر شعوره بالمهانة والخنوع. وهذه الظواهر الجمالية واضحة في هذين البيتين، لكن الجاحظ . على ما يبدو . رأى أن الالتئام والالتحام بين الوزن والمعاني والألفاظ فيهما غير متحققة، وفيها إشكالية ما، فهو يظن أن قضية اختيار الألفاظ وانتقائها من

(¹) مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، د.ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت: 1981م، ص 167.

(²) أسرار البلاغة: ص 4 وما بعدها.

شجرة اللغة بما يلائم الوزن والقافية والمعاني الشعرية هي قضية جوهرية في جماليات هذا الشعر، ويضيف إلى ذلك كله قضية لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي مسألة البراعة في الانتقال من معنى إلى معنى، والقدرة على الولوج والخروج من فكرة إلى فكرة بسهولة ويسر واطمئنان، والسير بهدوء واتزان من المطع إلى المقطع حتى المخرج، وهذا من أعظم ما يأتي به الشعراء في قصائدهم.

وربما يصح أن أبين المراد من هذه المصطلحات، فالمطلع هو أول بيت في القصيدة، والمقطع هو أبياتها التي تلي المطع، لكن المخرج يكون في آخر القصيدة، ويمكن أن نعد المخرج بحسب رأي بعض النقاد. لفظ القافية أو حرف الروي؛ لأنه منقطع البيت الشعري، ويخرج الشاعر فيه من معنى إلى معنى آخر في بيت آخر؛ ولذلك فهم يعيرون على الشاعر أن يجعل البيت التالي مفتقراً في المعنى إلى البيت الذي سبقه، ويسمّون هذا (تضميناً)، ويعدّونه عيباً من عيوب الشعر. والظاهر أن الجاحظ أسقط هذا الحكم على هذين البيتين فوجد أن الشاعر وقع في هذا العيب الفني، إذ جعل بداية البيت الثاني مرتبطة معنوياً بآخر البيت الأول، فكلمة (كلاهما) مفتقرة إلى البيت الأول في المعنى، وهذا عيب من عيوب البنية الشعرية عند النقاد، وهو خروج غير مريح، ولا مستساغ.

أما قضية كثرة الماء فإنه يقصد فيها كثافة المعاني وعذوبتها، وتقبلها بيسر ولين، فقد تأتي المعاني كثيفة، ولكنها تكون مفتقرة إلى العذوبة، وهذا عيب من عيوب النظم، بينما يكون اجتماع الكثافة مع العذوبة مظهراً من مظاهر الجمال في الشعر.

ويضيف الجاحظ إلى مظاهر الجمال في الشعر شيئين متلازمين هما صحة الطبع وجودة السبك، فهو يريد في الأولى موهبة الشاعر ومقدرته الفنية، ويشترط فيها أن تكون صحيحة خالية من العلل والأمراض العارضة عليها، وهو في نقده

لهذين البيتين يتهم الشاعر بعدم صحة طبعه، ويظهر ذلك في العيوب التي ذكرها كالتضمين، وقلة العذوبة، وعدم القدرة على الملائمة بين الوزن والقافية والمعاني والألفاظ، ويجعل ذلك كله يعود إلى عدم صحة الطبع، أما جودة السبك فأراد بها صهر المعاني في قوالب لفظية مثلما يصهر الذهب ويسبك في أشكاله الحالية الجميلة، وكذلك زركشة هذه المعاني بعد صهرها وسبكها، حتى تخرج حاملة لبصمة الشاعر الشخصية، على نحو ما يصنع الصائغ في مسبوكاته الذهبية النفيسة.

ويصل الجاحظ إلى لبّ رؤيته الجمالية والفنية للشعر، فيقول: إنما الشعر صناعة، فهو هنا يجعل الشعر صناعة مبنية على صحة الطبع من العلل العارضة أو المستوطنة، وجودة السبك، وتخير اللفظ، وإقامة الوزن، وسهولة المخرج من بيت إلى بيت ومن مقطع إلى مقطع، ومبنية على عذوبة الماء واستساغة الناس لصياغته، والصناعة علم وقانون وفطنة ودربة، بعد تثبيت تلك العناصر. ثم إنه يجعل الشعر ضرباً من النسيج الذي هو صناعة، إذ يقوم على تداخل الخيوط وتشابكها، والموامة بينها؛ لتخرج في لوحة زاهية جميلة، ويكون قوام هذه اللوحة التصوير، أي إن التعبير في الشعر لا بد أن يكون مصوراً لما في النفس والعقل والحياة والتجربة الشعورية، لقد أدخل التصوير في الشعر وجعله قواماً فيه، إذا جاء من غير تكلف أو تزيد.

ويبدو من هذا الخبر أن الجاحظ كان إماماً في مسألة التصوير، فقد بين أن هذه القضية الفنية، أساسية في البناء الشعري، وأنها مظهر بارز من مظاهر الجمال في الشعر، فكما أن الألفاظ تتخير كذلك فإن الصور تنتقى مواقعها، وتنتخب لها الظلال والإضاءة المناسبة، فتكون زاهية مستساغة جميلة.

2- السماع والموسيقا:

وقف الجاحظ على فوائد السماع، وبين كيف كان الناس يستفيدون من هذه القضية في التخلص من كثير من المشكلات التي تعترضهم في حياتهم، ويعانون

منها ويكابدون، فهم كانوا يعالجون مرضاهم بسماع الموسيقى والغناء، ويواسون المحزون بالسماع أيضاً؛ لأنهم كانوا يظنون أن ذلك يؤنس وحشة المحزون، ويداوي المريض، ويشغلها عن التفكير فيما يعانين منه، فقد أورد في كتاب الحيوان قوله⁽¹⁾: "وما زالت ملوك العجم تلهي المحزون بالسماع وتغلل المريض وتشغله عن التفكير حتى إذا أخذت ذلك ملوك العرب عن ملوك العجم؛ ولذلك قال ابن عسلة الشيباني:

وسماعٌ مُدْجِئَةٌ تُعَلِّلُنَا حَتَّى نَنَامَ تَنَافُؤَ الْعُجَمِ
فَصَحَوْتُ وَ النَّمْرِيُّ يَحْسِبُهَا عَمَّ السَّمَاءِ وَخَالَةَ النُّجَمِ⁽²⁾

(النجم: واحد وجمع، وإنما يعني في البيت الثريا - ومدجئة: يعني سحابة دائمة).

سبق أن ذكر أن الجاحظ كان مطلعاً على الثقافة اليونانية، وكانت هذه الثقافة أحد أهم مصادر ثقافته، وقد صرح هو بنفسه أنه أخذ عن الثقافة والفلسفة اليونانية؛ ولذلك فإنه في هذا الخبر يبين أن ملوك العجم كانوا يداون من أصابته كارثة أو مصيبة، فتركت فيه حزناً وألماً، بسماع الموسيقى والغناء، وهم يقصدون بذلك تسليته وإلهائه عن التفكير في مصيبته، بينما كان العرب يلهون المحزون بالقصص؛ ولذلك نزلت سورة القصص على الرسول الكريم ﷺ في عام الحزن، ويبدو أن هذا الأسلوب لا يزال متبعاً إلى يوم الناس هذا، وهو من باب التأسي، إذ يصرف تفكير المحزون

(1) الحيوان، الجاحظ: ج1/ص 286.

(2) ابن عسلة الشيباني: هو شاعر جاهلي اسمه عبد المسيح، روى له صاحب المضليات ثلاث قصائد، والرواية في المضليات جاءت بثلاثة أبيات، والبيت الأول الذي يسبق هذين البيتين هو:
يا كعب إنك لو قصرت على حسن الندام وقلة الجرم (الحيوان: ج1/ص 211-212).

عن الموضوع الذي سبب له الحزن، ويجعله ينتقل من حال إلى حال، ويدفعه إلى السلو والنسيان.

أما المريض فكانوا يعالجونه بالسماع أيضاً، فهم كانوا يساهرونه ويجتمعون عنده، فتدور في المجلس الحكايات والطرائف، ويتوَجَّ ذلك بسماع قصيدة أو أزوجة أو أغنية؛ ليشغلوا ذلك المريض عن التفكير بمرضه وعلته، وينقلوه من حال السقم والخمول إلى حال الهممة والنشاط والسرور، وقد استشهد الجاحظ بشعر لابن عسلة، بين فيه مدى تأثير الغناء على المستمعين، فقال إن مغنية غنت في ليلة شتوية ملبدة بالغيوم، فجعلت من سمعها ينام كما تنام البهائم المنتشية، لا تعي شيئاً، وكأنها مخدرة، وهذه المغنية استطاعت أن تداوي عللهم وأمراضهم بما أسمعتهم من جميل الغناء، حتى إنهم انتشوا وصاروا يتمايلون طرباً وسروراً، وشعروا أنهم يطيطرون في السماء بين الكواكب والنجوم.

3- أثر الأصوات على المتلقين:

بعد وقوف الجاحظ على فوائد السماع، التفت إلى أثر الصوت في المتلقين، وجعل لهذا الأثر طبقات، على نحو ما جاء في كتاب الحيوان، فهو يقول⁽¹⁾: "وأمرُ الصَّوتِ عجيبٌ وتَصَرُّفُهُ في الوجوه عَجَبٌ، فمن ذلك: أنَّ منه ما يقتلُ كصوت الصاعقة، ومنها ما يسرُّ النفوس حتى يُفَرِّطَ عليها السُّرور، فتقلقُ حتَّى ترقصَ، وحتَّى ربَّما رمى الرَّجُلُ بنفسه من حلقٍ، وذلك مثل هذه الأغاني المُطربة، ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يُزيل العقل حتَّى يُغشى على صاحبه، كنحو هذه الأصوات الشجية والقراءات الملحَّنة، وليس يعترِيهم ذلك من قبل المعاني؛ لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم، وقد بكى ما سرجويه⁽²⁾ من قراءة أبي

(1) الحيوان، الجاحظ: ج4/ص 191-192.

(2) ما سرجويه: طبيب بصري يهودي، وكان أحد المترجمين من السريانية إلى العربية.

(الحيوان: ج4/ص 192).

الخوخ⁽¹⁾ ففيل له: كيف بكيت في كتاب الله ولا تصدقُ به؟ قال: إنما بكاني الشَّجَا، وبالأصوات ينؤمن الصَّبيان والأطفال".

يبين الجاحظ في هذا الخبر آثار الأصوات في المتقين، فيذكر أن هذه الآثار متعدّدة، ومختلفة بحسب اختلاف الأصوات، واختلاف استقبال الناس لها، وهي عجيبة أيضاً، فمنها ما يقتل كصوت الصاعقة، أي إن النوع الأول من الأصوات هو نوع قاتل، ينتج عن ظاهرة فيزيائية طبيعية تحصل في الشتاء بسبب البرق والرعد، وهذا الصوت ربما يؤدي بالإنسان أو الحيوان إلى الموت، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَذَرَهُمْ حَتَّى يُلَاقُوا يَوْمَهُمُ الَّذِي فِيهِ يُصْعَقُونَ﴾⁽²⁾، أما النوع الثاني من أنواع الأصوات فهو سارٌّ ومفرح، وهو يتمثّل في الأغاني المطربة، التي تجعل سامعها يطرب وينتشي، وتتفتح في صدره نوافذ من الفرح والسرور، وهذا السماع الذي يسرّ قد يقود سامعه إلى الرقص؛ لأنه طرب طرباً تعالى في نفسه، حتى جعله ينشط للرقص، تعبيراً عن حالة الانتشاء والسرور، وربما يقود هذا السرور وهذه النشوة الرجل إلى أن يرمي بنفسه من مكان عالٍ؛ لأن فرحه وسروره جعلاه لا يحسب للموت حساباً.

أما النوع الثالث من الأصوات فهو ما يكمد، أي يورث الحزن والكمد، وهذا النوع يتمثّل في صوت البكاء مثلاً، والصوت الناتج عن الانفجارات، وأصوات بعض الحيوانات، وغير ذلك من الأصوات التي تثير عند سامعها القلق والاشمئزاز، فتترك في نفسه أثراً حزيناً. لكن النوع الرابع من أنواع الأصوات يزيل العقل، إما من شدة الفرح، وإما من شدة الحزن، فقد يصاب الإنسان بالجنون إثر سماعه صوتاً ساراً يخلب لبه ويستميل قلبه وترتاح له نفسه؛ لأنه ينتقل بذلك من حالة الوعي إلى حالة

(1) هو أحد القراء.

(2) سورة الطور: الآية 45.

اللاوعي الهستيرية، وفي هذا ذهاب للعقل وغياب للوعي والإدراك، وربما يصاب الإنسان بالجنون أيضاً إثر سماعه صوتاً محزناً يضيق به صدره، وتتوتر منه أعصابه، فلا يعود له سيطرة على نفسه.

والنوع الخامس من الأصوات هو الذي يبكي، وربما يأتي بكاء الإنسان من الشجو، أي إنه يبكي لسماعه النغم أو الإيقاع، دون أن يكون للمعنى أي دور في ذلك، وقد ضرب الجاحظ مثلاً لذلك ما سرجويه، فقد كان هذا الرجل يبكي عند سماعه ترتيل القرآن أو تجويده من قارئ مجيد هو أبو الخوخ، على الرغم من كونه غير مسلم، ولا يؤمن بالقرآن، ولا يفهم معانيه، وإنما بكأؤه نابع من سماعه للتتغيم والترتيل.

أما النوع السادس من الأصوات فهو الذي ينوم، وهذا النوع كانت الأمهات ولا يزلن يستخدمه في تهدئة أطفالهن وتوئيمهم، فالمرأة تلجأ إلى الغناء أو الإنشاد حين يعيها طفلها، وتضيق بها الحال في تهدئته وتوئيمه، فهي تضعه في حضنها، أو في سريرته، وتهزه وتسمعه أصواتاً شجية تبعث في نفسه الطمأنينة، وتدفعه إلى الهدوء والنوم.

هذه هي الآثار التي تتركها الأصوات في السامعين، وقد بدت متعدّدة ومختلفة بحسب اختلاف هذه الأصوات، واختلاف تلقي السامعين لها، واختلاف أحوالهم وهيئاتهم ونفسياتهم، فالعامل في هذه الآثار كلها نفسي؛ ولذلك اغتنم المتصوفة هذا الأمر فوظفوا السماع توظيفاً دينياً من خلال الغزل الإلهي، والشعر الصوفي، والمدايح النبوية.

4- عمود الجمال:

يبدو أن الجاحظ في هذه القضية يقودنا إلى مسألة مهمة، وهي أنه يربط الجمال بالعرف والعادة، فهو يعدّ الجمال ما اعتادت الناس على تقبله واستحسانه،

وتعارفت عليه جميلاً، وهو بذلك يفسح مجالاً واسعاً لدور الذات في تحديد مقومات الجمال؛ ولذلك فإننا نجد تبايناً في وصف الجمال وتحديد مقوماته، فبعض الناس يحدد الجمال بطول القامة، وضخم الهامة، ورحب الشدق، وبُعْد الصوت، وبعضهم يحدده في غُور العينين، وإشراق الحاجبين، ورحب الشدقين، ولكن طائفة من الناس يجعلون الجمال في طول القامة، وبياض البشرة، وسواد الشعر، وهذا ما رآه خالد بن صفوان⁽¹⁾ في الخبر الذي أورده الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، فقد قال: " وكان خالدَ جميلاً ولم يكن بالطويل، فقالت له امرأته: إنك لجميلٌ يا أبا صفوان، قال: وكيف تقولين هذا وما في عمود الجمال ولا رداؤه ولا بُرُسُه، فقليل له: ما عمود الجمال؟ فقال: الطول، ولست بطويل؛ ورداؤه البياض، ولست بأبيض؛ ويرنسه سواد الشعر، وأنا أشمط؛ ولكن قولي: إنك لمليح ظريف"⁽²⁾.

في هذا الخبر نجد الذاتية طاغية على تقييم مقومات الجمال وتحديدتها، فبينما ذهبت الزوجة إلى تحديد مقومات الجمال معنوياً، فأطلقت صفة الجمال على زوجها، وهي تقصد حسن معاملته لها، وطيب معشره معها، ونبل أخلاقه، وحلاوة شمائله، صرف خالد اهتمامه إلى الجمال الحسي، فنفي عن نفسه صفة الجمال؛ لأنه رأى أن مقومات الجمال لا تتحقق عنده، وهذه المقومات . بحسب رؤيته . تتمثل في طول القامة، وهو ليس بطويل، وفي بياض الجسم، وهو ليس فيه بياض، وفي سواد الشعر، وهو أصلع. إنه يشبه الجمال بالخيمة البدوية التي لا ترتفع إلا إذا وضع العمود في أوسطها، وعمود الجمال عند خالد هو طول القامة، فإذا قُعد هذا العمود لم يعد للجمال وجود، وهو يضيف إلى صفة الطول صفة أخرى لا تقل أهمية عن

(¹) خالد بن صفوان بن عبد الله بن الأهم، كان علماً من أعلام الخطابة، وكان قريباً لابن عمه شبيب بن شيبه، وكان من سَمَر أبي العباس. (البيان والتبيين: ج 1/ ص 24).

(²) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ج 1/ ص 340.

سابقتها، وهي صفة بياض البشرة، والعرب منذ وجودهم وإلى يوم الناس هذا يجعلون البياض صفة جمالية محببة إلى نفوسهم جميعاً، ولسنا بحاجة إلى أن نسوق أدلة على هذا، فكتب الأدب محشوة بالأخبار والأشعار التي تعلي من شأن البياض، وتعدّه مقوماً من مقومات الجمال في الإنسان. وثالث الأثافي في تحديد مقومات الجمال عند خالد هو سواد الشعر، وهذه الصفة الجمالية ذُكرت كثيراً في أشعار الشعراء، ونثر المتأدبين، على مرّ السنين، فالإنسان العربي يعشق الشباب الذي يتمثل في سواد الشعر، ويخشى وينفر من الشيخوخة التي تتمثل في الشيب أو الصلع، وما أكثر الأشعار التي قيلت في هذا السبيل!

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه فيما سبق أن خالداً بعد اعتراضه على كلام زوجته، حين وصفته بالجمال، اقترح عليها وصفاً آخر هو الملاحه، فهو إذا يرى أن الجمال حسي، يظهر في ملامح الإنسان الخارجية، وهيئته التي يظهر عليها أمام الناس، بينما يجعل الصفات الداخلية أو المعنوية التي يتحلّى بها الإنسان ملاحه لا جمالاً.

5- الجمال في الاعتدال:

يقف الجاحظ في هذه القضية من الجمال موقفاً موضوعياً، بعد أن رأينا موقفه الذاتي في القضية السابقة، فهو ينعطف انعطافاً نوعياً في تحديد طبيعة الجمال، وهذا الانعطاف برز في تحوله من الذاتية إلى الموضوعية، منطلقاً من القول المأثور (خير الأمور أوسطها)، فهو يرى أن الجمال إنما ينبثق من الاعتدال أو التوسط، فالزيادة تورث عيباً، والنقصان يخلف شيئاً، والجميل هو الذي يكون موزون الأعضاء معتدل الأجزاء، فإذا افترق الشيء إلى التوازن والاعتدال، فقد جانباً من جوانب الجمال، إلا أنه يبقى جميلاً، وفي هذا يقول: "ولربما رأيت الرجل حسناً جميلاً، وحلوا مليحاً، وعتيقاً رشيقاً، وفخماً نبيلاً، ثم لا يكون موزون الأعضاء ولا معتدل الأجزاء. وقد تكون أيضاً الأقدار متساوية غير متقاربة ولا متفاوتة، ويكون قصداً،

ومقداراً عدلاً، وإن كانت هناك دقائق خفية لا يراها الغبي، ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذكي"^(١).

لعل الجاحظ في قوله السابق يريد أن يبين أنه لا جمال كامل في الحياة، فما نراه جميلاً هو بالكلية لا بالجزئيات والتفاصيل، فإذا دققنا في تفاصيل الأشياء اختل مقياس الجمال، وظهرت عيوب كانت في الخفاء، أو غائبة عن نظرنا وتفكيرنا، ونحن نحكم على الأشياء بأنها جميلة من خلال توازنها، واعتدال أجزائها، وتناسق أقدارها، من غير أن ندقق في تفاصيلها الخفية.

ويبدو أن مواءمة الجاحظ بين الذاتية والموضوعية في تحديد القيمة الجمالية، وعدم جنوحه إلى إحديهما دون الأخرى، وعدم ترجيحه أي منهما، آخذاً بعين الاعتبار اختلاف الناس في أذواقهم وميولهم، وتباين أحكامهم الجمالية، أقول: لعله في ذلك كله يستحق أن يكون رائداً للنظرية الجدلية في تحديد طبيعة الجمال ومقوماته، وسبقاً إلى التفكير الجدلي الذي نسب إلى الأوربيين في مطلع القرن العشرين.

هذه هي أفكار الجاحظ الجمالية كما بدت في بعض مؤلفاته الأدبية، ففي قضية التصوير في الشعر والمعاني الشعرية يبدو منفتحاً على الزمن والحياة، إذ يجعل ذلك وليد المعاناة والتجربة الشخصية في الحياة، ويرى أن كل مبدع يستطيع أن يستقي من تجاربه الحياتية معانيه وصوره الفنية، دون التقيد بمعطيات سابقة قدسية دينية أو غير دينية، كما أنه يجعل من المواءمة بين عناصر النظم الشعري الفنية: المعاني والألفاظ، والوزن الشعري، وجودة السبك، وحسن التلخيص، وجمالية الصور، يجعل منها قيمة جمالية للإبداع، يتمكن الشاعر من خلالها أن يتفرد في صناعته الأسلوبية الفنية، ويكون منفتحاً على الواقع والحياة.

(١) رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط١، ١٩٧٩م، ج٣/ص ٨٣. (رسالة التربيع والتدوير).

أما قضية سماع الموسيقى والغناء فإنه بين أن قيمتها الجمالية والفنية تتمثل في فوائدها التي يتنعم بها الناس، فهم يتخلّصون من خلالها من كثير من مشاكلهم في الحياة، ومن هذه الأشياء أنهم كانوا يداوون مرضاهم، ويواسون محزونهم بجمالية الموسيقى وسحر الإيقاع، كما بين أن للصوت أثراً جمالياً في نفوس السامعين، وهذا الأثر ربما يتمثل سعادة وسروراً وطرباً وانتشاءً، وربما يكون قاتلاً محزناً، فيترك في النفس رهبة وقلقاً وتوتراً، وقد يكون مهدّناً للنفس، يبعث فيها الراحة والطمأنينة، فيخذ صاحبها إلى الهدوء والنوم.

وفي قضية عمود الجمال بدا الجاحظ ذاتياً في إطلاق أحكامه، إذ جعل لفظ الجمال محصوراً في الحسن الجسدي الخارجي، وحدّد لذلك صفات بعينها كالطول وبياض البشرة وسواد الشعر، وهذه المعايير تمثل المفهوم العام للجمال في عصره، لكنه لم يقف عند هذا الحدّ، بل تجاوزه فجعل القيم الجمالية تمتدّ لتصل إلى الدلالات التجريدية أو المعنوية أو النفسية، فقد بين أن الملاحظة قيمة جمالية تتمثل في الصفات المعنوية كطيب المعشر، وحسن المعاملة، ونبل الأخلاق، وغير ذلك، لكنه كان موضوعياً في قضية الاعتدال التي تناولها، إذ جعل النظرة الكلية للأشياء هي المقياس الأول في تحديد طبيعتها الجمالية، فالحكم الجمالي عنده يعتمد على تناسق الأجزاء واعتدالها وتوازنها، دون النظر في تفصيلاتها الدقيقة.

وختاماً يمكن القول: إن الجاحظ نثر أفكاره الجمالية في بعض كتبه، فكانت معالم ومنازل لمن جاء بعده، ساروا على هديها ونورها، واقتفوا أثره في كثير من مسالكهم وأفكارهم؛ ولهذا فإنه يستحقّ أن يكون رائداً من رواد التفكير الجمالي العربي، إذ بدا متميزاً بمناخاته الفكرية والفنية، فكان مثلاً رائعاً للعبقريّة العربية في الفكر والأدب والإبداع.



الجمال عند أبي حيان التوحيدي

أبو حيان كنية علي بن محمد بن العباس، الملقَّب بالتوحيدي، وهو أديب وحكيم وفيلسوف، عاش في القرن الرابع الهجري، وأوائل الخامس، وكانت مدة حياته مئة عام تقريباً، قضاها منتقلاً بين بغداد وغيرها من مدن الدولة العباسية، وقد عدَّه الباحثون معتزلياً، وردَّ بعضهم لقب (التوحيدي) إلى ذلك؛ لأن المعتزلة يسمّون أنفسهم (أهل العدل والتوحيد)، و"هو شيخ في الصوفية، وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة" على حدّ تعبير ياقوت الحموي⁽¹⁾.

كان فناناً وناقداً وفيلسوفاً فنياً، ولعله "أحد أبرز واضعي أسس علم الجمال العربي"⁽²⁾، ويبدو أنه "أول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذاً عن آراء معاصريه، ومدبجاً بأسلوبه، بل لعله أضاف إليه من أفكاره، وحصر فيه من الآراء المتفقّة مع آرائه ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة"⁽³⁾، أي إن أكثر أفكار التوحيدي الفنية والجمالية مستقاة من أفكار أساتذته ومعاصريه، من أمثال أبي سعيد السيرافي الذي كان من كبار النحاة والمتكلمين المعتزلة، وهو من علّم التوحيدي أسرار علم التصوّف في سنّ مبكرة، وقد انتشرت آراؤه في جميع مؤلفات أبي حيان، ومن أساتذته أبو سليمان السجستاني الذي كان أكبر علماء بغداد في عصر أبي حيان في المنطق والحكمة والفلسفة، ويبدو أن كتاب (المقابسات) للتوحيدي يكاد يقتصر على أحاديث فلسفية، ومناقشات جدلية للسجستاني وتلاميذه، كما أن كتاب (الإمتاع والمؤانسة) يشتمل على غير قليل من آراء أبي سليمان هذا، ويعدّ الجاحظ

(1) معجم الأدباء، ياقوت الحموي: ج4/ص 288.

(2) فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي، د. عزت السيد أحمد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق: 2006م، ص 12.

(3) علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن، د. عفيف بهنسي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية 18، بغداد: د.ت، ص 9-10.

من أساتذة أبي حيان وشيوخه؛ لأن التوحيدي عُرف بشغفه الكبير بكتب الجاحظ، وإعجابه الشديد بفكره وأسلوبه، ويروى عنه أنه قال: "الجاحظ واحد الدنيا"⁽¹⁾.

ويبدو أن الآراء الجمالية عند التوحيدي متأثرة بالفلسفة اليونانية؛ لأن من استقى منهم هذه الآراء اشتهروا بأخذهم عن هذه الفلسفة، واتباعهم لها؛ ولذلك فإن آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين الجمالية تظهر في أقوال التوحيدي، فسقراط يلتقي معه في أن أصل الفلسفة معرفة النفس، وهذه الأخيرة هي المنطلق إلى معرفة العالم التي تهدف إلى معرفة الله ﷻ، أما أفلاطون فإن آراءه في طبيعة الجمال تقترب من آراء التوحيدي، إذ يتجه كل منهما اتجاهاً صوفياً مثالياً، يتمثل في عدّ الجمال موجوداً في عالم المثل، ولا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق العقل، وأن الجمال الذي نحسّ به ونشعر إنما هو صورة منسوخة عن الصورة الأصلية للجمال في عالم المثل، وأما أرسطو فإنه يلتقي مع التوحيدي في فكرة التوسط والاعتدال، فهذه الفكرة نجدها في مواقف التوحيدي الجمالية وغير الجمالية، فهو يعدّ الجمال توسطاً واعتدالاً، وتناسباً وانسجاماً، مقبولاً في النفس، وهذه الفكرة تظهر عند أرسطو الذي يرى "أن الفضيلة موقف وسط متساوي البعد بين طرفين مردولين هما الإفراط والتفريط"⁽²⁾، وتظهر أيضاً عند التوحيدي آراء أفلوطين الجمالية، الذي كان يرى العالم فيضاً إلهياً، وأن غاية الإنسان المثلى في هذا العالم هي معرفة الله والعودة إليه، وهذا لا يتأتى إلا عن طريق الزهد، وإضعاف سطوة المشاعر والشهوات الجسدية، والاهتمام بالأمور الروحية⁽³⁾. ومن الجدير بالذكر أن التوحيدي كان توفيقياً

(1) لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط2، بيروت: 1971م، ج7/ص 40.

(2) المذاهب الأخلاقية، د. عادل العوا، جامعة دمشق، دمشق: 1958م، ج1/ص 95.

(3) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، د. حسين الصديق، دار الرفاعي ودار القلم العربي، ط1، سوريا/حلب: 2003م، ص 79-80.

في آرائه الفنية والجمالية؛ لأنه جمع بين التأثر بالفلسفة اليونانية، والاستمداد من الإرث الثقافي العربي، وكذلك الفكر الإسلامي، فهو قبل كل شيء كان وراقاً، نسخ عدداً كبيراً من الكتب التي أغنت عقله وفكره ومعرفته، ثم إنه كان يختلف إلى حلقات العلم التي كانت تقام في المساجد، كما كان يشهد المجالس الأدبية التي كانت تجري فيها مناظرات ومحاورات ونقاشات تتناول معظم قضايا المعرفة والفكر والأدب والفلسفة والفقه وعلم الكلام، ويبدو أن هذه الأشياء كلها قد شكّلت الفكر الجمالي والفني عند أبي حيان التوحيدي.

1- الحُسن والقبيح:

قال التوحيدي في كتاب (الإمتاع والمؤانسة) ⁽¹⁾: "قال له ابن جبلة: من أراد أن يحسّن القبيح عند رضاه، ويقبّح الحُسن عند سُخْطه فَعَل، ولا يخلو أحد تهبّ رِيحه، ويعلو شأنه، وينفذ أمره ونهيه من حاسد وقارِف، ومُدخل ومُرجف، على هذه الأمور بُنيت الدار، وعليها جرت الأقدار، إن كنت تنكر هذا الرهط، فاعرف له الرهط الآخر؛ فإنك تعرف بذلك حُسْنَ اختياره وجميل انتقائه ومحمود رأيه" ⁽²⁾.

يلتفت أبو حيان في هذا النص . في معرض تناوله القضايا الجمالية . إلى قضية تحسين الأشياء وتقبيحها، فيرى أن التذوق الجمالي عند الإنسان يخضع لعوامل ذاتية: نفسية وعقلية، فأما النفسية منها فهي مرتبطة بالحالة التي هو عليها، فإذا كان راضياً فإنه يستحسن الأشياء، حتى وإن كانت تشتمل على صفات قبيحة،

(¹) (الإمتاع والمؤانسة، التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت: د.ت، ج 1 / ص 48.

(²) تهبّ رِيحه: كناية عن نهوض الحظ وقيام الدولة - قارِف: كاذب ظالم - المُدخل: العائب - المرجف: الذي يخوّف من الأشياء - فاعرف له: أي للوزير . (المصدر نفسه: الصفحة نفسها). الرهط: المجموعة من الناس.

وإذا كان ساخطاً فإنه يقبح الأشياء التي هي في غاية الحسن ومنتهاه، ولعلّ هذا الحكم يذكّرنا بقول الشافعي^(١):

وعينُ الرضا عن كل عيبٍ كليلَةٌ ولكنَّ عينُ السخطِ تُبدي المساوئ

فالإنسان يطلق حكمه الجمالي على الأشياء بحسب دوافعه النفسية، وهنا يبرز دافعان: الأول هو دافع الرضا الذي يجمّل الجميل ويحسنه، وقد يحسن القبيح ويستسيغه ويجمّله، والثاني هو دافع السخط الذي يقبح القبيح ويرفضه، وقد يقبح الحسن ويشينه.

وأما العوامل العقلية فهي مرتبطة بالفكر، فالإنسان يقدر الجمال في الأشياء من حيث تناسب أعضائها وعناصرها وأجزائها، وائتلافها فيما بينها، في الشكل واللون وسائر الهيئات، وفي هذا الباب يدخل التوحيدي الحسد والإرجاف وتتبع العيوب ورصد النواقص والعثرات، ويجعل هذه الأشياء كلها مقدرة على الإنسان، مكوّنة لطبيعته البشرية.

ويقسم التوحيدي الناس قسمين في جانب التدنق الجمالي، فيجعل الأول منهما ممثلاً بهؤلاء الذين يتأثرون في حكمهم الجمالي بحالتهم النفسية، وطبيعتهم البشرية، فيجعلون تذوقهم الجمالي حسياً تابعاً للمزاج الذي هو أثر من آثار الطبيعة الإنسانية، وهؤلاء قد ينكر عليهم الناس ما يقدمونه من أحكام، ولكن القسم الثاني هم أولئك الذين يتصفون بالوسطية في إطلاق أحكامهم، وهؤلاء يُعرفون من خلال اختياراتهم الحسنة، وانتقاءاتهم الجميلة، وآرائهم المحمودة.

ويعرّز أبو حيان رأيه السابق بقوله في موضع آخر من كتاب (الإمتاع والمؤانسة)^(١): 'فقال: ما أعجب أمر الغرب، تأمر بالحلم مرة، والصبر والكظم مرة،

(١) ديوان الشافعي، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار ابن زيدون (بيروت)، ومكتبة الكليات الأزهرية، دت، ص 127.

وَتَحْتَ بَعْدَ ذَلِكَ عَلَى الْإِنْتِصَافِ وَأَخَذَ الثَّارَ، وَتَذَمَّ السَّفَهَ وَقَمَعَ الْعَدُوَّ! وَهَكَذَا شَأْنُهَا فِي جَمِيعِ الْأَخْلَاقِ؛ أَعْنِي أَنَّهَا رِيماً حَضَّتْ عَلَى الْقَنَاعَةِ وَالصَّبْرِ وَالرِّضَا بِالْمَيْسُورِ، وَرِيماً خَالَفَتْ هَذَا، فَأَخَذَتْ تَذَكَّرُ أَنَّ ذَلِكَ فَسَالَةٌ وَنَقْصَانُ هِمَّةٍ وَلَيْزَ عَرِيكَةٍ وَمِهَانَةٍ نَفْسٍ، وَكَذَلِكَ أَيْضاً تَحْتَ عَلَى الْبِيسَالَةِ وَالْإِقْدَامِ وَالْإِنْتِصَارِ وَالْحِمِيَّةِ وَالْجَسَارَةِ، وَرِيماً عَدَلَتْ إِلَى أَضْدَادِ هَذِهِ الْأَخْلَاقِ وَالسَّجَايَا وَالضَّرَائِبِ وَالْأَحْوَالِ، فِي أَوْقَاتٍ يَحْسُنُ فِيهَا بَعْضُهَا، وَيَقْبُحُ بَعْضُهَا، وَيُعْذَرُ صَاحِبُهَا فِي بَعْضِهَا، وَيَلَامُ فِي بَعْضِهَا؛ وَذَلِكَ لِأَنَّ الطَّبَائِعَ مُخْتَلِفَةً، وَالْغَرَائِزَ مُتَعَادِيَةً، فَهَذَا يَمْدَحُ الْبَخْلَ فِي غَرَضِ الْحَزْمِ، وَهَذَا يَحْمَدُ الْاِقْتِصَادَ فِي جَمَلَةِ الْاِحْتِيَاظِ، وَهَذَا يَذِمُّ الشَّجَاعَةَ فِي غَرَضِ طَلَبِ السَّلَامَةِ؛ وَلَيْسَ فِي جَمِيعِ الْأَخْلَاقِ شَيْءٌ يَحْسُنُ فِي كُلِّ زَمَانٍ وَفِي كُلِّ مَكَانٍ، وَمَعَ كُلِّ إِنْسَانٍ، بَلْ لِكُلِّ ذَلِكَ وَقْتُ وَحِينٌ وَأَوَانٌ".

إنه يتعجب من أمر العرب في جانب التذوق الجمالي، فهو يقرر أنهم يزيّنون بعض الصفات ويستحسنونها، كالحلم والصبر وكظم الغيظ، ولكنهم في الوقت ذاته يشجعون مسألة الثأر الجائرة المقيتة، ويحثّون عليها، وهم يذمّون السفاهة⁽²⁾، التي هي نقيض الحلم، ويذمّون الطيش والنزق والخوف من الأعداء، إنهم يخضعون أحكامهم الجمالية لطبائعهم وغرائزهم؛ ولذلك فإن هذه الأحكام تأتي متناقضة ومتباينة تبايناً شديداً، ففي حين أنهم يحضّون على القناعة والصبر والرضا بالمقدّر والميسور، فإنهم يخالفون أنفسهم في وقت آخر فيجعلون هذه الأخلاق أو الصفات

(1) الإمتاع والمؤانسة: ج 3/ ص 98.

(2) السّفَه: الخفّة، ومعنى السفه: الخفيف العقل، والسّفَه في الأصل: الخفّة والطيش، والسفيه: الجاهل، والجمع سَفَهَاء وسَفَاه، والأنثى سَفِيهَةٌ، والجمع سَفِيهَات وسَفَاهَن وسَفَاهَ وسَفَاهَ، وفي التنزيل العزيز: (الْأَنْفُسُ السَّافِهَاتُ) أي خسرها جهلاً. (لسان العرب: مادة سفه).

عيباً ونقصاً وفَسالة^(١) ومهانة في نفوس أصحابها وشخصياتهم، وعلى هذا النحو أيضاً فإنهم ربما يحثون على الشجاعة والإقدام وقوة الشكيمة والحمية، ثم يعدلون عن هذه السجاياء إلى أضدادها من الأخلاق والصفات والأحوال. ويرى التوحيدي أن تحسين هذه الأشياء وتقبيحها مرتبط ارتباطاً وثيقاً بزمان وقوعها، وبالحالة التي تأتي بها، أو يكون عليها صاحبها، فقد يكون الإقدام تهوراً في بعض الحالات والأوقات، وقد تعدّ الحمية نزقاً وطيشاً إن جاءت في وقت وحالة يُطلب فيهما الرزانة والهدوء والاستكانة. كما يرى أبو حيان أن صاحب هذه الأخلاق والسجاياء معذور في بعضها، وملام في بعضها الآخر، وذلك بحسب الحالات والهيئات والأوقات التي تقع فيها، ويكون صاحبها عليها، ولعل خير مثال على ذلك أن انسحاب المقاتلين من ساحة المعركة في وقت من الأوقات، وبحالة معينة من حالات القتال، لا يعدّ جبناً أو هروباً أو خوفاً من الأعداء، وإنما يكون تكتيكاً عسكرياً بحسب خطة محكمة مرسومة؛ لإعادة تنظيم الصفوف والمجموعات، أو للتزوّد بالسلاح والعتاد، أو لإخلاء الشهداء والجرحى والمصابين، أو غير ذلك من الأمور الحربية، وفي هذه الحالة يكون الأمر محموداً غير مذموم.

ويردّ التوحيدي هذا التباين في إطلاق الأحكام الجمالية إلى الطبيعة البشرية، فهو يرى أن طبائع البشر مختلفة اختلافاً واضحاً فيما بينهم، وغرائهم متعادية عداءً بيتياً؛ ولذلك تجد منهم من يزين القبيح ويحسنه، تبعاً لطبيعته وميوله، كأن يمدح البخل على أنه حزم وحرص، ويحسن التقدير على سبيل الزهد والقناعة والاحتياط، وهؤلاء يصادفوننا في حياتنا اليومية، فما أكثر من يقول: "خبّي قرشك الأبيض ليومك

(١) الفسل: الرذل النذل الذي لا مروءة له ولا جلد، والجمع أفسل وفُسل وفُسال وفُسل، وقيل فسالة وفُسولة وفُسولة، فهو فسل من قوم فُسلَاء وأفسال وفُسال وفُسل، والفُسيلة: الصغيرة من النخل، والجمع فُسائل وفُسيل، والفُسلان جمع الجمع. (لسان العرب: مادة: فسل).

الأسود"! وكذلك فإن من الناس من ينظر إلى الشجاعة والإقدام نظرة المزدري الراض لهم؛ لأن طبيعته تميل إلى السلام والاستقرار، وتتفر من المناكفة والقتال. ويؤكد التوحيدي ما قرره آنفاً، فهو ينفي أن تكون أخلاق الإنسان وصفاته جميعها حسنة جميلة في كل زمان وفي كل مكان، كما ينفي أن تكون كذلك مع كل إنسان من بني البشر، وإنما لكل مقام مقال، ولكل هيئة حين وأوان. ويبدو أن هذه الأمور مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الإنسانية، أي بالنفس البشرية.

2- اللذة النفسية والحياة البشرية:

يقول التوحيدي في كتاب (الإمتاع والمؤانسة)⁽¹⁾: "وقال أفلاطون: إن للنفس لذتين: لذة لها مجردة عن الجسد، ولذة مشاركة للجسد، فأما التي تنفرد بها النفس فهي العلم والحكمة، وأما التي تشارك فيها البدن فالطعام والشراب وغير ذلك.

وقيل لسقراط: كيف ينبغي أن تكون الدنيا عندنا؟ قال: لا تستقبلوها بتمنٍ لها، ولا تتبعوها بتأسف عليها، فلا ذلك مجد عليكم، ولا هذا راجع إليكم". كنت قد قلت فيما سبق: إن أبا حيان في أفكاره الجمالية متأثر تأثيراً كبيراً بأفكار الفلاسفة اليونانيين، وما هو يسوق لنا في النص السابق قولين لاثنين من أولئك الفلاسفة، الأول لأفلاطون، والثاني لسقراط، ففي القول الأول يقرر أفلاطون أن لذة النفس الإنسانية مقسومة إلى قسمين: الأول منهما يشتمل على اللذة العقلية أو الروحية، والعقل والروح كلاهما جندي من جنود النفس؛ لأن الروح "هو سر الحياة الذي تحضر به النفس من الغيب إلى الشهادة، وهو قوة الاتصال الذي يربط النفس بالجسد"⁽²⁾، على حدّ تعبير أحد الباحثين، وكذلك هو العقل هبة إلهية للإنسان،

(1) الإمتاع والمؤانسة: ج 2 / ص 36.

(2) نحو فلسفة إسلامية للجمال والفن، د. توحيد الزهيري، دار القلم، ط1، الكويت + القاهرة: 1998م، ص

يستطيع من خلاله نقل أوامر النفس وأهوائها إلى أعضاء الجسد. وأما القسم الثاني فهو يشتمل على اللذة الجسدية المتمثلة في الطعام والشراب وغير ذلك، والجسد كما يعرفه بعض الفلاسفة هو "المادة الحية التي تُصنع منها صورة الإنسان، أي هو الطين الذي مسّه الروح ففاض عليه بسرّ الحياة"^(١).

إذا اللذة النفسية عند الإنسان لذتان، إحداها معنوية تُدرك بالعقل، والثانية جسدية تُدرك بالحواس، ويبدو أن الإنسان إذا ما أدرك هاتين اللذتين، وذاق حلاوتهما، وتمتع فيهما، فإنه يتمنى البقاء في الدنيا، ويسعى إلى الخلود فيها، وليس أدل على هذا من حادثة أبينا آدم وأما حواء في الجنة، فقد طمعا في الخلود لما ذاقاه من لذة نفسية؛ ولذلك استطاع إبليس أن يغويهما ويوقعهما في الخطيئة، مستخدماً معهما سلاح الإقناع، أي مخاطباً العقل عندهما، فهو قد أشبع لديهما إحساسهما باللذة العقلية، وجمع إليهما اللذة الجسدية، وهي لذة الطعام، فزِنَ لهما الأكل من الشجرة التي منعهما الله ﷻ من الاقتراب منها، ووعدهما وعداً مغروراً بأنهما سيكونان مُلكين أو خالدين، فالخلود كان مطمئناً لهما؛ لأنهما تذوقا حلاوة اللذة النفسية، فكان تمسكهما شديداً بالحياة.

لكن هذه الحياة لم تكن خالدة، بل واجهها الموت فهدم لذاتها وفرّق جماعاتها؛ ولذلك فإن سقراط يقدّم حكماً جمالياً يطال هذه الدنيا، فهو يرى أن على الإنسان ألا يستقبل دنياه بالأمنيات، وما عساها تكون تلك الأمنيات؟! إن سقراط ينهى الناس عن طلب الخلود في هذه الدنيا، وتمنى البقاء فيها إلى أبد الآبدين؛ لأن ذلك يتعبهم ويُفسد على نفوسهم التمتع بملذاتها، ويجعلهم عبيداً لها، بينما هم عبيد لله، وهو يؤكد لهم أن تمسكهم بالحياة وملذاتها لن يكون مجدياً لهم؛ لأنهم لن يكونوا من الخالدين.

(١) المرجع نفسه: ص 83.

ومقابل ذلك فإن سقراط ينهى الناس أيضاً عن التأسف والندم على ما فاتهم من لذة نفسية في حياتهم أو دنياهم؛ لأن الندم كالموت عامل هادم للذة، ومحطّم للنفس، ومرهق للجسد، ولكن الأهم من ذلك كله أن الندم لا يعيد ما فات، ولا يرجع ما ذهب، فهل استردّ الكسعي⁽¹⁾ قوسه بعدما ندم؟!

3- الفن والطبيعة والإلهام:

يقول أبو حيان في كتاب (الإمتاع والمؤانسة)⁽²⁾: "وأبين ما سمعته في هذا الحديث أن الطبيعة فوق الصناعة، وأن الصناعة دون الطبيعة، وأن الصناعة تتشبه بالطبيعة ولا تكمل، والطبيعة لا تتشبه بالصناعة وتكمل، وأن الطبيعة قوة إلهية سارية في الأشياء واصله إليها، عاملة فيها بقدر ما للأشياء من القبول والاستحالة والانفعال والمواتاة، إما على التمام، وإما على النقصان".

لعلّ أبا حيان في نصه السابق أراد بمصطلح الصناعة مسألة الإبداع الفني أو الفنَ عموماً، "فأنواع الفنون ما هي إلا وسائل مختلفة للتعبير عن إحساس الإنسان بالجمال، وتعامله مع مظاهر الواقع الطبيعي والبشري"⁽³⁾، والصناعة الفنية مرتبطة بالطبيعة ومعتمدة على النفس الإنسانية؛ لأنها تمثل قدرة النفس البشرية على الفعل المشفوع بالتفكير والتأمل، الساعي إلى تقليد الطبيعة أو محاكاتها والصوغ على

(1) الكسعي: هو رجل من كُسَع، واسمه محارب بن قيس، وقصته أنه كان له قوس مميز أحسن صنعها بيديه، فخرج للصيد بها ليلاً، ورمى حمراً وحشية أكثر من مرة، وفي كل مرة منها كان يصيب واحداً منها، إلا أن السهم من شدة رميه كان ينفذ من الهدف ويصل إلى صخور الجبل فيقذح ناراً، فيظن الكسعي أنه لم يصب هدفه؛ ولذلك قام بكسر القوس ورميها، وعند الصباح شاهد الحمر مطروحة حوله مضرعة، وأسهمه بالدم مضرعة، فندم على كسر القوس، فشذّ على إيهامه فقطعها، ومن هنا يقول الناس: "والله إنك ستأكل أصابعك ندماً". (للاستزادة انظر: مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، 1972م، ج2/ص348 وما بعدها).

(2) الإمتاع والمؤانسة: ج2 / ص39.

(3) فلسفة الجمال ومسائل الفن عند التوحيدي: ص109.

مثالها، ولما كانت الطبيعة إبداعاً إلهياً وصناعة ربانية، والفن إبداعاً بشرياً وصناعة إنسانية، فإن الطبيعة تستعلي على الفن الذي سمّاه التوحيدي صناعة، إذ "لا سبيل لقوة بشرية أن تنال قوة إلهية بالمساواة"⁽¹⁾، وإذا كان الفن صناعة تحاكي الطبيعة وتتشبه بها، فإن هذه الصناعة عاجزة عن بلوغ الكمال؛ لأن الإبداع الفني يهدف إلى إبراز صور وموضوعات مشابهة لصور الطبيعة وموضوعاتها، لكن هذا الإبداع مهما سما وارتقى لا يمكنه أن يدنو في كمال صورته من كمال صور الطبيعة التي يتشبه بها ويحاكيها، ويظل ناقصاً غير متطابق مع المثال الذي يقلّده أو يتشبه به أو يحاكيه.

ويبدو أن التوحيدي قد "جعل من الفن أو الصناعة ظاهرة إنسانية"، وأوجب علينا أن "نفرّق بين عملية إبداع الفن وعملية تدوّقه"، وعلى الرغم من "أنّ أبا حيان لا يرى مانعاً من نسبة الانفعال الجمالي إلى الحيوان"، فإنه وبقناعة تامة "يختصّ الإنسان . دون سواه من باقي الكائنات . بالقدرة على إبداع الجمال واستحداثه"⁽²⁾.

ويؤكد أبو حيان قضية القدرة الإلهية في إبداع الطبيعة وما فيها من الأشياء، فقدرة الله ﷻ تصل إلى عناصر الطبيعة ومكوناتها جميعها، وبكل تفاصيلها وجزئياتها؛ ولذلك نجد أن ثمة ملائمة وتناسباً وتناسقاً وانسجاماً بين هذه العناصر والمكونات، فصور الطبيعة وموضوعاتها مرسومة بدقة عالية، ومنسجمة مع بعضها غاية الانسجام؛ ولذلك فإنها مثال عالٍ للتمام والكمال، ولعلّ هذه القوة الإلهية الخارقة هي التي خلقت في الإنسان صفات تميّزه عن باقي المخلوقات، وجعلت هذه الصفات متفاوتة بين الناس، وهذه الصفات تتمثل في " ثلاث خصال: بالعقل والنظر في

(¹) الإمتاع والمؤانسة: ج 2 / ص 39.

(²) انظر: التوحيدي بين العلم والمعرفة، دراسة في قيمة العلم عند أبي حيان التوحيدي - ضمن مجلة فصول -، د. أحمد عبد الفتاح البرّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: مج 14 - العدد 3 - خريف 1996م، ص 96 وما بعدها.

الأمر النافعة والضارة، وبالمنطق لإبراز ما استفاد العقل بوساطة النظر، وبالأيدي لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس⁽¹⁾.

فإن الله ﷻ اختص الإنسان الذي هو أحد عناصر الطبيعة والحياة بصفات مميزة، لكنه ﷻ جعل هذه الخصال تامة في بعض البشر، وناقصة في بعضهم الآخر، فغدوا متفاوتين في اتصافهم بهذه الصفات؛ ولذلك فإن صناعتهم الفنية، وكل ما يأتون به من الأعمال والممارسات مرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الصفات، وقابل للتفاوت والنقصان، على الرغم من سعي الناس جميعاً . بقوة نفوسهم . إلى مماثلة صور الطبيعة وموضوعاتها، من خلال شرارة الإلهام التي تقدح في نفوسهم، وقد جعل التوحيدي قوة النفس موزعة على خمس قوى، فقال: "للفن خمس قوى: الحس والوهم والذهن والاختبار والفكر"⁽²⁾. وقرر "أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل"⁽³⁾، وهذا يعني أن قوة الإلهام في الإنسان هي قدرة محسوسة واضحة، وهبها الله للإنسان بعد العقل؛ لترفده وتصل به إلى حد الإبداع، فلا قيمة للإلهام من غير العقل؛ لأن العقل سبب في اكتساب العلم والمعرفة، وهو القادر على الاختيار والعمل؛ ولأن الإلهام يجب أن يقترب بالعلم والعمل، فإذا اجتمع الإلهام بالعلم والعمل صار الإنسان مبدعاً، وأصبح قدوة يقتدي بها الآخرون.

فالإبداع مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإلهام، والإلهام لا قيمة له إذا لم يُصقل ويُهذب بالعلم والعمل، وهذان الأخيران من صنعة العقل والفكر، فإذا كان الإلهام يعلو الفكر ويستخدمه فإن طبيعته تصير موضوعية إنسانية، تُؤخذ من الواقع والحياة، بيد أن التوحيدي يرى أن طبيعة الإلهام أقرب إلى اللاشعور الذي يستمد قوته من النفس

(1) الإمتاع والمؤانسة: ج 2 / ص 43.

(2) المصدر نفسه: ج 2 / ص 41.

(3) المصدر نفسه: ج 1 / ص 145.

العاقلة المتصلة في جوهرها بالجواهر الإلهي، فهو يقول: "الفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية"⁽¹⁾.

ويبدو أن العلاقة جدلية بين الإلهام والفكر، فالأول يصدر عن النفس الإنسانية التي تمثل الجوهر الإلهي في الإنسان، والثاني يصدر عن العقل الذي يمثل الجزء البشري فيه؛ ولذلك فإن الفكر يرقى بالطبيعة الإنسانية، ويسمو بها إلى الصفاء والكمال، ولكن الإلهام يستخدم الفكر، ويدفع به إلى فضاءات الإبداع.

وحين يربط التوحيدي بين العلم والعمل والإلهام، فإنه يجعل للإنسان ثلاث مراتب علمية، أعلاها مرتبة من هو ملهم فيتعلم ويعمل بما تعلمه، وهذا هو الإنسان المبدع الذي يقتبس منه الآخرون، ويحذون حذوه، ويأخذون عنه، ويقتنون أثره، وأوسطها مرتبة من يتعلم بالإلهام، فهو يجمع بين خلتين حميدتين، ولكنه لا يرفدهما بثالثة الأتافي وهي العمل، بل تكون قوة الإلهام وكثرته عنده عاملاً محفزاً ومشجعاً على كثرة العلم، وحسن التصفية والانتقاء، أما أدناها فهي مرتبة من يتعلم تعلماً تقليدياً مجرداً من الإلهام، يقول التوحيدي: "ومراتب الإنسان في العلم ثلاث، تظهر في ثلاث أنفس: فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل، ويصير مبدأاً للمقتبسين منه، المقتدين به، الآخذين عنه، الحاذين على مثاله، المازين على غراره، القافين على آثاره، وواحد يتعلم ولا يلهم، فهو يماثل الأول في الدرجة الثانية، أعني التعلم، وواحد يتعلم ويلهم، فتجتمع له هاتان الخلتان، فيصير بقليل ما يتعلم أكثراً للعمل والعلم بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصفياً لكل ما يتعلم ويعمل"⁽²⁾.

ويقوم التوحيدي علاقة وثيقة بين الإلهام والبدئية والروية، فهو يرى أن الإلهام ينعكس بالبدئية التي تنبجس انجاساً لتحاكي الجزء الإلهي في النفس البشرية، بينما

(1) المصدر السابق: ج 2 / ص 134.

(2) المصدر نفسه: ج 1 / ص 145-146.

تحاكي الروية الجزء البشري منها؛ ولذلك فهو يقدم البديهة على الروية، إذ يرى أن البديهة أبعد من معاني الكون والفساد، وأغنى عن الإجراءات الاجتهادية والاستدلالية والاستشهادية، بينما تكون الروية أكثر نقاءً وصفاءً، وأقوى التصاقاً بالسمو والكمال، فهو يقول نقلاً عن أستاذه أبي سليمان المنطقي: "سئل أبو سليمان فقيل له: لم نجد فينا شيء لا يبرز إلا بالروية والفكر، والتصفح والقياس، وشيء بالخاطر والبديهة، والإلهام والوحي، والفلة، حتى كأنه كان حاضراً بنفسه مرتصداً لبروزه؟ فقال: البديهة تحكي الجزء الإلهي بالانجاس، وتزيد على ما يروض عليه بالقياس، وتسبق الطالب المتوقع، والروية تحكي الجزء البشري، وهناك الفكر والتتبع، والاستمداد والتوقع ... إلا أن البديهة أبعد من معاني الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاستدلال والاستشهاد، والروية ألصق بكمال الجوهر، وأشدّ تصفية للطينة من الكدر"⁽¹⁾.

وهكذا فإنه يمكن القول: إن الفن نشاط إنساني يعبر عن حاجة باطنة أصيلة في النفس التي تمثل الطبيعة البشرية، ويبدو أن إشباع هذه الحاجة أو الحاجات الإنسانية مرهون بتذوق الأعمال الفنية الجميلة، وحينما يكون الإلهام مصاحباً للفنان فإنه سيقدم للمتلقين أعمالاً إبداعية رائعة، تبقى خالدة على مرّ الزمان.

4- استحسان الصورة:

يقول التوحيدي في كتاب الهوامل والشوامل، المسألة (52): "ماسبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتميزة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال المائل للإنسان؟

(1) المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط2، بيروت: 1989م، المقابلة 55، ص 188-189.

أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر!

وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البطل؟^(١).

يبدو أن استحسان الصورة هو من قبيل التذوق الجمالي عند أبي حيان، فهو هنا . يقدم تساؤلات متعددة ومتشعبة، ويستغرب وينكر ظواهر التذوق الجمالي عند بني البشر، إذ هي إما أن تكون ولوعاً شديداً ظاهراً بالحسن والجمال، أو بإدامة النظر وشدة الروية والتأني في استكناه الأشياء الجميلة، والبصر بمواطن الجمال فيها، وإدراك نسبته ومقداره، وإما أن تكون عشقاً لهذا الجمال واقعاً في القلب، ومسيطرأ عليه، أو أن تتمثل صباغة تتيم النفس، وتقودها إلى القبول والاستحسان، أو أن تهيمن على الفكر فتشغله وتطرد عنه الراحة والنوم والاستقرار، أو أن تكون طيفاً محبباً إلى الإنسان، ماثلاً له بين عينيه في جميع أحواله وهيئاته.

ثم يردف التوحيدي تساؤلاته السابقة بسؤال مركب يتضمن توضيحاً لطبيعة الجمال، ونسبة هذه الظواهر الجمالية إلى مسبباتها، فهو يتساءل: هل الصورة الجميلة جميلة؛ لأنها بطبيعتها كذلك؟ أي هل الجميل جميل؛ لأنه يتصف بوصفه موضوعاً بالصفات الجمالية المستقلة تمام الاستقلال عن ذواتنا؟ أم إن ذلك كله من عوارض النفس وميولها؟ أي إن الصفات الجمالية التي نراها في الأشياء تتأثر متأثراً مباشراً بأحوال النفس وعوارضها وأهوائها، أم إن تذوقنا للجمال واستحسان صورته خاضع لسيطرة العقل، وملكة التفكير؟ أي إن تقديرنا للجمال يأتي من خلال إطالة

(١) (الهوامل والشوامل، التوحيدي ومسكويه، نشره: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة: 1951م، ص 140. (في اللسان: "بطل في حديثه بطالة وأبطل: هزل، والاسم البطل". المصدر نفسه).

التفكير والروية في استكناه ماهيته ومقداره، أم إن الجانب الروحي هو الذي يهيمن علينا فنتذوق به الجمال؟ أي إن إدراكنا للجمال يخضع للذاتية المطلقة من خلال الروح الذي "هو سر الحياة" على حدّ تعبير أحد الباحثين⁽¹⁾، كما أن هذا الباحث نفسه يؤكد أن "التصوير هو عمل الروح"⁽²⁾.

لعلّ هذه التساؤلات التي ذكرها أبو حيان، وضمّن فيها ظواهر التذوق الجمالي، بحسب رؤيته، وحاول أن ينسبها إلى مسبباتها، تمهّد لنا الطريق المؤدي إلى ميدان الحكم الجمالي الصحيح المبرراً من النواقص والعيوب، إذ هو يجيب عنها على لسان مسكويه، فيقول: "قال أبو علي مسكويه . رحمه الله .: أما سبب الاستحسان لصورة الإنسان فكمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول في النفس. وهذا الجواب بحسب غرضك من المسألة التي هي متوجّهة نحو الصورة الإنسانية المعشوقة دون غيرها"⁽³⁾.

يبدو أن تذوق الجمال عند مسكويه يخضع لعاملين أساسيين: الأول هو أن يكون مزاج الإنسان الذي يتذوق الجمال معتدلاً، فلا يقبل الدنيء، ولا يميل إلى الغريب الشاذ، وإنما يكون بين ذلك وسطاً، والثاني هو التوافق والتناسب بين أعضاء الشيء الذي نبحث فيه عن الجمال، وهذا التوافق والتناسب يكون في الشكل واللون وسائر الهيئات. ولكن مسكويه يقيّد ذلك بالغرض الذي يهدف إليه المتذوق، فبحسب هذا الغرض يكون مقدار الاستحسان.

وبعد هذه التساؤلات كلها، وذكر رأي مسكويه، فإن التوحيدي يبيّن رأيه، ويقول ما عنده، إذ يرى أن الطبيعة تتلقّى ما تأتي به النفس، وما تتركه أفعالها من آثار،

(1) نحو فلسفة إسلامية للجمال والفن: ص 73.

(2) المرجع نفسه: ص 77.

(3) الهوامل والشوامل: ص 140.

فهي تقبل من النفس الصور الشريفة التامة، لكنها تعيد تشكيل هذه الصور وفق رغبة النفس، وحسب استعدادها لقبول هذه الصور، فإذا كان قبولها للصور قوياً صار وقعها في النفس حسناً، وغدا نقش مادتها الأولية تاماً صحيحاً يتوافق مع الهيئة التي قبلتها الطبيعة من النفس. يقول التوحيدي: "إن الطبيعة مقتضية أفعال النفس وآثارها، فهي تعطي الهولوى والأشياء الهولانية صوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعداده، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها ... فتقبل من النفس صوراً شريفة تامة، ... وبحسب قوتها على قبول الصور يكون حسن موقع ما يحصل فيها من النفس، فإن المادة الموافقة للصورة تقبل النقش تاماً صحيحاً مشاكلاً لما قبلتها الطبيعة من النفس"⁽¹⁾.

أما إذا كانت المادة غير موافقة للصورة، ويعتورها النقص وعدم الاعتدال، فإن الطبيعة تعمل منها ما تستطيعه وتقدر عليه؛ ولذلك فإن الصورة تأتي غير مقبولة عند النفس؛ لأنها لا توافق ميولها الذاتية، ولا تطابق ما ترنو إليه من الرفعة والكمال. يقول أبو حيان: ".. فإنها لا تنتقش على ما ينبغي إذا كانت ناقصة المادة، أو غير معتدلة في الكيفيات، فتعمل الطبيعة منها ما يمكن ويتأتى، فتجيء الصورة غير مقبولة عند النفس؛ لأنها لا تطابق ما عندها من الكمال"⁽²⁾.

ثم يبين التوحيدي أن النفس البشرية تتوق إلى الاتحاد بالصورة الحسنة، التي تحقق فيها التناسب والتلاؤم في كل جوانبها وعناصرها، وجاءت متوافقة مع معطيات الطبيعة، وكانت مقبولة عند النفس، وعلى هذا الأساس فإن النفس تنشط للصورة وتتحرك لها، وتشتاق إليها، وتتحد بها، فتعمل على تمثيلها في ذاتها، وتشعر معها بالوصول إلى منزلة الكمال، لكن هذا الفعل للنفس لا يوصلها إلى مرتبة الشرف؛

(1) المصدر نفسه: ص 140-141.

(2) المصدر السابق: ص 141.

لأنه تعلّق بالمحسوسات، في حين أن الصور العقلية الشريفة هي التي ترتقي بالنفس إلى المراتب العليا من الشرف، فتشعر حينئذ بالسعادة العظمى. يقول أبو حيان: "ثم إن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، فنزعته من المادة، واستثبتتها في ذاتها، وصارت إياها، كما تفعل في المعقولات. وهذا الفعل لها بالذات، له تتحرك، وإليه تشاق، وبه تكمل، إلا أنها تشرف بالمعقولات، ولا تشرف بالمحسوسات"⁽¹⁾.

ولا يفوت أبا حيان أن يشير إلى المزاجية والأهواء الشخصية في استحسان الصور عند الإنسان، فهو يقرّر أن الاستحسان الذي يأتي عرضاً يخضع دائماً لتفاوت الأمزجة بين بني البشر، أي إنه يكون مزاجياً، تتحكم به أهواء النفس وميولها وانطباعاتها؛ ولذلك فإن هذا الاستحسان للصور يصبح شخصياً، يمثل وجهة نظر صاحبه ليس غير، ولا يمكن أن يكون حكماً خاضعاً للضوابط والقوانين التي خضع لها الاستحسان الأول الذي تحدّثنا عنه قبل قليل، وهنا لا يمكننا اعتماد هذا الحكم الجمالي، ولا تعميمه على كل النفوس والأذواق. يقول التوحيدي: "فأما الاستحسان العرضي والجزئي. أعني ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما. فهو أيضاً لأجل نسبة ما، ولكنّه يصير شخصياً، والأمور الشخصية لا نهاية لها؛ فلذلك لا تنحصر تحت صناعة، ولا لها قانون"⁽²⁾.

ويبدو أن التوحيدي كان مفتوناً بالصور التي يتحقّق فيها الجمال القائم على التناسق والتوازن والكمال؛ ولذلك نجده في كتاب الإمتاع والمؤانسة يتحدّث عن أنواع الصور نقلاً عن أستاذه أبي سليمان المنطقي في قوله: "الصور أصناف: إلهية

(1) المصدر نفسه: ص 142.

(2) المصدر السابق: ص 143.

وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، وممزوجة وصافية، وبقظية ونومية، وغائبية وشاهدية⁽¹⁾. ويسهب أبو حيان في توضيح مراده من هذه التسميات أو المصطلحات. إن صحّ التعبير. إذ يبين ويشرح المقصود من كل صنف من هذه الأصناف، ويبدو أن ترتيبه لهذه الأنواع كان مقصوداً، وينمّ عن وعي تامّ لما يقوم به هذا الفيلسوف الأديب، فهو يجعل أعلاها وأسامها الصورة الإلهية التي لا يمكن الإحاطة بها، ولا سبيل إلى وصفها إلا بمعونة الله ﷻ؛ لأنها تجلّت بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود، ثمّ إنه يضع الصورة العقلية في المرتبة الثانية بعد الإلهية، على الرغم من أنه يبيّن أنهما شقيقتان، تتحدان وتتشابكان، إلا أن الفرق بينهما هو أن الصورة الإلهية ترد على الإنسان وتأخذ منه، بينما الصورة العقلية تصل إليه فتعطيه، فالأولى بالجبر والقهر، والثانية بالرفق واللطافة، ثمّ إن الصورة الإلهية تمرّ كالبرق اللامع، لكن الصورة العقلية تتير كالشمس، بالإضافة إلى أن الإلهية خاصّة، والعقلية عامّة⁽²⁾.

ويتابع أبو حيان في توضيح مراده من كل نوع من أنواع الصور التي ذكرها، فيبين أن الصورة الفلكية شريفة في جوهرها، منقوصة في تكوينها، وهي تدخل تحت الرسم عَرَضاً، ويقع فيها الوهم والاختلاط، وأما الصورة الطبيعية فهي عنده تجمع بين الحكمة والبله، وبين الجيد والرديء؛ لأن الطبيعة تعدّ نفسها قوة من قوى الخالق، تتصرّف بالأجسام تصرّفاً مطلقاً، فتتنقشها كما تريد، وتصوّرها على النحو الذي يروق لها من الإصلاح والإفساد. وأما الصورة الأسطقسية فهي التي تشكّل العنصر الماديّ الذي تتكوّن منه الموجودات المادية، ويتحقّق فيها التناظم والتباين بين عناصرها ومكوناتها، لكن الصورة الصناعية هي الشكل المادي المكتمل الذي تتخذه الصورة الأسطقسية بعد تدخّل يد الإنسان في مادتها، فتكون بارزة لحواس الإنسان

(1) الإمتاع والمؤانسة: ج3/ص137. الأسطقس: كلمة يونانية المصدر، تعني: الأصل.

(2) انظر: المصدر نفسه: ج3/ص137-138.

وإحساساته، كصورة الكرسي والباب. وأما الصورة النفسية فإنها مرتبطة بالعلم والمعرفة، وتلتقي مع الصورة العقلية من جهة الحق، وأما الصورة اللفظية فهي مسموعة بالآلة البشرية التي هي الأذن البشرية، فتكون لتحسين الإفهام، أو لتحقيقه، أو تكون مركبة من المرتبتين. وأما الصورة البسيطة فإنها تُرسم بالإيماء، وعلى الإنسان تتبع ذلك الإيماء واللاحق به، بينما تكون الصورة المركبة ظاهرة للحس وللنفس، إذ تبدو مادتها مركبة من الطبيعة والعقل. وأما الصورة الممزوجة فهي أخت المركبة، وكذلك الصورة الصافية أخت الصورة البسيطة، ولا تمايز بينهما. وأما الصورة اليقظية فهي مجموعة أحاسيس الإنسان ومشاعره وما يتعلّق بها بوجه من الوجوه، بينما تكون الصورة النومية مسرحاً لخيال الإنسان ووجدانه النبيل، بعيداً عن عوارض الكون والفساد. وأما الصورة الغائبية فهي أخت النومية؛ لأنهما مقصورتان على المشاعر المتغلّقة الغائبة عن ساحة الواقع، في حين أن الصورة الشاهدية هي أخت اليقظية؛ لأنهما يلتقيان في ساحة وجدان المشاعر التي يحيا بها الإنسان⁽¹⁾.

ويبدو أن تصنيف التوحيدي للصور على هذا الأساس، يتّصف بصفتين أساسيتين هما: التراتب والنسقية من الأعلى إلى الأدنى، والاعتماد على الحواس التي تستقبل هذه الصور وتتركها اعتماداً قوياً وأساسياً، وهنا يمكن أن أقول: إن التوحيدي صاغ تصنيفه هذا بحسب تصوّراته الفلسفية التي استقاها من معين أساتذته وعشراته وأصدقائه، بالإضافة إلى قدراته العقلية، وثقافته الموسوعية، وخبرته الحياتية.

5- الموسيقى والغناء واللذة الجمالية:

تُعَدّ الموسيقى أشدّ أنواع الفنون تأثيراً في النفس، وأكثرها بعداً عن التحليل والتفسير؛ لأنها لا تخضع لعالم المحسوسات المادية ولا لعالم اللغة أيضاً، كما أنها لا تشتمل على العناصر اللازمة للأعمال الفنية الأخرى التي تعكس صورة مباشرة

(1) انظر: المصدر السابق: ج3/ص 138-144.

عن الواقع والحياة، ولعله من الصواب أن أقرر أن الموسيقى تجسّد الأحاسيس والأفكار الإنسانية، من خلال التأمل الروحي الذي يبحث عن الجمال؛ ولذلك فإنها لغة فنية عالمية، يستطيع أن يفهمها كل الناس أينما كانوا، فهي اللغة المثلى للعاطفة، إذ تتقل بأصواتها حالات النفس، وما يرافقها من تحركات للقلب، وهيجان للمشاعر، وفوران للأحاسيس، وعلى هذا الأساس تكون المهمة الكبرى للموسيقى هي التعبير عن أعماق حياة الإنسان العاطفية والوجدانية.

وثمة علاقة وثيقة بين الموسيقى والشعر، فهما يرتبطان ارتباطاً وثيقاً من خلال مادتهما الفنية، فكلاهما يعتمد على الصوت، ويقيم بناءه على النغم والإيقاع والانسجام تعبيراً عن فكرة أو إحساس أو انفعال يختلج في صدر الشاعر أو الفنان، فصوت الإنسان في حالة الحزن يختلف اختلافاً بيناً عن صوته في حالة الفرح والسرور، وصوته في حالة الذل والانكسار يختلف عنه في حالة الفوز والانتصار؛ ولذلك فإننا نجد أن الموسيقى منذ نشأتها ارتبطت ارتباطاً قوياً بالرقص والغناء، وصارت تشكّل مع الغناء والشعر والأدب أكثر الفنون انتشاراً بين العرب في كلّ بيئاتهم ومجتمعاتهم.

ومن المعروف أن مجالس الموسيقى والغناء كانت منتشرة في البيئة العربية، لكن انتشارها كان واسعاً في العصر العباسي الذي عاش فيه التوحدي؛ ولذلك كثر الحديث عنها في كتب الأدب العربي.

ويبدو أن التوحدي كان ممن تناولوا في كتبهم هذه المسألة، إذ نقل لنا في كتبه صورة واضحة عن هذه المجالس، وما كان يدور فيها من طرب ولهو ورقص ومجون، وما كان يعترّي مرتاديها من حالات وانفعالات، فهو يقول في كتاب الهوامل والشوامل، المسألة (155): "لَمْ صار مَنْ يطرب لغناء ويرتاح لسماع يمدّ يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص ونعر وصرخ، وربما عدا وهام. وليس هكذا

من يخاف، فإنه يقشعر وينقبض، ويواري شخصه، ويغيب أثره، ويخفض صوته، ويُقلّ حديثه؟^(١).

إن أبا حيان يتساءل عن أحوال الناس الذين يسمعون الموسيقى والغناء، ويصور ضروب انفعالاتهم الوجدانية التي تختلج في نفوسهم، وما يصدر عنهم من الأعراض الخارجية التي تسببها اللذة الجمالية، أي الطرب الذي هو ضرب من ضروب اللذة الجمالية التي تنشأ في النفس عند تلقّيها لعمل فنيّ أو جماليّ، والطرب له ظواهر أو أعراض منها ما هو داخلي، ومنها ما هو خارجي، فأما الأعراض الداخلية فإنها تتمثل في السرور واللذة والنشوة، تلك التي تُغيب العقل، وتضعف سيطرته على المنتشي الطرب، إذ يميل إلى التخيلات والأحلام والشرود والغفلة، وأما الأعراض الخارجية فهي مرتبطة بالسّمات الشخصية للإنسان الذي يتلقّى الغناء، إذ يكون لكل إنسان طرائقه الخاصة في التعبير عن هذا الانفعال، وهذا ما عبّر عنه ووصفه أبو حيان في نصه السابق، فهو يبيّن أن الإنسان الذي يصل إلى حالة الطرب ربما يمدّ يده، ويحرك رأسه، وهذه هيئة من هيئاته، ولكن الهيئة الأخرى تأتي أقوى وأشدّ من الأولى؛ لأن انفعاله فيها يكون أشدّ وأعظم، فهو يقوم من مجلسه، ويجول في أرجائه، ويرقص، ويصوّت بخيشومه، ويصرخ بأعلى صوته، أما الهيئة الثالثة وهي الأعنف والأقوى، فإنها تتمثل في عدو هذا الإنسان الطرب، وهيئته على وجهه، وربما يلقي بنفسه إلى تهلكة، وهو لا يدري ولا يشعر؛ لأن الطرب والنشوة قد تملكا نفسه، وغيبا عقله.

ولكن أبا حيان لا يقف عند هذا، ولا يكتفي بذكر هيئات المنتشي الطرب، وإنما يبيّن هيئات من يخاف إثر سماعه الموسيقى والغناء، وحالاته التي تعكس انفعالاته، فهو يقشعر جلده، وتنقبض أساريره، وهذه حالة طبيعية تصيب كل إنسان

(١) الهوامل والشوامل: ص 335.

ينتابه الخوف والوجل، لكن الهيئة الغريبة أن يعمد المتلقي للموسيقا والغناء بخوف ووجل إلى مواراة شخصه، والابتعاد عن التواصل مع الآخرين، وثمة هيئة أقوى من هذه وهي أن يعمد إلى تغييب ظهوره وحضوره، ونفض يده من التأثر والتأثير، ولعل هيئة خفض الصوت، بالإضافة إلى هيئة قلة الحديث، هما ملازمتان لهيئة التغييب هذه، ونتيجة طبيعة من نتائجها.

ويحاول التوحيدي أن يبين السبب في حصول هذه الحالات والهيئات لمن يستمع إلى الموسيقا والغناء، وتتحقق عنده اللذة الجمالية، فهو يقول في ختام المسألة نفسها: "فكذلك الحديث والألحان، وصوت الآلات من الأوتار والمزامير، تحرك النفس أيضاً، ويتبع ذلك حركة مزاج البدن؛ لاتصال المزاج بالنفس؛ ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما في الآخر، ويتبع فعل أحدهما فعل الآخر"⁽¹⁾.

إنه يبين أن الألحان والموسيقا والغناء والإيقاعات المتنوعة كلها تبعث في النفس حركة إما إيجابية أو سلبية، فأما الأولى فهي ثمرة الطرب والنشوة والسرور، ولكن الثانية تكون نتيجة للخوف والانقباض والحزن، ويبدو أن هذه الحركة النفسية تنعكس على أعضاء البدن، فتؤثر فيها تأثيراً مباشراً، إذ تجعلها تقوم بحركات وأفعال متباينة ومتنوعة، تبعاً للحالة النفسية التي يعيشها هذا المتلقي للموسيقا والغناء، فحركة النفس وحركة مزاج البدن متلازمتان، تؤثر كل منهما في الأخرى، وتتبع إحداها الأخرى في الأفعال والتصرفات. وهما يؤكد ذلك في موضع آخر، إذ يقول: "وقد كان تبين في مواضع كثيرة أن النفس والبدن كل واحد منهما مشتبك بالآخر، وكثيراً ما يظهر أثر أحدهما في الآخر، فإن الأحوال النفسية تُغيّر مزاج البدن، ومزاج البدن أيضاً يغيّر أحوال النفس"⁽²⁾.

(1) المصدر السابق: ص 336-337.

(2) المصدر نفسه: ص 232.

ويتحدث التوحيدي في كتاب الإمتاع والمؤانسة، في الليلة الثامنة والعشرين، حديثاً مستفيضاً عن الطرب وما يتركه من أثر في نفس صاحبه، إذ يبين الحالات والهيئات التي يكون عليها من يستمع إلى الموسيقى والغناء، فمنهم من يضرب بنفسه الأرض، ويتمرغ في التراب، ويتعقر شعره، فلا يستطيع أحد ضبطه والإمساك به؛ لأنه يعرض من يقترب منه، ويخمشه بأظافره، ويركله برجله، ومنهم من تنقلب حماليق عينيه، ويسقط مغشياً عليه، فيحتاج إلى الرقية بآيات الكرسي والمعوذتين، ومنهم من يبكي حتى تخضل لحيته، ويظهر الجزع والأسى الشديدين، فيثير الشفقة عليه من الحاضرين، فيرحمونه ويرقون لحاله، ومنهم من يطرب لسماع مغنٍ يغني في المسجد بعد الجمعة، ويضيف أبو حيان إلى هذه الهيئات والحالات هيئات وأحوال كثيرة ومتنوعة⁽¹⁾، ونراه يقول في ختام حديثه: "ولو ذكرت هذه الأطراب من المستمعين، والأغاني من الرجال والصبيان والجواري والحرائر، لطال وأمل، وزاحمت كل من صنف كتاباً في الأغاني والألحان"⁽²⁾.

وهكذا فإن فكر التوحيدي الجمالي جاء متنوعاً متنشعباً شاملاً؛ لأنه "جماع مؤثرات متعددة طبائع المناهل، منشعبة مناحي المصبات، متباينة خصائص الأمواه"⁽³⁾، على حدّ تعبير أحد الباحثين الذين درسوا فلسفة الفن والجمال عنده، فهو قد تناول الحسن والقبح، وأبدى فيهما رأيه، وتحدث عن اللذة النفسية، وبين أثرها على بدن الإنسان في حياته البشرية، وغاص غوصاً عميقاً في قضايا الفن والطبيعة والإلهام، فاستخرج درراً من الأحكام الجمالية الرائعة المبهرة، وتأمل الصور الجمالية تأملاً طويلاً، فتحدث عن أنواعها حديثاً مفصلاً، وبدا كأنه كان مفتوناً بالصور التي يتحقق فيها الجمال القائم على التناسق والتوازن والكمال، على نحو ما قلت في

(¹) انظر: الإمتاع والمؤانسة: ج2/ص 165-183.

(²) المصدر السابق: ج2/ص 183.

(³) فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي، د. عزت السيد أحمد: ص 288.

موطن سابق، ووقف وقفة طويلة عند الموسيقى والغناء، فتحدّث حديثاً مستفيضاً عن
ظواهر الطّرب أو اللّذة الجمالية، فكان في ذلك كله عالماً من علماء الجمال العرب
الذين أسسوا له، ومهدوا السبل لمن جاء بعدهم من الأدباء والمفكرين.



الجمال عند أبي حامد الغزالي⁽¹⁾

أبو حامد هو محمد بن محمد الغزالي، الملقَّب بحجة الإسلام، قيل إنه منسوب إلى غزّالة من قرى طوس، وهو شيخ من شيوخ الصوفية، كان أهلها يجلبونه، ويضعونه في أعلى المراتب، وأسمى المقامات عندهم، والغزالي فقيه مدرّس مفكّر فيلسوف، "يميل إلى حرية العقل، والانطلاق في التفكير" على حدّ تعبير أحد الباحثين⁽²⁾، وهو "أحد مشاكل الفكر في التاريخ الإسلامي" على حدّ تعبير باحث آخر⁽³⁾، ويقول عنه ابن السبكي في "طبقات الشافعية الكبرى": "أما أبو حامد، فكان أفعه أقرانه، وإمام أهل زمانه، وفارس ميدانه، كلمته شهد بها الموافق والمخالف، وأقرّ بحقيّتها المعادي والمخالف"⁽⁴⁾، ويقول عنه ابن خلكان في "وفيات الأعيان": "لم يكن للطائفة الشافعية في آخر عصره مثله"⁽⁵⁾، وللغزالي مؤلفات كثيرة منها: تهافت الفلاسفة، والاقتصاد في الاعتقاد، وجواهر القرآن، لكن أشهرها هو كتاب "إحياء

(¹) للاستزادة انظر: سيرة الغزالي وأقوال المتقدمين فيه، عبد الكريم العثمان، دار الفكر، دمشق: 1959م - وأبو حامد الغزالي المفكر الثائر، محمد صادق عرجون، د.ن - وأبو حامد الغزالي، فريد جحا، دار طلاس، ط1، دمشق: 1986م - وأبو حامد الغزالي من سلسلة نوايغ العرب، د.عز الدين إسماعيل وآخرون، دار العرب، بيروت: 1974م - والأخلاق عند الغزالي، د.زكي مبارك، دار الكتاب العربي بمصر، د.ت - وشخصيات ومذاهب فلسفية، د. عثمان أمين، القاهرة: 1945م - والغزالي، طه عبد الباقي سرور، دار المعارف، القاهرة: 1945م - وكتاب إحياء علوم الدين، الغزالي، تحقيق: أبي حفص سيد عمران، دار الحديث، القاهرة: د.ت.

(²) انظر: أبو حامد الغزالي المفكر الثائر: ص 109.

(³) انظر: الغزالي، طه سرور: ص 123.

(⁴) طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين بن السبكي، تحقيق: د.عبد الفتاح الحلو، ود.محمود الطنجاوي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، مصر: 1992م، ج6/ص 194.

(⁵) وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت: د.ت، ج4/ص 216.

علوم الدين" الذي نستقي منه نصوص هذه الدراسة، وقد وصفه أحد الباحثين⁽¹⁾ بأنه جماع عقليات ثلاثة هي: العقلية الشرعية، والعقلية الفلسفية، والعقلية الصوفية.

تحدث الغزالي في كتابه هذا عن مقامات الجمال، فقال: "اعلم أن السماع هو أول الأمر، ويثمر السماع حالة في القلب تسمى الوجد، ويثمر الوجد تحريك الأطراف، إما بحركة غير موزونة فتسمى الاضطراب، وإما موزونة فتسمى التصفيق والرقص، فلنبداً بحكم السماع وهو الأول"⁽²⁾.

لعل أبا حامد يقرر في نصه السابق أن السماع هو المحرك الأساسي للمشاعر والأحاسيس والانفعالات، فهو "للقلب محك صادق، ومعيار ناطق"، و"القلوب بالطباع مطيعة للأسماع"، على حد تعبيره⁽³⁾، ويصف بعض الصوفية السماع فيقول: "السماع غذاء الأرواح لأهل المعرفة؛ لأنه وصف يدق عن سائر الأعمال، ويدرك برقة الطبع لرقته، ويصفاء السر لصفائه، ولطفه عند أهله"⁽⁴⁾، بينما يصفه بعض الحكماء فيقول: "كما أن الفكر يطرق العلم إلى المعلوم، فالسماع يطرق القلب إلى العالم الروحاني"⁽⁵⁾، وحين تطيع القلوب الأسماع، وتستجيب لطوارق السماع، فإن طاعتها هذه تثمر حالة نفسية تصيب السامع، وهذه الحالة تسمى الوجد، لكن هذا الوجد النفسي يترك أثراً على البدن، تتمثل في حركة الجوارح والأعضاء.

(1) هو الدكتور بدوي طبانة، وقد ورد كلامه في مقدمة كتاب إحياء علوم الدين، الذي حققه أبو حفص سيد عمران، ج 1/ص 6.

(2) إحياء علوم الدين: ج 2/ص 417.

(3) المصدر نفسه: ج 2/ص 416.

(4) المصدر السابق: ج 2/ص 454.

(5) المصدر نفسه: ج 2/ص 455.

1- أحوال السماع:

يقول الغزالي: "اعلم أن أول درجة السماع فهم المسموع، وتنزيله على معنى يقع للمستمع"⁽¹⁾.

إنه يجعل فهم المسموع وتنزيله منزلاً موافقاً للسامع أول مقام من مقامات السماع، وهو يربطه ربطاً وثيقاً بأحوال المستمع، ويجعل هذه الأحوال أربعة هي:

• الحالة الأولى . سماع الطبع:

يقول أبو حامد: "وللمستمع أربعة أحوال، إحداها: أن يكون سماع بمجرد الطبع، أي لا حظ في السماع إلا استلذاذ الألحان والنغمات، وهذا مباح، وهو أخسر رتب السماع، إذ الإبل شريكة له فيه، وكذا سائر البهائم، بل لا يستدعي هذا الذوق إلا الحياة، فكل حيوان نوع تلذذ بالأصوات الطيبة"⁽²⁾.

يبين الغزالي في نصه السابق أن هذا النوع من السماع هو أدنى مقام من مقاماته، وأخسرها رتبة؛ لأنه يأخذ الألحان، ويأخذ النغمات، ولا يأبه للكلمات المصاحبة لهما، فيكون المستمع في هذه الحالة مشتركاً مع البهائم والحيوانات؛ لأنها هي أيضاً تطرب للتلحين والتغيم، ألا تطرب الإبل وتحنّ إذا سمعت الحداء؟! ثم ألا يعتمد بعض الناس إلى إخراج الحية من وكرها بالموسيقا والغناء؟! إن الحيوانات على اختلاف أنواعها وصنوفها تتلذذ بالموسيقا والألحان. وهذا النوع من السماع لا يحتاج إلا لكائن حي يمتلك آلة السمع، وهي الأذنان.

• الحالة الثانية . سماع الشباب وأرباب الشهوات:

يقول الغزالي: "الحالة الثانية: أن يسمع بفهم، ولكن ينزله على صورة مخلوق إما معيناً وإما غير معين، وهو سماع الشباب وأرباب الشهوات، ويكون

(1) المصدر نفسه: ج2/ص 447.

(2) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

تنزيلهم للمسموع على حسب شهواتهم ومقتضى أحوالهم، وهذه الحالة أحسن من أن نتكلم فيها، إلا ببيان خستها، والنهي عنها⁽¹⁾.

هذه الحالة من أحوال السماع تقع عند فئة الشباب الذين تتملكهم الغرائز، وتسيطر عليهم الشهوات النفسية والجسدية، فهم يتلقون ما يسمعون بوعي وفهم شديدين، إذ يسمعون الألحان، ويفهمون الكلمات التي تُغنى فيها، ثم إنهم ينزلونها على من يحبون، فيتخيلون صورهم وهيئاتهم، بحسب شدة شهواتهم، وما تقتضيه أحوالهم، ويعيشون معهم هذه الحالة الخسيسة على حدّ تعبير الغزالي.

• الحالة الثالثة . سماع المريدين:

يقول أبو حامد: "الحالة الثالثة: أن ينزل ما يسمعه على أحوال نفسه في معاملته لله تعالى، وتقلب أحواله في التمكن مرة، والتعذر أخرى، وهذا سماع المريدين لاسيما المبتدئين، فإنّ للمريد لا محالة مراداً هو مقصده، ومقصده معرفة الله سبحانه، ولقاؤه، والوصول إليه، بطريق المشاهدة بالسر وكشف الغطاء، وله في مقصده طريق هو سالكه، ومعاملات هو مثابر عليها، وحالات تستقبله في معاملته"⁽²⁾.

يبدو أن الحالة الثالثة من أحوال السماع مرتبطة بالله ﷻ، فالمتلقّي للسماع هو مريد لله ﷻ، إذ يتلقّى ما يسمع وينزله على الحالة التي يكون فيها متصلاً بالربّ، وذلك بحسب أحواله وتقلباتها، إذ يتمكن من فرض مراده ومقصده أحياناً، ويتعذر عليه ذلك في أحيان أخرى؛ ولذلك وصفه الغزالي بأنه من المريدين المبتدئين، والمريد كما يصفه أبو حامد له مراد ومقصد في سلوكه وفي حياته، وهذا المراد هو الوصول إلى معرفة الله ﷻ، والالتقاء به ﷻ، ورؤيته على حقيقته ﷻ.

(1) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

وهذا المريد يسلك طريقاً في سبيل ذلك، ويعيش حالات عجيبة، وهيئات غريبة، وهذا الفعل من شطحات الصوفية إن صح التعبير، فالصوفي حين يسمع شعراً يُغنى، ويكون في عتاب أو شوق أو استئناس أو فرح بوصال، أو تلهف على فائت، أو ذكر ملاحظة الحبيب، أو غير ذلك، فإنه ينزل ما يسمعه على حاله مع الله ﷻ، فتشتعل نيران قلبه، ويهيج به الشوق إلى ربه، فيعيش حالة نفسية عجيبة، وتصدر منه حركات وهيئات غريبة، وربما يصاب بحالة هي السكر المدهش . كما يسميها الصوفيون . أو يُغشى عليه، أو يموت!

ويسوق الغزالي أمثلة على أحوال المريدين عند سماعهم ما يستقرهم ويهيجهم⁽¹⁾، ومن ذلك أن صوفياً سمع قائلاً يقول:

قَالَ الرَّسُولُ غَدًا تَزُورُ فَقُلْتُ تَعْقِلُ مَا تَقُولُ؟

فاستقره ما سمع من اللحن والقول، وهاج به الشوق، وتحركت جوارحه، وراح يكرر ما يسمع، لكنه استبدل بالتاء نوناً، وأخذ يقول: قَالَ الرَّسُولُ غَدًا نَزُورُ، وأظهر فرحه، وبدأ عليه التلذذ، وبانت عليه علامات السرور، وعاش هذه الحالة العجيبة، حتى وقع مغشياً عليه من شدة الفرح واللذة والسرور، وحين أفاق من غيبوبته وهيئته الغريبة التي كان عليها، سألته من حضر الموقف عن هذه الحالة التي حصلت له، فقال: ذكرت قول رسول الله ﷺ: "إن أهل الجنة يزورون ربهم في كل يوم جمعة مرة"⁽²⁾.

إذا فهو أسقط هذا القول الذي سمعه، بعد أن حوره، على حاله التي هو عليها، إذ تذكر هذا الحديث النبوي، وراح يتخيل أو بعبارة أدق: راح يشطح في

(¹) انظر: المصدر السابق: ج2/ص 448 وما بعدها.

(²) انظر: المصدر نفسه: ج2/ص 448.

تخيله، وعاش حالة صوفية يرنو صاحبها ويتأمل أن يرى ربه، ويلتقي به، من خلال زيارته في يوم الجمعة، وهذه الحالة العجيبة، قادتته إلى هيئة غريبة، إذ وقع مغشياً عليه.

• الحالة الرابعة . سماع من جاوز الأحوال والمقامات:

يقول الغزالي: "الحالة الرابعة: سماع من جاوز الأحوال والمقامات، فعزب عن فهم ما سوى الله تعالى، حتى عزب عن نفسه وأحوالها ومعاملاتها، وكان كالمدهووش الغائص في بحر عين الشهود الذي يضاهي حال النسوة اللاتي قطعن أيديهن في مشاهدة جمال يوسف عليه السلام، حتى دهشن، وسقط إحساسهن"⁽¹⁾.

يبدو أن أبا حامد أراد بالأحوال أحوال المستمعين أو المريدين، وبالمقامات مقامات السماع أو درجاته التي جعلها ثلاثة، على نحو ما جاء في كتاب الإحياء⁽²⁾.

وهذه الحالة . التي يجعلها الغزالي رابعة في الترتيب . يتجاوز فيها السامع كل الأحوال والهيئات والمقامات والمعاملات المعهودة عند السامعين، فهو لا يهتم بما يعترى نفسه من الحالات، وما يقوم به من هيئات وحركات، ويصّب اهتمامه كله في معرفة الله ﷻ، فيسمو بشعوره ويرتفع عن أعراض الدنيا وأحوالها، ويحلّق عالياً في فضاءات السمو الروحي، فتلمع في نفسه بوارق الأمل الخاطفة، التي لا تثبت ولا تدوم، ويصبح مدهوشاً، مستهتراً بكل ما حوله، لا يعبا بما يرى في عينه، ولا يشعر بلذة ما يحسّ به قلبه، ويغدو كالسكران وما هو كذلك، وربما يضطرب تحت أعباء هذه الحالة اضطراباً تهلك به نفسه؛ لأنه فوق طوق القوّة البشرية.

ويشبهه أبو حامد هذه الحال . التي يظهر بها السامع أو المريد . بحال نسوة مصر اللاتي قطعن أيديهن من شدة دهشتنهن وانبهارهن بجمال يوسف ﷺ، عندما

(1) المصدر السابق: ج2/ص 452.

(2) انظر: المصدر نفسه: ج2/ص 447.

خرج عليهن في قصر العزيز، فهن من فرط دهشتهن فقدن الإحساس بالألم، فكان منهن ما كان، وهذا ما جاء في سورة يوسف، في قوله ﷺ: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴾ (31) (1).

ويصف الغزالي هذه الحال بأنها درجة الصديقين في الفهم والوجد، وأنها أعلى الدرجات؛ لأن السماع على الأحوال نازل عن درجات الكمال، فالأحوال السابقة ممتزجة بالطبيعة البشرية، وهذا جانب قصور فيها، بينما تأتي هذه الحال سامية منسلخة عن الطبيعة البشرية، متصلة بالروح التي هي سر إلهي كبير، إذ يقول ﷺ: ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴾ (85) (2). وبارتباط هذه الحال بالسر الإلهي فنها تصل إلى الكمال، فنكون بذلك أعلى درجات السماع على الإطلاق.

ويورد أبو حامد لهذه الحال مثالا، يبين فيه أن رجلاً صوفياً من أصحاب هذه المرتبة أو الحالة حضر مجلساً فيه غناء، فسمع لحناً في هذا البيت:

مَا زِلْتُ أَنْزِلُ مِنْ وَدَادِكَ مَنَزَلاً تَتَخَيَّرُ الْأَلْبَابُ عِنْدَ نَزْوِلِهِ

فما كان من هذا الرجل إلا أن قام وتواجد وهام على وجهه، فدخل في بستان فيه قصب قد قُطِعَ وبقيت أصول أعواده حادة مثل أنصال السيوف، وراح يجري في هذا البستان، وهو يعيد البيت ويترنم به إلى أن غابت الشمس، وانقضى النهار، بينما كان الدم يخرج من رجليه، وصارت قدماه وساقاه متورمتين، ثم إنه بعد ذلك عاش

(1) سورة يوسف: الآية 31.

(2) سورة الإسراء: الآية 85.

أياماً معدودة، وهو يعاني مما جلبته إليه الحال التي عاشها إثر السماع، ومات رحمه الله على حدّ تعبير الغزالي⁽¹⁾.

هذه هي أحوال السماع كما ذكرها الغزالي، وقد جعلها في المقام الأول من المقامات الجمالية للسماع، ألا وهو الفهم، إذ بيّن أن هذا الفهم يختلف باختلاف أحوال المستمعين، ولكن المقام الجمالي الثاني الذي قرّره هو الوجد، فلنأت على حديثه فيما يأتي من الصفحات.

2- الوجد ومراتبه:

الوجد عند بعض الصوفية "مكاشفات من الحق"⁽²⁾، وهو عند بعضهم الآخر "رفع الحجاب، ومشاهدة الرقيب، وحضور الفهم، وملاحظة الغيب، ومحادثة السر، وإيناس المفقود"⁽³⁾، ولكن بعض الحكماء يقول عنه: "في القلب فضيلة شريفة، لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ، فأخرجتها النفس بالألحان، فلما ظهرت سرّت وطربت إليها"، ويقول حكيم آخر: "من حزن فليسمع الألحان، فإن النفس إذا دخلها الحزن خمد نورها، وإذا فرحت اشتعل نورها، وظهر فرحها، فيظهر الحنين بقدر قبول القابل، وذلك بقدر صفائه ونقاؤه من الغش والدنس"، ولكن أبا حامد الغزالي يرى أن الوجد "عبارة عن حالة يثمرها السماع، وهو وارد حق جديد، عقيب السماع، يجده المستمع من نفسه"، ويضيف أن هذه الحالة تنقسم إلى قسمين: الأول علمي تنبيهي، ترجع فيه إلى المكاشفة والمشاهدة، والثاني شعوري عاطفي ترجع فيه إلى الهيئات والأحوال، كالشوق والحزن والسرور والندم، وغير ذلك من الأحوال التي يهيجها السماع ويقوّيها، فتنبعث في النفس انبعاثاً قوياً، فتظهر على

(1) انظر: إحياء علوم الدين: ج2/ص 452-453.

(2) و(2) المصدر السابق: ج2/ص 454.

المستمع حركات وهيئات مخصوصة⁽¹⁾.

ويسوق الغزالي في كتاب (إحياء علوم الدين) أمثلة على حالات الوجد، وأثر السماع⁽²⁾، ومنها أن رجلاً بغدادياً خرج ليلة في أيام جهالته، وهو نشوان يغني هذا البيت:

بطور سيناء كرم ما مررت به إلا تعجبت ممن يشرب الماء⁽³⁾

فسمع قائلاً يقول، وهو يسمع صوته ولا يراه:

وفي جهنم ماء ما تجرعه خلق فأبقى له في الجوف أمعاء⁽⁴⁾

فتأثر بما سمع تأثراً بالغاً، وكان ذلك سبباً في توبته، واشتغاله بالعلم والعبادة. ويعلق الغزالي على هذه القصة بقوله: "فانظر كيف أثر الغناء في تصفية قلبه، حتى تمثل له حقيقة الحق في صفة جهنم في لفظ مفهوم موزون، وقرع ذلك سمعه الظاهر؟"⁽⁵⁾.

(1) انظر: المصدر نفسه: ج2/ص 455-456.

(2) انظر: المصدر نفسه: ج2/ص 456 وما بعدها.

(3) ورد هذا البيت ومعه بيت آخر برواية مختلفة، وقصة مختلفة، في معجم البلدان، وذكر ياقوت أن بطل القصة هو محمد ابن عبيد الله الكاتب، وكان قادماً من مكة، وأن البيهقي لأبي نواس، وهما قوله:

بطيزناباذ كرم ما مررت به إلا تعجبت ممن يشرب الماء

إن الشراب إذا ما كان من عنب داء وأي لبيب يشرب الداء؟

ولكن البيهقي غير وارد في ديوان أبي نواس. و (طيزناباذ): موضع بين الكوفة والقادسية. انظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، تحقيق: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت: دت، ج4/ص 62 - وديوان أبي نواس، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت: 1998م.

(4) ورد هذا البيت برواية مختلفة في معجم البلدان، وهي:

وفي الجحيم حميم ما تجرعه خلق فأبقى له في البطن أمعاء

انظر: معجم البلدان: ج4/ص 62.

(5) (إحياء علوم الدين: ج2/ص 456).

ويتحدث الغزالي عن الوجد فيقول: "واعلم أيضاً أن الوجد ينقسم إلى هاجم، وإلى متكلف ويسمى التواجد، وهذا التواجد المتكلف، فمنه مذموم وهو الذي يقصد به الرياء، وإظهار الأحوال الشريفة، واكتسابها، واجتلابها بالحيلة، فإن للكسب مدخلاً في جلب الأحوال الشريفة؛ ولذلك أمر رسول الله ﷺ من لم يحضره البكاء في قراءة القرآن أن يتباكى ويتحازن، فإن هذه الأحوال قد تتكلف مباديها، ثم تتحقق أواخرها"⁽¹⁾.

إنه يقسم الوجد إلى قسمين: الأول مطبوع هاجم على الإنسان، أي إنه من طبيعته، ومن تكوينه البشري، والثاني مكتسب متكلف، يأخذه المرء من بيئته، وهو ما يسميه التواجد.

والقسم الأول المطبوع يهجم على الإنسان من خلال تركيبته البشرية الطبيعية، إذ هو مكون من ثلاثة أشياء رئيسة، وهي: الروح والنفس والبدن، ومجبول من عناصر أربعة هي: التراب والماء والهواء والنار، والروح مرتبطة بخالقها؛ لقوله ﷻ: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾ (85)⁽²⁾؛ ولذلك فإنها تحن إلى خالقها، وتشتاق إليه، وهذا من الوجد، أما النفس فهي ملهمة من الله ﷻ، ولكنها متعلقة بحبال صاحبها، فهو إما أن يزيكها بإظهار التقوى والورع، وإما أن يدسها بالنقص وإخفاء الفجور، وفي ذلك يقول ﷻ: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (7) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (8) قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (10)﴾⁽³⁾. ولكن البدن مجبول من التراب؛ ولذلك يحن الإنسان إلى تراب الأرض، ويرتاح إذا جلس عليه، كما إن الماء الذي في بدنه يحن إلى ماء النهر والبحر وغيرهما؛ ولذلك فإنه يشعر بالسعادة والسرور حين يلامس جسمه هذا الماء،

(1) المصدر نفسه: ج2/ص 459-460.

(2) سورة الإسراء: الآية 85.

(3) سورة الشمس: الآيات: 7-10.

من خلال السباحة أو غيرها، والهواء لا غنى للإنسان عنه، فإذا انقطع عنه انتهت حياته، والنار متمثلة في حرارة الجسم، تلك التي تتغير وتتبدل بحسب الحالة التي يعيشها الإنسان، فهي تنخفض في حالات الفرح والراحة والهدوء، وترتفع في حالات الغضب وبذل الجهد والمعاناة.

أما القسم الثاني المتكلف فإن الإنسان يكتسبه من الواقع والحياة، وهذا الوجد يجعله الغزالي في نوعين: الأول مذموم؛ لأن صاحبه يقصد به الرياء، إذ يظهر أحوالاً شريفة، وهي منه براء، إذ إنها غير حاصلة عنده، ولا هي متحققة فيه، ولكنه يريد أن يري الناس أنه من أهل الوجد والصلاح. أما الثاني فإنه محمود؛ لأن صاحبه يحتال احتيالاً ذكياً حسناً؛ كي يستجلب هذه الأحوال، ويكتسبها، وتصير ديدناً له وعادة، فهو يتكلف تكلفاً واضحاً في بدايات وجده، ولكن الحالات الشريفة، والهيئات الحسنة المحمودة تغدو عادة من عاداته، وسلوكاً من سلوكاته، ومن هذا الباب جاء الأمر النبوي بالتبكي والخشوع وإظهار الحزن عند تلاوة القرآن؛ لأن هذه الحال المحمودة، وإن تكلفت في مبادئها، فإنها ستكون متحققة في أواخرها، فتصير طبعاً وعادة لازمة من العادات.

وبما أن "العادة طبيعة خامسة"⁽¹⁾ على حدّ تعبير الغزالي، فإن على الإنسان أن يتكلف اجتلاب الأحوال الشريفة والهيئات السامية بالسماع وغيره، فحب الله ﷻ، والشوق إلى لقائه، والخوف من غضبه وسخطه، هي كلها أحوال وهيئات شريفة وسامية، فينبغي للإنسان إذا فقدّها أن يسعى جاهداً، وبكل ما يستطيع من عزم واقتدار إلى اجتلابها، ومعايشتها، والمواظبة عليها، ويبدو أن ذلك يتحقق من السماع، ومن مجالسة الصالحين، ومخالطتهم، ومعايشتهم؛ لأن هؤلاء الصالحين يكونون خاشعين خائفين مشتاقين محسنين، ومن يعاشرهم تسري إليه صفاتهم هذه، ويصير منهم وعلى شاكلتهم، أليس المثل الشعبي يقول: "من عاشر القوم أربعين

(1) إحياء علوم الدين: ج2/ص 460.

يوماً صار منهم؟

وهكذا فإن أبا حامد الغزالي بيّن لنا فيما تقدّم أحوال الوجد ومراتبه، إذ جعله مقسوماً إلى مكاشفات وملاطفات، لا يعرفها إلا من ذاقها، ولا ينكرها إلا من كلّ حسّه عن ذوقها، كما قسمه إلى أحوال وهيئات، لا يقوى على الإتيان بها وتحقيقها إلا العارفون الصالحون، وكذلك فإنه قسمه إلى متكلّف متصنّع يسعى إليه الإنسان سعياً حثيثاً، وإلى مطبوع يأتيه . بحسب جبلّته . من غير جهد ولا عناء.

3- أوجه تفضيل الغناء على القرآن:

يقول الغزالي: "فإن قلت: فما بال هؤلاء لا يظهر وجدهم عند سماع القرآن وهو كلام الله، ويظهر عند الغناء وهو كلام الشعراء؟ فلو كان ذلك حقاً من لطف الله تعالى، ولم يكن باطلاً من غرور الشيطان؛ لكان القرآن أولى به من الغناء؟ فنقول: الوجد الحقّ هو ما ينشأ من فرط حب الله تعالى، وصدق إرادته، والشوق إلى لقائه، وذلك يهيج بسماع القرآن أيضاً، وإنما الذي لا يهيج بسماع القرآن حب الخلق وعشق المخلوق"⁽¹⁾.

يبدو أن الغزالي في نصه السابق يفاضل بين سماع القرآن وسماع الغناء أو الموسيقى والأشعار والألحان، فهو يقدّم سؤالاً جدلياً مفاده لماذا يظهر بعض الناس وجدهم عند سماع الغناء، ولا يظهرونه عند سماع القرآن؟ ولكنه يجيب عن هذا التساؤل إجابة ذكية شافية تروي عطش الظامئين إلى معرفة الحقيقة، فهو يبيّن أن الوجد الحقيقي الصافي من كل غرض أو كدر، إنما يتكوّن من خلال العشق الإلهي، إذ يعيش المتواجد حالة من الحبّ لله، والشوق إليه، والتطلع إلى لقائه، وهذه الحالة السامية الشريفة لا يهيجها إلا سماع القرآن والخشوع فيه، أليس الله ﷻ يقول في كتابه الكريم: ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُمْ بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ

(1) المصدر السابق: ج2/ص 461.

(28) ﴿⁽¹⁾؟ والأدلة كثيرة على أن أرباب القلوب عند سماع القرآن يظهر عليهم الوجد بحالاته المختلفة: الخشية والخوف والوجل والبكاء والاستبشار والطمأنينة⁽²⁾، لكن الصنف الآخر هو الذي ينشأ من خلال حبّ الناس المخلوقين وعشقهم، وهذا الوجد تشوبه الشوائب، ولا يمكن أن يكون شريفاً سامياً؛ ولذلك فإن ما يهيجه هو سماع الموسيقى والأشعار والألحان.

ولكن الغزالي يقدّم تساؤلاً آخر حول هذه القضية فيقول: "فإن قلت: فإن سماع القرآن مفيد للوجد، فما بالهم يجتمعون على سماع الغناء من القوالين دون القارئين؟ فكان ينبغي أن يكون اجتماعهم وتواجدهم في حلق القراء لا حلق المغنين؟ وكان ينبغي أن يطلب عند كل اجتماع في كل دعوة قارئ لا قوال؟ فإن كلام الله تعالى أفضل من الغناء لا محالة"⁽³⁾، إنه في هذا التساؤل الذي ساقه على لسان من يخاطبه، يبيّن رأي هذا السائل الذي يفيد بأن القرآن أفضل من الغناء على الإطلاق؛ ولذلك كان من الواجب على الناس أن يجتمعوا على سماع القرآن، وأن يحضروا إلى حفلاتهم ومناسباتهم قارئين لا مغنين، لكن الغزالي يقرّر عكس ذلك، فيقول: "فاعلم أن الغناء أشدّ تهيجاً للوجد من القرآن من سبعة أوجه"⁽⁴⁾.

إنه يضع سبعة أوجه لتفضيل سماع الغناء على سماع القرآن، ويتحدّث عنها حديثاً مستفيضاً، وأنا سأجتهد في مناقشة هذه الوجوه والردّ عليها، واحداً واحداً.

أ. الوجه الأول: (تناسب الأحوال)

يقول أبو حامد: "الوجه الأول: أن جميع آيات القرآن لا تناسب حال المستمع، ولا تصلح لفهمه وتنزيله على ما هو ملابس له، فمن استولى عليه

(¹) سورة الرعد: الآية 28.

(²) انظر: إحياء علوم الدين: ج2/ص 461 وما بعدها.

(³) المصدر نفسه: ج2/ص 464.

(⁴) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

حزن أو شوق أو ندم، فمن أين يناسب حاله قوله تعالى (النساء/11): ﴿يُوصِيكُمُ اللَّهُ فِي أَوْلَادِكُمْ لِلَّذِ كَرِ مِثْلَ حَظِّ الْأُنثَيَيْنِ﴾، وقوله تعالى (النور/4): ﴿وَالَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ﴾، وكذلك جميع الآيات التي فيها بيان أحكام الميراث والطلاق والحدود وغيرها. وإنما المحرك لما في القلب ما يناسبه، والأبيات إنما يضعها الشعراء إعراباً بها عن أحوال القلب فلا يحتاج في فهم الحال منها إلى تكلف⁽¹⁾.

يبين الغزالي في نصه السابق أن الآيات القرآنية لا تتوافق مع حال المستمع إليها، ولا تبعث فيه الوجد؛ لأنه لا يستطيع من خلالها أن يعيش حالة فهم وتنزيل وتمثل، بينما تكون أشعار الشعراء . وبخاصة الغزليين من أمثال جميل وقيس وكثير وتوبة ولىلى الأخيلية . المغناة، مصدراً قوياً، وباعثاً حقيقياً على الوجد؛ لأن هؤلاء وضعوها على هذا النحو معبرين فيها عن أحوال قلوبهم، وما يعيشونه من حالات الحب والشوق والحزن والندم.

ولكن الرد على هذا يتلخص في أن حلاوة الإيمان لا يمكن أن تتشبه باللذة الشهوانية الطعام والشراب والجماع، وغير ذلك، فقد قال الرسول ﷺ: " ثلاث من كن فيه ذاق حلاوة الإيمان: أن يكون الله ورسوله أحب إليه مما سواهما، وأن يحب المرء لا يحبه إلا لله، وأن يكره أن يعود في الكفر كما يكره أن يقذف في النار"، فحلاوة الإيمان تنصرف إلى أمور تختلف اختلافاً كبيراً عن الأمور التي تنصرف إليها اللذة الشهوانية، ثم إن القول بأنه ليس كل الآيات القرآنية توافق أحوال الناس، وأن الشعر كله يناسب أحوالهم جميعها، هو قول مغلوط، يعتوره الزلل، وبجافيه الصواب؛ لأنه ساق أدلة على كلامه من آيات محددة، وترك ما عداها، وكأن القرآن مقصور على هذه الآيات التي استشهد بها! وأنا أقول: إن المسألة في الاختيار، فمن يجد في نفسه حالة ما من حالات النفس والروح، يمكنه أن يختار من القرآن ما

(1) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

يناسبها، ويتوافق معها، ألا يمكن لعاشق مشتاق إلى حبيبته أن يستمع إلى قوله ﷺ: ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾ (21) ⁽¹⁾ ، فتثير في نفسه وروحه لواعج الحب والشوق والحنين، ويغدو متطلعا إلى السكينة والاطمئنان والراحة النفسية؟! ليس في قوله ﷺ: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ ﴾ (53) ⁽²⁾ ، ما يبعث في نفس السامع الاستبشار والراحة والطمأنينة والرضا؟! ثم أليست هذه الحالات هي من الوجد؟!

إن سماع القرآن يهيج الوجد، مثلما يفعل سماع الشعر، ولكن الفرق بينهما أن سماع القرآن يولد متعة أو لذة عقلية وروحية ونفسية، بينما يترك سماع الغناء لذة حسية جسدية شهوانية، فهو يناسب حال الباحثين عن ذلك، لكن سماع القرآن يلائم حال العارفين الباحثين عن السمو في الوصول إلى الحق والفضيلة.

ب . الوجه الثاني: (كثرة التكرار)

يقول الغزالي: "الوجه الثاني: أن القرآن محفوظ للأكثرين، ومتكرر على الأسماع والقلوب، وكلما سُمع أولاً عظم أثره في القلوب، وفي الكرة الثانية يضعف أثره، وفي الثالثة يكاد يسقط أثره، ولو كُلف صاحب الوجد الغالب أن يحضر وجده على بيت واحد على الدوام، في مرات متقاربة في الزمان، في يوم أو أسبوع لن يمكنه ذلك، ولو أبدل ببيت آخر لتجدد له أثر في قلبه وإن كان مُعرباً عن عين ذلك المعنى" ⁽³⁾.

(1) سورة الروم: الآية 21.

(2) سورة الزمر: الآية 53.

(3) إحياء علوم الدين: ج2/ص 465.

يرى الغزالي في حديثه السابق أن كثرة ترداد القرآن على الألسنة جعله مألوفاً في الأسماع والقلوب، وأن أثره في نفس الإنسان وروحه كان قوياً في المرة الأولى من سماعه، ثم إنه ضعف في المرة الثانية، وخبا و كاد أن يتلاشى في المرة الثالثة، إنه يعدّ كثرة التكرار في سماع القرآن سبباً رئيساً في ضعف تهيبه للوجد وحالاته عند سماعه، وهو يؤكّد هذه الرؤية مرة أخرى، إذ يطلقها على الشعر أيضاً، فيرى أن تكرار الشعر لا يبعث في نفس السامع أية حالة من حالات الوجد، ولكن الجديد منه، وإن كان يعبر عن المعنى نفسه، يؤثر في القلب، ويثير الوجدان.

ولعل الردّ على هذا الكلام يبدأ من الحكاية التاريخية التي ذكرها الغزالي، والتي تفيد بأن أبا بكر الصديق رضي الله عنه قال للأعراب الذين يقدمون عليه، فيسمعون القرآن ويبيكون: كنا كما كنتم ولكن قست قلوبنا، ويبدو أن أبا حامد ساق هذه القصة دليلاً؛ ليؤكد ما ذهب إليه من أن كثرة التكرار في سماع القرآن تفقده التأثير في النفوس والأرواح والقلوب؛ لأن لكل جديد لذة ولكل طارئ صدمة⁽¹⁾ على حدّ تعبيره، وهذه الصدمة وتلك اللذة لا تتحقّقان مع كثرة التكرار، ولكنني أقول: إننا لا نستطيع أن نجزم بصحة هذه الحادثة، ولا يقبل عقلنا أن يكون هذا الكلام صادراً عن الصديق رضي الله عنه، وكيف يكون ذلك مع علمنا أن الصحابة رضوان الله عليهم كانوا يخشعون لسماع القرآن خشوعاً لم يدركه أحد، وكانوا يتأثرون بسماع ألفاظه، وإدراك معانيه أيما تأثير، فتنتابهم حالات مختلفة من حالات الوجد التي بتنا نعرفها معرفة جيدة؟ ولنا أن نتساءل: هل كان الرسول صلى الله عليه وآله أقلّ تأثراً بالقرآن حينما كان جبريل عليه السلام يراجع في القرآن، ويكرّر عليه سماعه وتلاوته؟ أظن أن من المنطق أن نقول: حاشا لله أن يكون كذلك.

إننا نعلم أن القرآن كتاب لا تتقطع عجائبه، فكلما قرأه الإنسان وجد فيه شيئاً جديداً، ولعل الاكتشافات العلمية الحديثة تؤكّد ذلك، فما يتم اكتشافه هذه الأيام يجد

(1) المصدر نفسه: ج2/ص 466.

العلماء إشارة إليه في آيات القرآن الكريم، وما أكثر الأمثلة على ذلك! ومن ذلك . على سبيل المثال لا الحصر . قوله ﷺ: « وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بَيَضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ (27) »⁽¹⁾ ، فقد اكتشف العلماء مكاناً في العالم فيه جبال ملونة بهذه الألوان التي ذكرها القرآن في الآية السابقة، وهذا يدل على أن كثرة النظر في القرآن، وكثرة سماعه تفتح آفاقاً جديدة عند الإنسان، فتشجذ عقله، وتنعش روحه، وتلين قلبه، وليس تقسيه أو تفقده الإحساس بالمعنى الذي ترمي إليه، ولعله من الثابت حقاً أن من تبدلت مشاعره، وتعطل إحساسه، لا يثيره سماع قرآن ولا سماع غناء، ويبدو أن من يتواجد عند سماع الغناء أكثر من تواجده عند سماع القرآن، تكون حالاته الحسية الشهوانية أقوى سطوة عليه من حالاته العقلية والنفسية والروحية.

ج . الوجه الثالث: (أثر الأوزان)

يقول أبو حامد: "الوجه الثالث: أن لوزن الكلام بذوق الشعر تأثيراً في النفس، فليس الصوت الموزون الطيب كالصوت الطيب الذي ليس بموزون، وإنما يوجد الوزن في الشعر دون الآيات، ولو رُحِفَ المغني البيت الذي ينشده، أو لَحِنَ فيه، أو مال عن حد تلك الطريقة في اللحن؛ لاضطرب قلب المستمع، وبطل جَدُّه وسماعه، ونفر طبعه لعدم المناسبة، وإذا نفر الطبع اضطرب القلب وتَشَوَّشَ، فالوزن إذن مؤثر؛ فلذلك طاب الشعر"⁽²⁾.

يضع الغزالي قضية تأثير الأوزان والإيقاعات في كفة الغناء؛ ليرجحها على كفة القرآن، فهو يرى أن الصوت الطيب إذا كان موزوناً يكون أعلى مرتبة في نفس سامعه من الصوت الطيب الذي ليس بموزون، وبما أن الوزن محقق في الشعر،

(1) سورة فاطر: الآية 27.

(2) (إحياء علوم الدين: ج2/ص 466).

وليس متوافراً في الآيات القرآنية، فإن الشعر - بحسب رأيه - أشدّ تأثيراً في نفس سامعه وقلبه من القرآن؛ ولذلك يستطيه السامعون إليه، ويتلذذون به.

وأقول في الردّ على هذا الرأي: إن للشعر مقاماً، وإن للقرآن مقاماً، ولا يمكن أن يحلّ أحدهما في مكان الآخر، ثم إن القرآن لا يخلو من التنعيم والإيقاع، إذ فيه آيات كثيرة موزونة، يسري فيها الإيقاع كسريان الماء المتدفّق في مجراه، وهذه الآيات تأتي بحسب الحالة التي عليها يكون الإنسان، فمثلاً إذا نظرنا في آيات سورة الرحمن نجد أن الله ﷻ جعل هذه الآيات طافحة بالموسيقا والإيقاع، من خلال السجعات، والتوازن بين العبارات، وتكرار آية محدّدة من الآيات، وكذلك قصر العبارات، ويبدو أن ذلك كله وُضع؛ ليجعل السامع يعيش حالة وجدانية، تتمثّل في حضور القلب، وتوقّد الذهن، وهيجان المشاعر؛ كي يدرك آلاء ربه، ويصدّق بوجودها، ويحسّ بعظمتها، وعظمة من خلقها أو أوجدها.

وإذا أردت أن نزيد في الأمثلة على اشتغال آيات القرآن على النغم والإيقاع، فإن النظر في سورة المدثر، في قوله ﷻ: ﴿كَأَنَّهُمْ خُمُرٌ مُسْتَنَفَرَةٌ (50) فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ (51)﴾⁽¹⁾، يقودنا إلى إقرار ذلك أيضاً في هذه الآيات، فالكلام هنا يعبر عن سرعة الحركة، فجاءت الجمل قصيرة، مسجوعة، متوازنة، وهذه الصفات كلها تعطي وزنها أو إيقاعها حركة أثيرية، تبعث في نفس سامعها صورة وجدانية عن أولئك المعرضين عن ذكر الله، وكيف هي حالهم عند الحساب.

ولعل من المفيد هنا أن أذكر أن أبا حيان التوحيدي كان ممن يفضلون النثر على الشعر؛ لأن الكتب السماوية التي تخاطب عقل الإنسان وقلبه وروحه، كلها أنزلت منشورة باستثناء مزامير داود. وقد نفى الله ﷻ صفة الشعر عن القرآن، وصفة الشاعرية عن الرسول الكريم، وذلك في قوله ﷻ: ﴿إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ (40) وَمَا

(1) سورة المدثر: الأيتان: 50-51.

هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ (41)»⁽¹⁾ ، وقوله ﷺ: « وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشَّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذَكَرَ وَقُرَّانٌ مُبِينٌ (69) »⁽²⁾، فالقرآن يتوجه إلى الفطرة السليمة، ويخاطبها، فيؤثر في أصحابها، ويجعلهم يعيشون حالات وجدانية مختلفة، وليس للشعر عليه ميزة في قضية الأوزان والإيقاعات.

د . الوجه الرابع: (الآلات المصاحبة للشعر والغناء)

يقول الغزالي: "الوجه الرابع: أنَّ الشعر الموزون يختلف تأثيره في النفس بالألحان التي تسمى الطَّرْق، والاستانات، وإنما اختلف تلك الطَّرْق بمدَّ المقصور، وقصر الممدود، والوقف في أثناء الكلمات، والقطع والوصل في بعضها، وهذا التصرف جائز في الشعر ولا يجوز في القرآن إلا في التلاوة كما أنزل، فقصره ومدّه، والوقف والوصل والقطع فيه، على خلاف ما تقتضيه التلاوة حرام أو مكروه، وإذا رُتِّل القرآن كما أنزل سقط عنه الأثر الذي سبَّبه وزن الألحان، وهو سبب مستقل بالتأثير، وإن لم يكن مفهوماً، كما في الأوتار والمزمار والشاهين، وسائر الأصوات التي لا تفهم"⁽³⁾.

في هذا النص يرى أبو حامد أن الشعر الذي ترافقه أصوات الآلات الموسيقية، كالدف والعود والمزمار وغيرها، يؤثر في نفس سامعه وقلبه تأثيراً قوياً، يتفوق به على القرآن؛ لأن هذه الآلات لا تصاحب القرآن، ولا تتناسب مع طبيعته وتلاوته، ويبين الغزالي أن الطرق المتاحة لمرافقة الألحان للشعر تتمثل في المد والقصر والوقف والوصل والقطع، وأن هذه الطرق يجوز ارتيادها في الشعر، ولا يجوز ذلك في القرآن، فهي إما محرمة أو مكروهة؛ ولذلك فإن ترتيل القرآن بعيداً عن

(1) سورة الحاقة: الآيتان: 40-41.

(2) سورة يس: الآية 69.

(3) إحياء علوم الدين: ج2/ص 466.

هذه الطرق، ومصاحبة تلك الآلات، يجعله أقل تأثيراً في نفس سامعه من الشعر المصاحب للألحان.

ويبدو أن الغزالي تغافل في حكمه هذا عن قضية تأثير القرآن من خلال الكلمة الطيبة، والمعنى اللطيف السامي، وأسند الدور كله للألحان المصاحبة للشعر المغنى، فجعل تأثير الآلات الموسيقية التي ترافق الغناء أشد وأقوى في نفس السامع من تأثير المعنى الطيب الشريف، ونغم الترتيل الرخيم، اللذين يأتي بهما القرآن، وقرر أن الوظيفة الحقيقية لهذه الآلات أو الألحان هي إثارة الوجد عند السامعين، وتحفيزهم كي يعيشوا حالات نفسية وروحية معينة، ولو كان الأمر كذلك لما اختلف فقهاء الإسلام في حكمهم على سماع الآلات الموسيقية، ولكانوا جميعهم منفقين على إباحته.

فهل يريد الغزالي منا أن نتلو القرآن على أنغام أصوات نقر الدفوف، ورنين الأوتار، وصفير المزمار حتى يصير مهيجاً للوجد، باعثاً الروح على الانعتاق والانطلاق؟! أظن أنه لم يقصد ذلك أبداً، ولكنه . كما ذكرت قبل قليل . غض طرفه عن تأثير القرآن بمعانيه الشريفة السامية، ونغم ترتيله الشجي الرخيم، فهذا يبعث في سامعه لذة السموّ والترفع والشرف، وتلك الأنغام والأصوات والألحان تبعث في سامعها متعة الشهوة الحسية الدنيئة، ولكل مقام مقال كما يقولون.

هـ . الوجه الخامس: (أثر الألحان)

يقول أبو حامد: "الوجه الخامس: أن الألحان الموزونة تُعَضد وتؤكد بإيقاعات وأوزان آخر موزونة خارج الحلق، كالضرب بالقضيب والدف وغيره؛ لأن الوجد الضعيف لا يُستثار إلا بسبب قوي، وإنما يقوى بمجموع هذه الأسباب، ولكل واحد منها حظ في التأثير، وواجب أن يُصان القرآن عن مثل هذه القرائن؛ لأن صورتها عند عامة الخلق صورة اللهو واللعب، والقرآن جدُّ كله عند عامة

الخلق...؛ ولذلك لما دخل الرسول ﷺ بيت الربيع بنت معوذ وعندها جوار فسمع إحداهن تقول: (وفينا نبي يعلم ما في غد) - على وجه الغناء - فقال ﷺ: "دعي هذا وقولي ما كنت تقولين"، وهذه شهادة في النبوة فزجرها عنها، وردّها إلى الغناء الذي هو لهو؛ لأن هذا جدّ محض فلا يقرن بصورة اللهو⁽¹⁾.

يرى الغزالي أن الإيقاعات المنبعثة من الضرب على الدفّ، والنقر على العود، وغير ذلك، يعضد الألحان ويؤكدّها، ويقوّي تأثيرها في نفس السامع، ويبعثه على التواجد، والدخول في حالات وهيئات مخصوصة، بينما يرى أن القرآن يجب أن يسان عن مصاحبة هذه الألحان؛ لأنها في نظر عامة الناس صورة من صور اللهو واللعب والتسلية، والقرآن أسمى من أن يكون وسيلة للعب واللهو، فهو جادّ في كل ما يأتي به، وهو موثّر عند الناس أجمعين، ومقدّس عند كلّ المسلمين، ثم يسوق أبو حامد دليلاً على كلامه، وهو عبارة عن حادثة تاريخية جرت مع الرسول الكريم ﷺ.

وأردّ على كلام الغزالي فأقول: إن القرآن يختلف تأثيره بين قارئ مجوّد، وآخر غير مجوّد، فالأول يكون تأثيره في نفس سامعه أشدّ وأقوى من الثاني؛ لأنه يثير عنده الشوق إلى الله، ويبعث في نفسه الراحة والطمأنينة، فتسمو روحه، وتتعالى، وهذه كلها حالات من حالات الوجد وهيئاته؛ ولذلك فإنه لا فضيلة للغناء والألحان في هذا المقام. كما أن اعتراض الرسول ﷺ على المغنية . التي سمعها في بيت الربيع بنت معوذ . لم يكن موجّها للحن الذي تغني به، وإنما كان على الفكرة التي يحملها الكلام الذي كانت تغنيه، فالرسول ﷺ لا يعلم الغيب، وإنما علمه محصور برب العالمين؛ لقوله ﷺ: «وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَا إِلَّا هُوَ»⁽²⁾؛ ولذلك فإن الرسول ﷺ نهاها عن هذا القول، ودعاها إلى العودة إلى اللحن والغناء على سبيل

(1) المصدر السابق: ج2/ص 466-467.

(2) سورة الأنعام: الآية 59.

اللهو والاستمتاع، وأظن أن هذا الخبر . إن صحت روايته . ينهض دليلاً على أن الرسول ﷺ لم يحرم الغناء.

و . الوجه السادس: (موافقة الأحوال)

يقول الغزالي: "الوجه السادس: أن المغني قد يغني ببيت لا يوافق حال السامع فيكرهه وينهاه عنه ويستدعي غيره، فليس كل كلام موافقاً لكل حال، فلو اجتمعوا في الدعوات على القارئ فربما يقرأ آية لا توافق حالهم، إذ القرآن شفاء للناس كلهم على اختلاف الأحوال، فأيات الرحمة شفاء الخائف، وآيات العذاب شفاء المغرور الآمن، وتفصيل ذلك مما يطول"⁽¹⁾.

يلتفت أبو حامد في كلامه السابق إلى قضية موافقة الأحوال، فيبين أن السامع قد يسمع غناء لا يوافق حاله التي هو بها، ولا يتلاءم مع هيئته التي هو عليها، فيكره ذلك الغناء، وينهى المغني عنه، ويطلب إليه أن يأتي بغيره، ويقرر الغزالي أن الكلام كله لا يمكن أن يكون موافقاً للأحوال جميعها، وإنما لكل مقام مقال، ولكل حال كلام يوافقها ويلائمتها، لكنه يقول: إن قارئ القرآن لا يراعي ذلك، وربما يقرأ من القرآن آية لا توافق حال السامعين، حتى وإن اجتمعوا على دعوته إلى قراءة غيرها مما يوافق حالهم، ويريح أنفسهم، فالقرآن شفاء للناس أجمعين، على اختلاف أحوالهم وهيئاتهم وطبقاتهم، إذ تأتي فيه آيات الرحمة، فتشفي صدور الخائفين، وتأتي آيات العذاب فتنبه الغافل الآمن، وتحفزه على الرجوع إلى الفطرة السليمة، وتشفيه من مرض الغرور.

أظن أن الغزالي . في حكمه هذا . نسي أن القارئ المجودين المتمكنين، يستطيعون أن يتخيروا من القرآن ما يوافق حال السامعين، وينطلقون في تلاوته وتجويده، فيلامسون بذلك قلوبهم، ويريحون نفوسهم، ويبعثون فيهم حالات آخر من

(1) (إحياء علوم الدين: ج2/ص467).

حالات التواجد، يصعب حصرها ويطول، وليس أدلّ على ذلك مما يجري في حياتنا اليومية التي نعيش، فمجالس العزاء تصدح بالآيات التي تتحدّث عن الموت والحياة، مما يبعث في نفوس السامعين أخذ العظة والاعتبار، ويجعلهم يشعرون بأن الموت قاهر للعباد، لا مناص منه، ولا سبيل إلى النجاة، ومن ذلك قوله ﷺ: ﴿ أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكَكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ ﴾⁽¹⁾، وكذلك فإن مجالس الناس الأخرى يقرأ القراء فيها ما يلئم حال أهلها، مما يجعلهم يهشون له ويبشون.

فلا فضيلة للغناء على القرآن في هذا الوجه أيضاً، وإنما ما يوافق أحوال المستمعين من الغناء، يقابله في القرآن ما يتلاءم مع أحوال هؤلاء المستمعين، ونكرّر فنقول: لكلّ مقام مقال، ولكل حال مآل، ولو كان في القرآن ما لا يوافق أحوال الناس كلهم، لما أنزله الله رحمة وهداية للعالمين.

ز . الوجه السابع: (اعتذار أبي نصر السراج)

يقول أبو حامد: "وهنا وجه سابع ذكره أبو نصر السراج الطوسي في الاعتذار عن ذلك فقال: القرآن كلام الله وصفة من صفاته، وهو حق لا تطيقه البشرية؛ لأنّه غير مخلوق، فلا تطيقه الصفات المخلوقة، ولو كشف للقلوب ذرّة من معناه وهيبته لتصدّعت، وذُهِشَتْ، وتحيّرت. والألحان الطيبة مناسبة للطباع، ونسبتها نسبة الحظوظ، لا نسبة الحقوق، والشعر نسبته نسبة الحظوظ، فإذا علقت الألحان والأصوات بما في الأبيات من الإشارات، واللطائف شاكل بعضها بعضاً كان أقرب إلى الحظوظ، وأخفّ على القلوب؛ لمشاكله المخلوق للمخلوق، فما دامت البشرية باقية، ونحن بصفاتنا وحظوظنا نتنعم بالنعمة الشجيرة، والأصوات الطيبة، فانبساطنا لمشاهدة بقاء هذه الحظوظ إلى القوائد أولى من انبساطنا إلى كلام الله تعالى الذي هو صفته وكلامه الذي منه بدأ وإليه يعود"⁽²⁾.

(1) سورة النساء: الآية 78.

(2) (إحياء علوم الدين: ج2/ص 467-468).

يسوق الغزالي رأييه في النص السابق على لسان أبي نصر السراج، وقد جعله اعتذاراً منه عن تفضيل الغناء على القرآن في إثارة الوجد عند السامعين، فهو يقرر أن القرآن صفة الله وكلامه، فهو حقٌ إلهي مرتبط بالخالق؛ ولذلك لا يطيقه المخلوقون من بني البشر، ولا يقوون على التواجد فيه أو معه، ويضيف إلى ذلك أن قلوب الناس لو أدركت معانيه وجلاله وهيبته؛ لأصابها التصدّع من الخشية، والدهشة من الهيبة، والتحيّر في المأل، بينما تأتي الألحان الطيبة ملائمة لطباع بني البشر، وهي مع الشعر مرتبطة بالحفظ؛ ولذلك فهي أخفّ على القلوب، وأقرب إلى النفوس، وهي توافق المخلوق؛ لأنها من صنع المخلوق، وبما أننا نتمتع بالصفات البشرية، ونؤمن بالحفظ الإنسانية، فإن نلذّنا بالألحان والأصوات الطيبة، وسرورنا بذلك، يكون مقدّماً على نلذّنا وانسراحنا لسماع القرآن الذي هو ربّاني في مبدئه ومنتهاه.

لعل هذه الخاتمة التي أنهى الغزالي بها كلامه عن أوجه تفضيل سماع الغناء على سماع القرآن في إثارة الوجد عند السامعين، تبدو غريبة عجيبة، تستوقفنا مجبرين، وتدعونا إلى أن نردّ رداً مناسباً جميلاً، فهو يقرر أن القرآن من صفات الله وكلامه؛ ولذلك لا تطيقه القدرة البشرية، وهنا يمكن القول: إذا كان القرآن على هذه الصفة والحال، فلماذا أنزله الله على بني البشر، وهو يعلم أنهم لا يطيقونه؟! وإذا كان هذا القرآن لا يناسب أحوال الناس، فلماذا أنزله رب الناس؟! وهل أنزله لشقائهم أم لسعادتهم، وشفاء صدورهم؟ إن الله ﷻ صرح تصريحاً لا يقبل الجدل بأنه لم ينزل القرآن على الرسول ﷺ لشقائه وتعذيبه، وإنما هو تذكرة للعالمين وهداية لهم وشفاء لصدورهم، فقد قال ﷻ: ﴿طه (1) مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى (2) إِلَّا تَذَكُّرٌ لِمَنْ يَخْشَى (3)﴾⁽¹⁾، وقال ﷻ: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ (2)﴾⁽²⁾،

(¹) سورة طه: الآيات: 1-3.

(²) سورة البقرة: الآية 2.

ويبدو أن الغزالي قد ذهب بعيداً في رأيه هذا، وأغرب إغراباً شديداً، وحقاً إنه يثير فينا التعجب، ويضع في عقولنا كثيراً من علامات الاستفهام، فما يروى عن الغزالي أنه قال عن نفسه: "طلبنا العلم لغير الله، فأبى أن يكون إلا الله"⁽¹⁾، ولعل من يصف علمه بهذه الصفة، لا يمكن أن يتبنى آراء غريبة مثل هذه الآراء، ولكن يبدو أن للفلسفة أثراً واضحاً في عقلية هذا الرجل، وطريقة تفكيره، ويؤيد ذلك ما جاء من أقوال العلماء فيه، فقد ذكر محقق كتاب الإحياء بعضاً منها⁽²⁾، وهي في مجملها آراء سلبية، لعل ألطفها رأي ابن تيمية الذي مفاده أن أبا حامد كان له باع طويل في الفقه والتصوف والكلام والأصول، مع الزهد والعبادة وحسن القصد، ولكنه كان متحيراً مضطرباً، يخلط بين الأمور⁽³⁾.

ثم إنه يبين في نصه السابق أن الألبان توافق طباع بني البشر، ويبدو أنه نسي أن طباع الناس ليست على حد سواء، ولا هي متطابقة، أو متماثلة، بل هي مختلفة باختلاف نفوسهم وأشكالهم وأحوالهم وهيئاتهم، فمنهم من لا يميل إلى اللهو واللعب، ويكون جدياً في حياته، وهذا الصنف من الناس لا يميل إلى استماع الغناء والألبان؛ لأنها لا توافق طبعه وحاله، ولا تتلاءم مع نفسيته، فيكون أقرب إلى تفضيل سماع القرآن؛ لأنه يوافق حاله التي تترفع عن الملذات الحسية، وتتوق إلى اللذة الروحية والراحة النفسية، بينما يأتي من الناس صنف يميل إلى اللهو والمرح، وهؤلاء يناسبهم سماع الألبان والغناء؛ لأنه يوافق حالهم التي تسعى إلى الوصول إلى الملذات الحسية الجسدية، فالناس ليسوا في هذه القضية سواء. وحين يطلق

(1) طبقات الشافعية الكبرى، ابن السبكي: ج6/ص 194 - وإحياء علوم الدين: ج1/ص 4 - وأبو حامد الغزالي المفكر التأثير: ص 8.

(2) انظر: إحياء علوم الدين: ج1/ص 5.

(3) انظر: نقض المنطق، ابن تيمية، تحقيق: محمد حمزة، وسليمان الصنيع، تصحيح: محمد حامد الفقي، مطبعة السنة المحمدية، ط1، القاهرة: 1951م، ص 53 وما بعدها.

حكمه القاضي بأن الناس جميعاً بطبيعتهم وصفاتهم البشرية يقدمون سماع الغناء والألحان على سماع آيات القرآن، وينبسطون إلى الألحان أكثر من انبساطهم إلى القرآن، فإنه يتّصف بالتعميم الذي لا يجوز في إطلاق الأحكام.

هذه هي الأوجه السبعة التي ذكرها أبو حامد في تفضيل سماع الغناء والألحان على سماع الآيات في القرآن، من حيث شدة تهيجها للوجد عند السامعين، بحسب أحوالهم وهيئاتهم التي عليها وفيها يكونون.

وهكذا فإن تفكير الغزالي الجمالي كان مركزاً على جوانب محدّدة تتعلّق بالسماع وما يتركه في نفس صاحبه من آثار، فقد جعل مقامات الجمال ثلاثة هي: السماع والوجد وما يخلّفه ذلك من الحركات والهيئات، فقد تحدّث عن أحوال السماع، وصنّفها في أربعة أنواع، أولها سماع الطبع، وثانيها سماع الشباب وأرباب الشهوات، وثالثها سماع المريدين، ورابعها سماع العارفين المتجاوزين لكلّ هذه الأحوال، فكان حديثه هذا يمثلّ عنده المقام الأول من مقامات الجمال، أما المقام الثاني فهو الوجد الذي يعدّه ثمرة من ثمرات السماع، وهذا الوجد هو وارد حقّ يأتي عقيب السماع، فيثير حالات وحركات وهيئات عند السامعين، وهذا هو المقام الثالث من مقامات الجمال.

وفي حديثه عن الوجد يبيّن أنه ينقسم إلى متكلّف ومطبوع، كما ينقسم إلى مكاشفات وإلى أحوال، وهو يجعل مراتب الوجد، والحالات التي يثيرها، والحركات والهيئات التي تنتج عنه، متداخلة ومتواشجة، من خلال حديثه عن أوجه تفضيل سماع الغناء والألحان على سماع آيات القرآن، في تهيج الوجدان، وقد جعل هذه الأوجه سبعة، وحاول من خلالها أن يثبت أن الناس جميعاً يميلون إلى سماع الأغاني والألحان، أكثر من ميلهم إلى سماع تلاوة القرآن، ويغلب الظنّ أنه لم يكن موفقاً في ذلك، ولم يسعفه الدليل ولا البرهان.

الجمال عند إخوان الصفا

إخوان الصفا هم جماعة يكتنفهم الغموض، اجتمعوا على الإخلاص والوفاء المتبادلين بينهم، وبين الناس جميعاً، ويرجح الباحثون أن يكونوا هم من أطلقوا على أنفسهم هذه التسمية، ولكن أول من ذكرهم وتحدث عنهم، وبين طريقتهم ومذهبهم، هو أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإمتاع والمؤانسة)، إذ يقول: "وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة، وتصافت بالصدقة، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة، فوضعوا بينهم مذهباً زعموا أنهم قرّبوا به الطريق إلى الفوز برضوان الله، والمصير إلى جنّته، وذلك أنهم قالوا: الشريعة قد دُنّست بالجهالات، واختلطت بالضلالات، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة؛ وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية، والمصلحة الاجتهادية"⁽¹⁾.

إذاً فهذه الجماعة تجمع بين الفلسفة والدين، وتبني نظرياتها وآراءها على هذا الأساس الذي يوائم بين الأفكار الفلسفية والتعاليم الدينية، وقد وضع رؤاها مجموعة من الرسائل تتناول قضايا فكرية فلسفية ودينية وأدبية وعلمية واجتماعية وسياسية أيضاً، وأكدوا أن هذه القضايا التي قدّموها ما هي إلا مفاتيح للمعرفة، يرتقي المرء من خلالها إلى العلوم الإلهية التي هي غاية الحكماء، ويكثر في رسائلهم هذه الحث على الزهد، والدعوة إلى التوكل، والصبر، والرضا بالقضاء والقدر؛ ولهذا فهم يقتربون من الصوفية⁽²⁾.

(1) الإمتاع والمؤانسة: ج2/ص5.

(2) للاستزادة انظر: حقيقة إخوان الصفا، د. عادل العوا، دار الأهالي، ط1، دمشق: 1993م - فلسفة إخوان الصفاء الاجتماعية والأخلاقية، فؤاد العلي، مطبعة دار المعارف، بغداد: 1958م - حقيقة إخوان الصفا وخلان الوفا، عارف تامر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت: 1957م - والفلسفة السياسية عند إخوان

جاء في الرسالة العاشرة من رسائل إخوان الصفا . بحسب تصنيف محققها، وقد ذكر أنها الرسالة الرابعة والعشرون من رسائلهم . ما يأتي:

فنفريد الآن أن نذكر طرفاً من المعلومات فنقول: إن علم الإنسان بالمعلومات يكون من ثلاثة طرق: أحدها طريق الحواس الخمس الذي هو أول الطرق، ويكون جمهور علم الإنسان، ويكون بها من أول الصبا، ويشترك الناس كلهم فيها وتشاركهم الحيوانات، والثاني طريق العقل الذي ينفصل به الإنسان دون سائر الحيوانات، ومعرفة به تكون بعد الصبا عند البلوغ، والثالث طريق البرهان الذي يتفرد به قوم من العلماء دون غيرهم من الناس، وتكون معرفتهم بها بعد النظر في الرياضيات الهندسية والمنطقية⁽¹⁾.

يبدو من النص السابق أن إخوان الصفا يجعلون طرق العلم ثلاثة: أولها طريق الحواس، وفي هذا الطريق يشترك الإنسان والحيوان، وهذه الحواس هي التي ستكون ميداناً لحديثنا بعد قليل، وثاني الطرق هو طريق العقل، وفيه يستقل الإنسان

الصفاء، محمد فريد حجاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م - والنظام الداخلي لحركة إخوان الصفا، خير الله سعيد، دار كنعان، ط1، دمشق: 1992م - وإخوان الصفا، محمد غلاب، دار الكتاب العربي، القاهرة: د.ت - والنزعات المادية في الفلسفة العربية، حسين مروة، دار الفارابي، ط3، بيروت: 1980م - والإنسان والأدب في رسائل إخوان الصفا، منال عجوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 2010م - والصوت بين النظيرين الفلسفي واللساني عند إخوان الصفا، د.محمد أديوان، دار الأمان، ط1، الرياض: 2006م - والوجود عند إخوان الصفا، وجيه عبد الله، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 1989م - والأخلاق عند إخوان الصفا وخلان الوفاء، غسان علاء الدين، أطروحة ماجستير بإشراف: د.عادل العوا، جامعة دمشق: 1997م - والله والعالم في فلسفة إخوان الصفا، رائدة الدالي، أطروحة دكتوراه بإشراف: د.عبد الحميد الصالح، ود.محمود خضرة، جامعة دمشق: 2011م.

(1) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، إعداد وتحقيق: د.عارف تامر، منشورات عويدات، ط1، بيروت - باريس: 1995م، ج2/ص 304.

عن باقي المخلوقات، أما ثالثها فهو طريق البرهان الذي ينفرد به العلماء والباحثون دون غيرهم من بني البشر.

الحواس عند إخوان الصفا

يثير إخوان الصفا تساؤلات مهمة، تتم عن فكر فلسفي باحث عن الجمال، وكيفية إدراكه، والوصول إليه، إذ يقولون: "فنقول أولاً: ما الحواس الخمس؟ وما القوى الحساسة؟ وما الحس؟ وما الإحساس؟ وما المحسوسات؟".

ويبدو أنهم يريدون . من خلال هذه التساؤلات . أن يبحثوا في كيفية إدراك الجمال، ويبينوا الأدوات والوسائل التي توصل إليه؛ ولذلك فهم يتحدثون عن هذه الوسائل والأدوات واحدة واحدة، ولكنهم يجمعون في بعضها، ويفصلون تفصيلاً واضحاً في بعضها الآخر؛ ولذلك أرى أن أذكر المجل منها، ثم أقبل على التفصيل.

1- الحس:

يبين إخوان الصفا المقصود بمصطلح الحس فيقولون: "الحس هو تغيير مزاج الحواس عن مباشرة المحسوس لها"⁽¹⁾.

إنهم يجعلون الحس متمثلاً بمزاج الإنسان، ويبدو أن هذا المزاج ينشأ من خلال التوافق أو الاختلاف بين الحواس الجسدية، والحواس الروحية النفسية، إذ يتغير الحس بالمحسوسات تبعاً للحالة التي يكون عليها الإنسان، على نحو ما سنرى في التفصيل الذي وعدت به قبل قليل.

(1) المصدر السابق: ج2/ص 307.

2- الإحساس:

يقول إخوان الصفا: "والإحساس هو شعور القوى الحساسة لتغيرات كيفية أمزجة الحواس"⁽¹⁾.

إنهم يجعلون الإحساس متمثلاً في شعور الإنسان بالتغيرات التي تطرأ على أحواله وهيئاته، وهذا الشعور يكون منبعه في القوى الحساسة الروحية النفسية، التي سنفصل في الحديث عنها بعد قليل.

3- المحسوسات:

يقول إخوان الصفا: "وأما المحسوسات فالأشياء المدركة بالحواس، والمدركة بالحواس هي أعراض حالة في الأجسام الطبيعية، مؤثرة في الحواس، مغيرة لكيفية مزاجها"⁽²⁾.

إنهم يبينون أن المحسوسات هي الأشياء التي يدركها الإنسان بحواسه، وهي تتمثل في الحالات التي تبدو بها الأجسام الطبيعية التي حوله، وهذه الحالات تؤثر في حواسه تأثيراً مباشراً، فتغير في أحواله وهيئاته تبعاً لتغير تلك الحالات.

وقد صنّف إخوان الصفا هذه المحسوسات في خمسة أصناف، وجعلوا لكل صنف منها أنواعاً متعدّدة، فالصنف الأول: ما يدرك بطريق اللمس، أي بالقوة اللامسة، ومن أنواعه الحرارة والبرودة والرطوبة وغيرها، أما الصنف الثاني: فهو ما يدرك بطريق الذوق، أي بالقوة الذائقة، ومن أنواعه الحلاوة والمرارة والملوحة وغيرها، ولكن الصنف الثالث يتمثل في الروائح المدركة بطريق الشم، أي بالقوة الشامة، وهي نوعان: الروائح الطيبة، والروائح النتنة، في حين أنّ الصنف الرابع

(1) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

يتمثل في الأصوات المدركة بطريق السمع، أي بالقوة السامعة، وهي نوعان: حيوانية وغير حيوانية، ولكل منهما نوعان أيضاً، وأما الصنف الخامس فيتمثل في المبصرات التي تدرك بطريق البصر، أي بالقوة الباصرة، ومن أنواعه الأنوار والظلم والألوان وغيرها، على نحو ما يظهر في قولهم: "واعلم أن المحسوسات كلها خمسة أجناس، منها المدركات بطريق اللمس، وهي عشرة أنواع: الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة والخشونة واللين والصلابة والرخاوة والخفة والثقّل، والجنس الثاني المدركات بطريق الذوق التي هي الطعوم، وهي تسعة أنواع: الحلاوة والمرارة والملوحة والدسومة والحموضة والحَرَافَة والغُفُوصَة والعذوبة والقبوضة، والجنس الثالث هي الروائح المدركة بطريق الشم، وهي نوعان: الطيب والنتن، والجنس الرابع هي الأصوات المدركة بطريق السمع، وهي نوعان: حيوانية وغير حيوانية، وهذه نوعان: طبيعية وآلية، والحيوانية نوعان: منطقية وغير منطقية، والمنطقية نوعان: دالة وغير دالة، والجنس الخامس هي المبصرات المدركات بطريق البصر، وهي عشرة أنواع: الأنوار، والظلم، والألوان، والسطوح، والأجسام أنفسها وأشكالها وأوضاعها وأبعادها وحركاتها وسكونها"⁽¹⁾.

هذا مجمل ما تحدّث به إخوان الصفا عن الحسّ والإحساس والمحسوسات، وكان جواباً عن بعض تساؤلاتهم التي ذكّرت فيما سبق، لكن التفصيل سيكون في حديثهم عن القوى الحساسة: الجسمية والروحية النفسية.

4- الحواس الخمس:

(1) المصدر السابق: ج2/ص308. الحَرَافَة: طعم يحرق اللسان والفم - الغُفُوصَة: المرارة. (انظر: لسان العرب: مادة حرف، ومادة غفص).

يقول إخوان الصفا: "فاعلم أن الحواس هي آلات جسدانية، وهي خمس: العين، والأذن، واللسان، والأنف، واليد، وذلك أن كل واحد منها عضو من الجسد"⁽¹⁾.

إنهم يبيّنون أن الحواس الخمس التي يقصدونها هي أعضاء الجسد الخمسة التي ذكروها، وهذه الأعضاء بلا شك هي أدوات حسية جسمانية، يستعين بها الإنسان على إدراك الجمال في الأشياء المحسنة المدركة بها، التي سموها المحسوسات، فأداة حاسة البصر العينان، وأداة حاسة السمع الأذنان، وأداة حاسة الذوق اللسان، وأداة حاسة الشم الأنف، وأداة حاسة اللمس اليدين، ويبدو أن هذه الحاسة الأخيرة متمركزة تركزاً ظاهراً في أنامل الإنسان، و"كما قيل: الأنامل حاكمة البدن"⁽²⁾، على حدّ تعبير إخوان الصفا، وهم يطلقون على كل حاسة من هذه الحواس تسمية قوة، فيطلقون على حاسة البصر اسم "القوة الباصرة"، وعلى حاسة السمع "القوة السامعة"، وعلى حاسة الذوق "القوة الذائقة"، وعلى حاسة الشم "القوة الشامة"، وعلى حاسة اللمس "القوة اللامسة".

وهم ينطلقون . بعد ذلك . في الحديث عن كيفية إدراك هذه القوى الحسية الجسمانية لمحسوساتها، فيبدؤون بالأخيرة التي هي "القوة اللامسة"، إذ يذكرون أن بدن الإنسان أو الحيوان يكون دائماً على درجة معينة من الحرارة والبرودة، أو الرطوبة واليبوسة، أو غير ذلك من الحالات التي ذكرت في أنواع الصنف الأول من صنوف المحسوسات، وعند ملامسته لجسم آخر محسوس، له حالة مساوية لحال البدن المماثلة، أو أشدّ أو أقلّ منها، فإن القوة اللامسة تحسّ بذلك، وتنقل هذا الإحساس إلى قوة روحية نفسية هي القوة المتخيلة، فيكون هذا الإحساس مختلفاً

(1) المصدر السابق: ج2/ص307.

(2) المصدر نفسه: ج2/ص308.

بحسب اختلاف مزاج أعضاء البدن وحالاتها وهيئاتها، فمثلاً إذا وضع الإنسان يده على ثوب، فوجده ليناً، ثم مسحه على خده، فوجده خشناً؛ فذلك لأن خده هو ألين من يده في أغلب الأوقات، فمزاج يده أو حالتها أو هيئتها تختلف اختلافاً بيناً عن مزاج وجهه أو حالته أو هيئته؛ ولذلك فإنه يحسّ بخشونة الثوب أو لينه تبعاً للحالة التي تكون عليها حاسة اللمس أو القوة اللامسة عنده، وهذا الأمر ينطبق على بقية الحالات أو الأنواع العشرة التي ذكروها في هذا الصنف من المحسوسات، على نحو ما يتبين في قولهم: "إن مزاج بدن الحيوان . (وهم يعنون الإنسان والحيوان، أي كل ما هو حي) . في دائم الأوقات يكون على قدر من الحرارة والبرودة، فإذا لاقاه جسم آخر، فلا يخلو أن يكون ذلك الجسم أشد حرارة من البدن أو أشد برودة منه، أو مساوياً له في ذلك، فإن كان أشد حرارة منه، زاد سخونة ما، عند ملاقاته إياه، وإن كان أبرد منه، زاد برودة ما، فتحسّ القوة اللامسة بذلك التغيير والاستحالة، فتؤدّي خبرها إلى القوة المتخيّلة التي مسكنها مقدم الدماغ، وإن كان ذلك مساوياً لمزاج البدن في الحرارة والبرودة جميعاً، فلا يغيّر منه شيئاً، ولا يؤثر فيه، ولا تحسّ القوة بشيء"⁽¹⁾.

ثم يتحدّث إخوان الصفا عن كيفية إدراك "القوة الذائقة" لمحسوساتها التي تتمثّل في الطعوم فقط، ويجعلون هذه الطعوم تسعة أنواع وهي: الحلاوة، وهذه ثلاثم حالة اللسان أو هيئته أو مزاجه، والمرارة التي تخالف حالة اللسان، والملوحة، والدسومة، والحموضة، والحرافة والعفوصة والعذوبة والقبوضة، ويبيّنون أن إدراكها يتم من خلال امتزاج رطوبتها برطوبة اللسان، إذ تتشكّل الحالة تبعاً لذلك، فإذا كان الطعم حلوّاً صارت حالة اللسان حلوة، أي يصير مزاج اللسان أو حالته أو هيئته مثل مزاج الطعم المحسوس أو حالته أو هيئته، وهذا هو الحسّ بعينه، وحين ينقل

(1) المصدر السابق: ج2/ص 308-309.

اللسان ذلك الحس إلى قوة النفس الروحية، فإنها تشعر باللذة والارتياح والانبساط، وهذا هو الإحساس ذاته ليس غير. وهذا ما يظهر في قولهم: "وأما كيفية إدراك الذائقة لمحسوساتها التي هي الطعوم حسب، وهي تسعة أنواع: أولها الحلاوة، الملائمة لمزاج اللسان، والثاني المرارة المنافرة لمزاج اللسان، والثالث الملوحة، والرابع الدسومة، والخامس الحموضة، والسادس الحرافة، والسابع العفوصة، والثامن العذوية، والتاسع القبوضة، فإدراكها هو أن تتصل رطوبة هذه الطعوم برطوبة اللسان فتمتزجان، فيعتبر مزاج اللسان بحسب ذلك الطعم، إن كان حلواً فحلواً، وإن كان مرّاً فمرّاً، وإن كان حامضاً فحامضاً، وغيرها من الطعوم فيحس بذلك، وليس الحس شيئاً أكثر من أن يصير مزاج الحاس مثل المحسوس بالكيفية حسب، والإحساس ليس شيئاً أكثر من شعور النفس بتغيير تلك الأمزجة⁽¹⁾.

وأما كيفية إدراك "القوة الشامة" لمحسوساتها، فإن إخوان الصفا يجعلون هذه المحسوسات في الروائح فقط، ويقسمونها إلى نوعين: الأول الطيب، والثاني الممتن، ثم يبينون أن الأشياء التي لها رائحة، تصدر منها دائماً بخاراً يمتزج مع الهواء امتزاجاً كاملاً، فيصير حال الهواء مثل حال تلك الأشياء في رائحتها طبعاً، فإن كانت الرائحة طيبة صار الهواء طيباً، وإذا كانت منتنة استحال الهواء منتناً، والإنسان والحيوان يتنفس الهواء من أجل ترويح حرارة قلبه الغريزية؛ ولذلك فإن القوة الشامة تحس بذلك التغيير الذي يطرأ على الهواء، فتوصل ذلك إلى قوة النفس الروحية، فتحب ذلك، وتشعر باللذة والاستمتاع إن كانت الرائحة طيبة، ولكنها تكره هذه الحال إن كانت الرائحة منتنة، وتشعر بالنفور والاشمئزاز، على نحو ما جاء في قولهم: "وأما كيفية إدراك القوة الشامة لمحسوساتها التي هي من الروائح وهي نوعان: طيب وممتن، فهو أن الأجسام ذوات الروائح يتحلل منها في دائم الأوقات

(1) المصدر السابق: ج2/ص 310.

بخارات لطيفة تمتزج مع الهواء مزاجاً روحانياً، ويصير الهواء مثلها في الكيفية، إن كان طيباً فطيباً، وإن منتناً فمنتناً، فالحيوان الذي له رئة يستنشق الهواء دائماً لترويح الحرارة الغريزية التي في القلب، فيدخل ذلك الهواء في منخره، ويبلغ إلى خياشيمه، فيصير ذلك الهواء الذي هناك أيضاً مثلها في الكيفية، فتحس القوة الشامة بذلك التغيير، فتؤدي خبرها إلى القوة المتخيلة، فإن كانت الرائحة طيبة، استلذتها الطبيعية، وإن كانت منتنة كرهتها ونفرت منها⁽¹⁾.

ويبين إخوان الصفا أن القوى الثلاث السابقة تترك محسوساتها إدراكاً جسمانياً باللماسة الحسية، في حين أن القوتين الأخريين: السامعة والباصرة، تدركان محسوساتهما إدراكاً روحانياً صرفاً.

ففي الحديث عن إدراك "القوة السامعة" لمحسوساتها، نراهم يجعلون الأصوات نوعين: حيوانية وغير حيوانية، ويبينون أن الأخيرة نوعان: طبيعية وآلية، ويقررون أن الطبيعية تتمثل في أصوات الحديد والخشب والرعد وغيرها من الجمادات التي لا روح فيها ولا حياة، لكن الآلية عندهم تتمثل في صوت الطبل والبوق والأوتار وما شاكلها، وهم يوضحون أن هذه الأصوات المحسوسة هي عبارة عن هواء متقلب بين جسمين متصادمين بعنف، وهذا الهواء يدخل آلة السمع، فتحس به، وتنقل ذلك إلى القوة الروحانية النفسية المناسبة، فينكون لديها الإحساس باللذة والقبول، أو بالألم والنفور، وهم يجعلون الأصوات الحيوانية نوعين: منطقية وغير منطقية، فهذه الأخيرة هي أصوات الحيوانات غير الناطقة، والمنطقية هي أصوات الناس من بني البشر، ثم إنهم يصنفون أصوات الناس في نوعين: دالة وغير دالة، والأولى هي الأصوات التي لها هجاء، كالكلام والأقاويل.

(1) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

والثانية هي التي ليس لها هجاء، كالضحك والبكاء، وهم يفصلون في كيفية إدراك هذه الأصوات جميعها، ووصولها إلى القوة السامعة التي تحسّ بها، ثم تنقلها إلى القوة الروحانية النفسية الملانمة لها، فيتكوّن الإحساس أو الشعور على هيئة مناسبة لهيئة هذه الأصوات، ونراهم يؤكدون أن كل صوت من الأصوات له نغمة وصيغة وهيئة روحانية خلاف الآخر، على نحو ما يظهر في قولهم: "أما إدراك "القوة السامعة" لمحسوساتها التي هي الأصوات، فاعلم أن الأصوات نوعان: حيوانية وغير حيوانية، وهي نوعان: طبيعية وآلية، فالطبيعية الحجر والحديد والخشب والرعد وسائر الأجسام التي لا روح فيها من الجمادات، والآلية كصوت الطبل والبوق والزمر والأوتار وما شاكلها، ... والحيوانية نوعان: منطقية وغير منطقية، فغير المنطقية هي أصوات سائر الحيوانات غير الناطقة⁽¹⁾، والمنطقية هي أصوات الناس، وهي نوعان: دالة وغير دالة، فغير الدالة كالضحك والبكاء، وبالجملّة كل صوت لا هجاء له، والدالة هي كالكلام والأقاويل التي لها هجاء، ... واعلم أن كل صوت له نغمة وصيغة وهيئة روحانية خلاف صوت الآخر ..."⁽²⁾.

أما حديثهم عن "القوة الباصرة" وبيان كيفية إدراكها لمحسوساتها، فإنهم يجعلون هذه المحسوسات عشرة أنواع، أهمّها الأنوار والظلم؛ لأنها تُدرك بذاتها وحقيقتها، وهم يجعلون الفضل للنور؛ لأن الأشياء المحسوسة الأخرى تُرى فيه، ومنها الألوان، والأجسام بكل أشكالها وهيئاتها، ثم إنهم يقرّرون أن النور والظلمة لوانان روحانيان، وأن السواد والبياض لوانان جسمانيان، وهما متشاكلان، فالنور يشاكل البياض، والظلمة تشاكل السواد، وهم يعلّلون ذلك بأن البياض يلوح على الألوان كلها، مثلما تُرى في النور كلّ المرئيات، وأن السواد يخفي الألوان والأشكال

(¹) وردت في المصدر: الغير ناطقة، وقد قمت بتصويبها؛ لأن كلمة غير لا تدخل عليها (أل) التعريف، وإنما تدخل على المضاف إليها.

(²) المصدر السابق: ج2/ص311.

والهينات، مثلما تخفي الظلمة سائر الأشياء، وهم بعد هذا يفصلون في حديثهم عن كيفية إدراك هذه المحسوسات، ووصولها إلى القوة الباصرة، التي تحس بها على حالها وهيئتها، ثم تنقلها إلى القوة المتخيلة الروحانية النفسية، فيتكون عندئذ الإحساس بتغير تلك الأمزجة أو الحالات أو الهينات، وينتج عن ذلك الشعور باللذة والرضا، أو بالألم والنفور، وهذا ما يتبين في قولهم: "أما كيفية إدراك القوة الباصرة لمحسوساتها التي هي عشرة أنواع: أولها الأنوار، والظلم، والألوان، والسطوح⁽¹⁾، والأجسام أنفسها، وأشكالها، وأبعادها، وحركاتها، وسكونها، وأوضاعها، فالمدرك من هذه الأنواع بالحقيقة والذات النور والظلمة حسب، إلا أن الظلمة شيء يرى، ولا يرى بها شيء آخر، والنور هو الذي يرى، ويرى به شيء آخر، ... ثم اعلم أن النور والظلمة لونان روحيان، وأن السواد والبياض لونان جسمانيان، وأن النور مشاكل للبياض، وأن الظلمة مشاكلة للسواد، وذلك أن البياض يلوح على سائر الألوان، كما أن في النور ترى سائر المرئيات، وعلى السواد لا تتبين الألوان، وفي الظلمة لا يرى شيء، ... فإذا سرى الضوء في الأجسام المشقة، وحمل معه ألوان الأجسام الحاضرة، واتصل بحدقتي الحيوان ... ، فعند ذلك تحس القوة الباصرة بذلك التغيير، فتؤدي خبره إلى القوة المتخيلة، كما تؤدي سائر القوى الحساسة أخبار محسوساتها..."⁽²⁾.

ويؤكد إخوان الصفا صحة ما ذهبوا إليه فيما تقدم من حديثهم عن كيفية إدراك القوة الباصرة لمحسوساتها، وذلك من خلال تخطيطهم لمن يعتقد بأن إدراك البصر للمبصرات يأتي من خلال شعاعين يخرجان من العينين، ويصفون من يظن ذلك بأنه ليس له خبرة بالأمور الروحانية، ولا حتى الطبيعية.

(¹) لم ترد هذه الكلمة في سياق الكلام في هذا الموضوع، لكنها وردت في موضع آخر، فأثبتها هنا.

(²) المصدر السابق: ج2/ص312.

هذه هي الحواس الخمس، التي تحدّث عنها إخوان الصفا، وكانوا متوسّعين في هذا الحديث، وقد سمّوها القوى الحسّاسة الحسيّة الجسمانية، ولكنهم ربطوها بقوى حسّاسة أخرى هي روحانية نفسية، وسمّوها القوى الحسّاسة، وجعلوا كلّ واحدة منها يختصّ بعضو من أعضاء الجسد، أي بالحواس الخمس، على نحو ما يتبيّن في قولهم . وقد مرّ فيما سبق :: "وأما القوى الحسّاسة فهي قوى روحانية نفسانية، يختصّ كل منها بعضو من أعضاء الجسد"⁽¹⁾، فما هذه القوى؟ وكيف تحدّثوا عنها؟

5- القوى الحسّاسة:

يقول إخوان الصفا: "اعلم، وفقك الله، أن للنفس الإنسانية خمس قوى أخرى روحانية، سيرتها غير سيرة الخمس الحسّاسة الجسمانية، وهي : القوة المتخيّلة، والمفكّرة، والحافظة، (والناطقة)⁽²⁾، والصانعة"⁽³⁾.

إذا بيّين إخوان الصفا أن هذه القوى الحسّاسة الروحانية النفسية تختلف عن القوى الحسّاسة الجسمانية، التي هي الحواس الخمس، وهم يسمّونها بأسماء محدّدة ومختلفة، ثم يبيّنون أوجه الاختلاف بينها وبين الجسمانية، فيذكرون أن القوى الجسمانية تدرك محسوساتها إدراكاً حسيّاً، بينما تدرك الروحانية محسوساتها إدراكاً روحياً نفسياً، وهذا هو الوجه الأول من أوجه الاختلاف بينها، ولكن الوجه الثاني يتمثّل في أن القوى الجسمانية تختصّ كل واحدة منها بإدراك جنس محدّد من المحسوسات، فتكون مستقلّة عن القوى الأخرى، بينما تتعاون القوى الروحانية في إدراك محسوساتها ورسوم معلوماتها، وتتشارك فيما بينها في ذلك، إذ تؤدّي كل واحدة منها ما تحسّ به إلى الأخرى، حتّى يصل الإنسان إلى الإحساس بالحال أو

(¹) المصدر السابق: ج2/ص 307.

(²) لم ترد هذه الكلمة في سياق كلامهم في هذا الموضوع، ولكنها وردت في موضع آخر، فأثبتها هنا.

(³) المصدر السابق: ج2/ص 315.

الهيئة التي يكون عليها المحسّ، فيكون شعور النفس بحسب الحال، وهذا يعني أنهم يجعلون إدراك الجمال يأتي من خلال أعضاء الجسد، ولكن بفعل قوى روحية نفسية، تتوزّع على تلك الأعضاء، وتختص كلّ قوة منها بعضو محدّد من أعضاء الجسد. ولنأت الآن إلى حديثهم عن هذه القوى الروحية النفسية، فهم يقولون: "وأما القوى الخمس الروحانية، فإنها كالمعاونات في إدراكها رسوم المعلومات، وذلك أن القوة المتخيلة إذا تناولت رسوم المحسوسات كلها، وقبلتها في ذاتها، كما يقبل الشمع نقش الفص، فإن من شأنها أن تناولها إلى القوة المفكرة من ساعتها، فإذا غابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت هذه الرسوم مصورة صورة روحانية في ذاتها، كما يبقى نقش الفص في الشمع المختوم مصوراً بصور روحانية مجردة عن هيولائها، فيكون عند ذلك لها كاليولي، وهي فيها كالصورة، ثم إن من شأن القوة المفكرة أن تنظر إلى ذاتها وتراها معانية، وتروى فيها وتميزها، وتبحث عن خواصها ومنافعها ومضارها، ثم تؤديها إلى القوة الحافظة؛ لتحفظها إلى وقت التذكّار، ثم إن من شأن القوة الناطقة، التي مجراها على اللسان، إذا أرادت الإخبار عنها، والإنباء عن معانيها، والجواب للسائلين عن معلوماتها، ألقت لها ألفاظاً من حروف المعجم، وجعلتها كالسمات لتلك المعاني التي في ذاتها، وعبرت عنها للقوة السامعة من الحاضرين، ولما كانت الأصوات لا تمكث في الهواء إلا ريثما تأخذ المسامع خطّها ثم تضمحل، احتالت الحكمة الإلهية بأن قيّدت معاني تلك الألفاظ بصناعة الكتابة، ثم إن من شأن القوة الصانعة أن تصوغ لها من الخطوط الأشكال بالأقلام، وتودعها وجوه الألواح، ويطون الطوامير؛ ليبقى العلم مقيداً بفائدة من الماضين للغابرين، وأثراً من الأولين لآخرين، وخطاباً من الحاضرين للغائبين، وهذه من جسيم نعم الله عزّ وجلّ على الإنسان..."⁽¹⁾.

(1) المصدر السابق: ج2/ص 315-316.

إنهم يبيّنون بوضوح كيفية إدراك المحسوسات بوساطة هذه القوى الروحانية، إذ تستقبل القوة المتخيلة الحال التي عليها الشيء المحسوس، فتطبعها في ذاكرة الإنسان كما يُطبع فص الخاتم في الشمع، ثم تنقل هذه الحال أو الهيئة إلى القوة المفكرة مباشرة، فنقوم هذه الأخيرة بالاحتفاظ بصورة الشيء وهيئته روحانياً، أي صورة مجردة من الهيولى، وأغلب الظن أنهم يقصدون الصورة الذهنية، ثم إن القوة المفكرة تقلّب هذه الصورة تقاليب متعدّدة، فهي تعابنها، وتتنظر في ذاتها، وتبحث عن كل ما يتعلّق فيها من خواص ومنافع ومضارّ، وتتروّى في ذلك كثيراً، وبعد ذلك تعطيها إلى القوة الحافظة، التي تتمثّل مهمتها أو وظيفتها في حفظ هذه الصورة، والاحتفاظ بها، وتأديتها في وقت التذكّار، أي عندما يريد الإنسان أن يتذكّرها، وهنا يأتي دور القوة الناطقة، فهي تجلب لهذه الصورة ألفاظاً مكوّنة من حروف، وتعبّر عنها، فتصل إلى المتلقين من خلال القوة السامعة، أو أدواتها التي هي الأذنان، ولكن وظيفة القوة الصانعة تتمثّل في صوغ ما يأتي عن طريق القوة الناطقة في خطوط وأشكال، من خلال الكتابة أو الرسم أو غير ذلك، فتصبح هذه الصورة مودعة في بطون الكتب أو على سطوح الألواح، وبهذه الآلية يُقيّد العلم، فتستفيد منه الأجيال خلال تعاقب الأزمان.

هذه هي القوى الحساسة الروحانية التي تحدّث عنها إخوان الصفا، وقد ربطوها بالنفس البشرية ربطاً وثيقاً، وجعلوا الإحساس بالجمال يأتي من خلال النفس والروح، وذلك باستخدامها مجموعة أعضاء البدن التي تُعدّ أدوات للحسّ بالأشياء، ومعرفتها لها، فهذه الحواسّ تواجه محسوساتها مباشرة، ثم تنقل صورها وأحوالها وهيئتها ومزاجها إلى قوى النفس الروحانية، فتقبلها، وتحسّ بها، فيستحيل ذلك إحساساً أو شعوراً، وهذا الشعور يختلف تبعاً لاختلاف الأحوال والهيئات.

المصادر والمراجع

(الكتب)

1. القرآن الكريم.

(أ)

1. أبو حامد الغزالي من سلسلة نوابع العرب، د. عز الدين إسماعيل وآخرون، دار العرب، بيروت: 1974م.
2. أبو حامد الغزالي، فريد جحا، دار طلاس، ط1، دمشق: 1986م.
3. أبو حامد الغزالي المفكر الثائر، محمد صادق عرجون، د.ن.
4. الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري. د. محمد مريسي الحارثي. مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، 1409هـ - 1989م.
5. إحياء علوم الدين، الغزالي، تحقيق: أبي حفص سيد عمران، دار الحديث، القاهرة: د.ت.
6. الأخلاق عند الغزالي، د.زكي مبارك، دار الكتاب العربي بمصر، د.ت.
7. إخوان الصفا، محمد غلاب، دار الكتاب العربي، القاهرة: د.ت.
8. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991م.
9. الإسلام والشعر. د. سامي مكي العاني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1403هـ - 1981م.
10. الأصول. قراءة جديدة لتراثنا النقدي. د. تامر سلوم. دار الحقائق، سورية، 1993م.

11. أطراف الوجه الواحد - دراسة في النظرية والتطبيق - د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.

12. الإمتاع والمؤانسة، التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت: د.ت.

13. الإنسان والأدب في رسائل إخوان الصفا، منال عجوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 2010م.

(ب)

14. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

(ت)

15. تاريخ الفلسفة (مجلد القرن التاسع عشر)، أميل برهيه، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت: 1997م.

16. تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، دار القلم، بيروت: د.ت.

17. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ابن أبي الإصبع المصري (654هـ). تحقيق: د. حفني شرف. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1383هـ.

18. التعريفات. علي بن محمد بن علي الجرجاني (816هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405هـ - 1985م.

19. التلقي والتأويل. محمد عزام. دار الينابيع للطباعة والنشر. 2007م.

(ج)

20. الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، شارل بللا، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط1، دمشق: 1985م.

21. الجمهورية، أفلاطون، ترجمة: حنا خباز، دار القلم، بيروت: 1980م.

(ح)

22. حقيقة إخوان الصفا، د. عادل العوا، دار الأهالي، ط1، دمشق: 1993م.

23. حقيقة إخوان الصفا وخلان الوفا، عارف تامر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت: 1957م.

24. حياة هيفل، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت: 1980م.

25. الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت: 1996م.

(د)

26. دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، دن، 1972م.

27. دراسات في علم الجمال، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط2، القاهرة: 1986م.

28. دراسات في علم الجمال، د. محمد رمضان بسطاوي، مؤسسة الإمامة الصحفية، 1996م.

29. دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني (471هـ أو 474هـ). تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

30. ديوان أبي الطيب المتنبّي. بشرح أبي البقاء العكبري. ضبطه وصححه ووضع فهرسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي. دار المعرفة، بيروت، د.ت.

31. ديوان أبي نواس، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط1، بيروت: 1998م.

32. ديوان الشافعي، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار ابن زيدون (بيروت)، ومكتبة الكليات الأزهرية، د.ت.

(ر)

33. رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، إعداد وتحقيق: د.عارف تامر، منشورات عويدات، ط1، بيروت - باريس: 1995م.

34. رسائل الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط1، 1979م.

(س)

35. السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ليبيا: 1988م.

36. سر الفصاحة. ابن سنان الخفاجي (466هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1401هـ - 1982م.

37. سيرة الغزالي وأقوال المتقدمين فيه، عبد الكريم العثمان، دار الفكر، دمشق: 1959م.

(ش)

38. شخصيات ومذاهب فلسفية، د.عثمان أمين، القاهرة: 1945م.

39. شعرنا القديم والنقد الجديد. د. وهب رومية. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1416هـ - 1996م.

(ص)

40. الصوت بين النظريين الفلسفي واللساني عند إخوان الصفاء، د.محمد أديوان، دار الأمان، ط1، الرباط: 2006م.

(ض)

41. الضحك، برغسون، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار الكاتب المصري، ط1، 1947م.

(ط)

42. طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين بن السبكي، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، ود. محمود الطناجي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، مصر: 1992م.
43. طبقات المعتزلة، ابن المرتضى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت: 1961م.

(ع)

44. العصر العباسي الثاني، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، القاهرة: 1973م.
45. علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، إنصاف الرضي، دار الفكر: 1995م.
46. علم الجمال، د. نايف بلوز، منشورات جامعة دمشق، ط3، 1982م.
47. علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل الفن، د. عفيف بهنسي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية 18، بغداد: د.ت.
48. علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، عالم الكتب، ط3، القاهرة: 1986م.
49. علم المعاني. د. عبد العزيز عتيق. دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1405هـ - 1985م.
50. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (456هـ)، تحقيق: د. محمد قرقران، دار المعرفة، بيروت، 1408هـ - 1988م.

51. عيار الشعر. ابن طباطبا العلوي (322هـ). تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المناع. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1405هـ - 1988م.

(غ)

52. الغزالي، طه عبد الباقي سرور، دار المعارف، القاهرة: 1945م.

(ف)

53. فرق وطبقات المعتزلة، القاضي عبد الجبار الهمذاني، تحقيق: د. علي سامي النشار، ود. عصام الدين محمد علي، دار المطبوعات الجامعية، مصر: 1972م.

54. فلسفة إخوان الصفاء الاجتماعية والأخلاقية، فؤاد العلي، مطبعة دار المعارف، بغداد: 1958م.

55. فلسفة الجمال: نشأتها وتطورها، د. أميرة حلمي مطر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة: 1983م.

56. فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي، د. عزت السيد أحمد، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق: 2006م.

57. فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، د. حسين الصديق، دار الرفاعي ودار القلم العربي، ط1، سوريا/حلب: 2003م.

58. فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 1993م.

59. فلسفة الفن الجميل، د. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة الأنجلو المصرية، 1986م.

60. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة: 1966م.

61. الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، محمد فريد حجاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.
62. فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت: 1973م.
63. الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، جعفر الشكرجي، دار جوران، دمشق: 2002م.
64. الفن والجمال في عصر النهضة، د. محسن محمد عطية، عالم الكتب، القاهرة: 2010م.
65. الفهرست، ابن النديم، المطبعة الرحمانية، القاهرة: 1348هـ.
66. في السياسة، أرسطو، ترجمة: الأب أوغسطين بريارة البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت: 1980م.
67. في علم الجمال (الاستطيقا)، د. مبارك حسن خليفة، دار الهمذاني للطباعة والنشر، عدن: 1984م.

(ق)

68. قاموس أكسفورد الأساسي، تصنيف: جويس م. هوكنز، أكاديميا، بيروت: 1998م.
69. قاموس المورد، منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط34، بيروت: 2000م.
70. قصة علم الجمال، مراد وهبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة: 1996م.

(ل)

71. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ط6، بيروت: 1997م.

72. لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط2، بيروت: 1971م.

(م)

73. المأدبة، أفلاطون، ترجمة: وليم الميري، دن، القاهرة: 1945م، ص 64.

74. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير (637هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1411هـ - 1990م.

75. مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، 1972م.

76. المدخل إلى علم الجمال، هيغل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت: 1978م.

77. المذاهب الأخلاقية، د. عادل العوا، جامعة دمشق، دمشق: 1958م.

78. المذاهب الجمالية، د. عزت السيد أحمد، منشورات جامعة تشرين، 2007م.

79. معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت: 1991م.

80. معجم البلدان، ياقوت الحموي، تحقيق: فريد الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت: د.ت.

81. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت: 1994م.

82. مفاهيم جمالية كبرى، إسماعيل الطه، دار المعارف بحمص، ط1، 2003م.

83. مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، د.ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت: 1981م.

84. مقدمة في علم الجمال، د.أميرة حلمي مطر، دار غريب، ط3، 1998م.

85. الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري. د. حمود يونس. هيئة الموسوعة العربية. دمشق. 1429هـ - 2008م.

86. موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت: 1984م.

(ن)

87. نحو فلسفة إسلامية للجمال والفن، د.توحيد الزهيري، دار القلم، ط1، الكويت+القاهرة: 1998م.

88. النزعات المادية في الفلسفة العربية، حسين مروة، دار الفارابي، ط3، بيروت: 1980م.

89. النظام الداخلي لحركة إخوان الصفا، خير الله سعيد، دار كنعان، ط1، دمشق: 1992م.

90. النظريات الجمالية، إنوكس، ترجمة: د.محمد شفيق شيّ، منشورات بحسون الثقافية، بيروت: 1985م.

91. نقد الشعر. قدامة بن جعفر (337هـ). تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د.ت.

92. النقد عند ابن أبي الإصبع المصري. د. حمود يونس. الهيئة العامة السورية للكتاب. دمشق. 2010م.

93. نقد ملكة الحكم، كانط، ترجمة: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت: 2005م.

94. نقض المنطق، ابن تيمية، تحقيق: محمد حمزة، وسليمان الصنيع، تصحيح: محمد حامد الفقي، مطبعة السنة المحمدية، ط1، القاهرة: 1951م.

(هـ)

95. الهوامل والشوامل، التوحيدي ومسكويه، نشره: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة: 1951م.

96. هيجل وفلسفته، رينيه سيررو، ترجمة: نهاد رضا، دار الأنوار، بيروت: د.ت.

97. هيغل والفن، جيرار برا، ترجمة: منصور القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: 1993م.

(و)

98. الوجود عند إخوان الصفا، وجيه عبد الله، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية: 1989م.

99. وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت: د.ت.

(المجلات)

100. التوحيدي بين العلم والمعرفة، دراسة في قيمة العلم عند أبي حيان التوحيدي - ضمن مجلة فصول -، د. أحمد عبد الفتاح البري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: مج 14 - العدد 3 - خريف 1996م.

(الأطروحات الجامعية)

101. الأخلاق عند إخوان الصفاء وخلان الوفاء، غسان علاء الدين، أطروحة ماجستير، بإشراف: د. عادل العوا، جامعة دمشق: 1997م.
102. الله والعالم في فلسفة إخوان الصفاء، رائدة الدالي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د. عبد الحميد الصالح، ود. محمود خضرة، جامعة دمشق: 2011م.
103. التحويلات الأسلوبية بين الخبر والإنشاء في النحو العربي. خالد موسى مصطفى العجارمة. رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2009م.

اللجنة العلمية :

أ.د. حسين جمعة

أ.د. وهب رومية

أ.د. منيرة فاعور

حقوق الطبع والترجمة والنشر محفوظة لمديرية الكتب والمطبوعات