مجلة المحترف لعلوم الرياضة و العلوم الانسانية و الاجتماعية
المجلد ( 09) العدد (02 ) السنة ( 2022 )
الصفحة 183-162

# توجيه الدلالة من خلال آليات التحليل عند حازم في المنهاج

# *Directing the significance through the mechanisms of analysis when Hazem in the Minhaj*

دكاني مفتاحي[1]* ، أ.د عيسى بريهمات[2]

[1] كلية الآداب واللغات. جامعة عمار ثليجي الأغواط– الجزائر،
d.doukanimeftahi@gmail.com

[2] كلية الآداب واللغات. . جامعة عمار ثليجي الأغواط– الجزائر ،
brihmat.aissa@yahoo.fr

معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 2022/02/27
تاريخ القبول:2022/06/14

Printed ISSN: 2352-989X
Online ISSN: 2602-6856

**الملخص:**

لعبت آليات تحليل الخطاب الشعري التي جاء بها "حازم" من تفريع وتحديد ومطابقة وغيرها دورا فعالا في توجيه الدلالة ، إلى جانب مقاصـدها والأغراض التي تحقق أهدافها، والتي تبرز نظرة "حازم" واهتمامه الكبير بالمتلقي، انطلاقا مما اعتمده من تخييل ومحاكاة، وضرورة العمل في إطارها وعدم إهمالها..

لقد أسس"حازم" مجموعة من القواعد والمبادئ التي يلزم أن يعتدّ بها في أثناء إنتاج الخطاب الشعري، والتي قسّمها إلى ثلاثة محاور: دلالية، وبنائية، وأسلوبية. إلى جانب تطرقه إلى بعض الآليات التي يتفاضل فيها كثير من شعراء عصره. وهذه الآليات هي التي تقيّم عمل المبدع عن طريق احترام نواميس الخطاب الشعري.

**الكلمات المفتاحية:** تحليل، خطاب، منهاج، شعر، نقد.

**ABSTRACT**

The mechanisms of analyzing the poetic discourse that Hazem brought from branching, identification, matching and others played an effective role in directing the connotation, in addition to its purposes and purposes that achieve its objectives, which highlight the view of Hazem and his great interest in the recipient, based on what he adopted of imagination and simulation, and the need to work in frame and not neglected.

Hazem established a set of rules and principles that must be taken into account during the production of poetic discourse, which he divided into three axes: semantic, structural, and stylistic. In addition to touching on some of the mechanisms by which many poets of his time differ. It is these mechanisms that evaluate the creator's work by respecting the laws of poetic discourse.

**Keywords** analysis , discourse , curriculum , poetic , critics .

* المؤلف المرسل

**1. مقدمة:**

إنه أمر مطلوب وضروري ، ومما لا شك فيه أنّ للسياق وجودته دورا فاعلا في طريقة إنشاء العبارة الدالة كما له أثر فعّال في توجيهها والعمل على حسن دراستها من أجل إتقان استخدامها في إبراز الخطاب الشعري، حتى يحقق الغاية والهدف المنشود، دون أن ننسى أن الخطاب بصفة عامة هو توجيه الكلام بطريقة فنية مدروسة نحو الآخرين تروم الإفهام بالدرجة الأولى وتوصيل رسالة معينة للمتلقي في ذات الوقت إلى جانب أنه وسيلة تعليمية، كلّ ذلك يقوم على أدوات وصيغ وأنماط عديدة تُجليه منها : صدق النفس في الذي تطرح وتُعبّر عنه كما جاء مثلا عند الناقد "ابن طباطبا العلوي" ضمن مؤلفه "عيار الشعر" حيث يقول : "ليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يَرِد عليه، مما قدر عرفه طبعه، وقَبِله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه" (العلوي، 1956، صفحة 120)، لهذا نجد أثر تأثير الخطاب الشعري في السامع أو القارئ، وذلك يظهر من خلال عمل هذه الآليات في توجيه الدلالة التي تبرزها المشاركة الوجدانية للمتلقي في ما أنتج المبدع.

**1- مساهمة آليات تحليل الخطاب الشعري في توجيه الدلالة :**

لقد ساهمت الآليات التي اعتمدها "حازم" في كتابه "منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء"من (المباني والمعاني والأسلوب، إلى جانب تعرضه للأوزان والقوافي، والعنصر الذي ختم به وهو التسويم...)، والعناوين التي ميّز بها كتابه (معلم، معرف، مأمّ، إضاءة، تنوير ...) على خلاف ما كان يفعل علماء البلاغة والنقاد؛ وآليات مستحدثة كالتخييل والمحاكاة والمطابقة والمقابلة والتقسيم والتفريع، إلى جانب قضية الصدق والكذب، وأدوات أخرى اعتمدها في التحليل والتي وردت في ثنايا "المنهاج"، هذه الأدوات ساهمت بقدر كبير في تحديد الأغراض الشعرية وتوضيحها وإبراز دورها في التأثير على المتلقي، وهي غاية الشاعر المبدع الذي تكلم عنه "حازم" في ثنايا "المنهاج" نذكر منها : التهاني، والتعازي، والمدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء، وغيرها ... كما قام "حازم" في "المنهاج" باعتماد المصطلحات التي تتعلق بالتخييل والمحاكاة، بالصدق والكذب، وذلك من أجل تحديد مبادئ مفاهيمية اعتبرها جوهر التحليل في العمل الأدبي عموما، والخطاب الشعري على الخصوص، وعمل على توضيح العلاقة التي تربط بينها وتحديدها تحديدا شبه دقيق والتي مثلها في: "مبدأ الحصول أو الحدوث وتعني دلالة كون الشيء موجودا في الواقع، الاختلاق وهو ادعاء ما لا وجود له، كادعاء الحُبّ في مطالع المديح، والصدق وهو مطابقة القول للمعنى على ما وقع في الوجود، والكذب والذي هو عدم مطابقة القول للمعنى على ما وقع في الوجود، والاقتصاد ويتمثل في مطابقة القول للمعنى من حيث كم الصفة الموجودة، التقصير وهو الاقتصار على بعض الوصف يقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف، الإمكان والذي هو كون الشيء ممكن الوقوع والحدوث منه ومن غيره من أبناء جنسه، الامتناع وهو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن كتركيب وجه الأسد على جسم إنسان مثلا، الاستحالة وهي ما لا يصح وقوعه في الوجود ولا تصوره في الذهن ككون الإنسان قائما وفي الوقت نفسه قاعدا في حال واحد، الإفراط وهو الخروج بالصفة من حد الإمكان إلى حد الامتناع أو الاستحالة" (القرطاجني، 1981، صفحة 76، 133، 134) و في ختام ذلك يعلق "حازم" قائلا : "فالكذب الاختلاقي في أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له، إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا الفعل" ننظر المنهاج (القرطاجني، 1981، صفحة 78، 79) هذه الأدوات أو الآليات وغيرها التي استخدمها "حازم" لتوجيه الدلالة من

أجل أن يثبت ويرسخ من مبادئ عملية تربط بين طرفي العملية الإبداعية(المبدع والمتلقي) على الخصوص، هي نفسها دلالات على تنوع الكذب مثلا وضرورة اعتماده في الخطاب الشعري خاصة قد يحدث ذلك بكثرة في بعض الأغراض الشعرية عند بناء الخطاب الشعري، والتي قابلة للتصديق، وقد يحصل وأن تكون فعلا مطابقة لما في الواقع، دون أن يهمل إطلاقا عناصر العمل الأدبي في كل نقطة يعالجها أو يطرحها أو يتقاضى عن دورها الفعال في إنتاج الخطاب الشعري العربي الهام، الذي تكونه هذه العناصر من : مبدع، متلق، نص، سياق، وطريقة أو آلية طرح هذا الخطاب الشعري، جميعها تعمل على توجيه الدلالة وضبط مقاصدها.

**2- مقاصد آليات تحليل الخطاب الشعري عند حازم في المنهاج:**

للمقاصد مفهوم ودلالة في اللسان العربي، فقد يراد بها عدة معان منها: الاستقامة، الاعتدال، النية، وقد تعني التوجه نحو الشيء، فيقال: قصدت قصده أي نحوت نحوه، وأقصد السهم أصاب وقتل مكانه، وكما يعني بها الاكتناز والامتلاء، ناقة قصيد أي مكتنزة ممتلئة من اللحم، ومنه القصيد من الشعر ماتم سبعة أبيات، يقول الشاعر الأعشى (فارس، 1979، صفحة 95/5، 96):

قطعتُ وصاحبي سُرُحٌ كنازٌ كرَكْن الرَّعْن ذِعْلِبَةٌ قَصيد"

وقال الله عزّ وجلّ : "واقصد في مشيك" لقمان: 18، كما وردت هذه المفردة بمعاني أخرى في لسان العرب "لابن منظور"، منها معنى : الاعتزام والتوجه والنهوض نحو الشيء " (منظور، 1988، صفحة 353/3)، ويتشكل هذا الأخير من (القاف، الصاد، الدال). إنّ مقاصد الكلام ومواطنه تقتضي الإفصاح والإيضاح عن المعاني، والتصريح بها والبعد عن الغموض والإبهام إلاّ ما كان يوصل إلى الغاية والهدف المتوخى من ذلك، والتركيز على الاستقامة دون الميل، ومادة هذا الفعل في الاستعمال العربي تدل على معان مشتركة ومتعددة، إلاّ أنّ الغالب عند إطلاقها انصراف إلى العزم على تنفيذ الأمر والتوجه نحوه. لقد حرص الشعراء على اختلاف مشاربهم وأغراضهم وتنوع أجناسهم وتباين بيئاتهم وتباعد أزمنتهم على قصدية اللغة الشعرية، أي الارتباط بين الدال والمدلول، وإذا كان الشعراء القدماء يستخدمون اللغة بحسب ما تقتضيه تجاربهم وتلزمهم رغباتهم،"فإن المحدثين والمعاصرين المتأثرين بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة بسبق الإصرار، وهكذا نجد في قصائدهم ما يحاكي أصوات الطبيعة، وحشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظا عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ، أو حديثة آتية من آفاق مختلفة، وهذا التداخل المعجمي يخلق عدّة معان فرعية عريضة تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت من الكلمة مما يجعلها مؤشرا كنائيا عليه، وقد تصبح أيقونة إذا توفرت فيها المثلية أو المشابهة" (فولفغانغ، 2004، صفحة 22)، فالشاعر المبدع الموهوب ذو الفطرة السليمة يحقق الانسجام بين أنواع مختلفة وأشكال متنوعة تبدو لغير الشاعر وكأن لا علاقة بينها وبين الشاعر جراء هذا الفعل السابق، هذا يتيح للكائن الإنساني أن يقوم بتوجيه نفسه بنجاح في خضم هذه المستجدات، وفي إطار هذا العالم المحتوي على عديد من تجليات الانسجام، ومن خلال ذلك فقد وُضِعَت جملة من المعطيات نظرية للاستعارة نحصرها في نقاط ثلاث هي :"

أ- النظرية التشبيهية الوضعية للاستعارة: على تباين العهود قاومت لصيانة بقائها، وفي مختلف العصور كافحت لتحافظ على وجود وجه شبه جامع بين الحدين أو الطرفين، وذلك بعد تحليل كل منهما لرصد المقومات والأعراض المشتركة والمخْتَلَفَة الملاصقة أو الآيلة إلى أن تكون كذلك.

ب- النظرية التوترية للاستعارة: تعنى أنه كلما كثر التطابق بين مقومات وأغراض الحدين أو الطرفين كانت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة لقرب مسافة التوتر، وكلما كثر الاختلاف بينهما كانت هناك مسافة توتر بعيدة.

ج- النظرية الذاتية للاستعارة: يرى أصحابها أنها تخلق واقعا جديدا أكثر من تقنينها لما هو موجود سلفا؛ وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة ... وعلى هذا فإن إمكانية الإلحاق وهي إدماج شيء في شيء ؛ متوفرة أمام الشاعر المبدع، ولذلك نجد حواسه تتراسل حيث يشم بعينيه ويسمع بفمه .... ونراه ينقل المجرد إلى المحسوس، واللاحي إلى الحي" (العمري، 2005، صفحة 28، 29). وقد تكمن القصدية في استثمار فضاء الصفحة فيما يسودها أو يبيضها وذلك يعني أشياء كثيرة منها "شكل الخط فهو دال سواء أتعلق الأمر بالحرف أم بالكلمة، فقد أمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي، بحسب السياق والمساق معنى ودلالة، وقد يوحيان إلى معنى ودلالة مخالفين إذا كتبا بخط شرقي، فرسم الكلمات والحروف يتشابه مع الرسم الاصطلاحي دلالة ومعنى على هذا الأساس. ومنها طول البحر (السطر، التفعيلة) وقصره، ولا نقصد هنا وظيفته الإيقاعية، وإنما نعني وظيفة أيقونية مثلية أو مشابهة؛ وعلى هذا فأيقون (الكامل) ليس أيقون (الخفيف) و(مجزوء الكامل) ... لأن بينهما فرقا فضائيا زمانيا، أي معنى ودلالة؛ ولنقس هذا في كل بحر أو سطر أو تفعيلة" (العمري، 2005، صفحة 29، 30)، كما تتمثل القصدية في التركيب حيث التلفظ ذو الصوت أو الكلمة أو الكلمتين أو الثلاث أو الأربع وإن كان يعني مضمونا واحد، فإنه في كل منهما زيادة ناتجة عن امتداد فضائه وزمانه كما أن ترتيب المقولات النحوية ذات دلالة أيقونية فتعبير (أنا وصديقي)، (أنت وصديقك) ليس مماثلا لـ (صديقي وأنا)، (صديقك وأنت) بناء على مبدأ (الأقرب أولى)، وهناك فرق بين (أحبّك)، (أحبّ إيّاك)، فكاف الخطاب أقرب في التعبير الأول ... وهذا يدخل ضمن مبدأ (الزيادة في المبنى زيادة في المعنى)، وبنية التعدي النحوية ينبغي أن تفهم بمعناها اللغوي، بمعنى أن هناك متعديا ومتعدى ، وتجاور بعض التراكيب المسكوكة أيقون على دلالتها، مثال ذلك (سارا يدا في يد)، (التقيا وجها لوجه) ... بناءً على هذا فإنه يجب النظر إلى المقولات النحوية لا بصفتها صيغا إعرابية مجردة، ولكن باعتبارها أيقونات دالة (العمري، 2005، صفحة 31)، ونختم هذا المعطى التحليلي بقصدية طول المعطى أو قصره التي تتمظهر في الآتي كما يقول اللساني واللغوي المغربي"محمد العُمري" : "فدلالة المقطوعة الشعرية ذات الفضاء والزمان القصير ليست دلالة القصيدة، على أن استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم والفضاء الأبيض، فالمنعدم يكون نتيجة لعوامل دينية أو سياسية أو خلقية ... فقد لا يستطيع المبدع أن يصرح ببعض الألفاظ أو ببعض التعابير، وقد لا يرغب في ذلك غضا من شأنها. ونجد هذا في بعض الأشعار القديمة أو الحديثة ذات النزعة السياسية أو الدينية، وهكذا فإنّ الشاعر يقفز على ذكر بعض الشخصيات أو بعض الدول دون ترك بياض يرشد القارئ إلى المسكوت عليه، وإنما عليه أن يعتمد على حصافته وقدرة انتباهه وسعة تجاربه لملء الثغرات الموجودة في النص وأمّا الأبيض فيكون بدون مؤشر أو مصاحبته، واللامؤشر يكون بياضا ناصعا غفلا مجردا من أي شيء محتاجا إلى منحه معنى ملائما للسياق والمساق من قبل القارئ، والمؤشر يكون أيقونا غير لغوي؛ وحينئذ فإن المحلل يخرج من السيمياء اللغوية إلى السيميوطيقا، فقد ينوب عن التعبير اللغوي أيقون أو أي شيء آخر" (العمري، 2005، صفحة 32)، كما نراه يلح على ملاءمة صيغ النص الشعري وموضوعه ومتلقيه إلى جانب الوظيفة التي يتقصد تحقيقها، يقول في ذلك :"إنما يكون الوضع المؤثر، وضع الشيء الموضع اللائق به، وذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض،

من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام، متعلقا ومقترنا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه من ذلك" (القرطاجني، 1981، صفحة 153). ومما جاء من مقاصد في "المنهاج" نذكر الآتي:

أ- إصرار "حازم" على تحويل وظيفة النص الشعري إلى مقاصد منجزة.

ب- اهتمامه بالمقام التواصلي الذي يدخل في سياق التبليغ الخطابي للمتلقي.

ج- عنايته بالغرض بوصفه معيارا موجها في قراءة النص الشعري.

د- الكشف عن دور المتلقي في توجيه الخطاب الشعري وأثره الفعال في المعنى والمبنى.

هـ- ضرورة إيجاد قناة تضبط عمل المبدع وقبوله بشراكة المتلقي في تطوير الخطاب الشعري العربي المتجدد.

هذا دون أن نهمل الدور الفعال للمتلقي المميز صاحب الأذن الذواقة والذي يمنح القصيدة الشعرية وجودها وتحققها، فبدون أن تصطدم بأذن المتلقي، وبدون أن ينفعل بها، تظل عبارة عن حروف سوّد بها بياض الصفحة الناصع فحسب لا غير، هذا إذا تأكد لدينا أن غاية كل عمل فني هي نقل التجربة الذاتية للمبدع إلى المتلقي والتأثير فيه لجعله ينفعل ويتفاعل ويلتحم بتجربة المبدع ويصبح أصوب في إمتاعه، فيغدو بذلك وجوده ضرورة ملحة ومطلبا حتميا لإيجاد أي عمل وإنتاج إبداعي بكل المقاييس.

**3- التخييل و المحاكاة :**

وقد يظهر لنا أو نتصور التخييل في أسذج وصفه، وأبسط تحديداته وكما ورد عند "حازم" في المنهاج متقبلين ذلك " أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيئا آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض" (القرطاجني، 1981، صفحة 89)، ويقول أحد الباحثين النقدة في هذا المجال موضحا حقيقة التخييل" ليس التخييل الشعري سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته" (عناية، 2009، صفحة 313)، كما قام الناقد والأستاذ "جابر عصفور" بالتفريق بين التخيّل والتخييل حيث توصل إلى "أن التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكّله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكّله" (عصفور، 1992، صفحة 19)، لذلك فإنّ صناعة الخطاب الشعري لا تعدو أن تكون إلاّ إيهاما ومخادعة للمتلقي "ليس التخييل الشعري سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر، أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته" (عصفور، 1992، صفحة 43) دون أن نهمل الدور الذي يناط به المستمع أو القارئ "وليس ذلك إلاّ لأنّ المتلقي هو الذي يمنح القصيدة الشعرية وجودها وتحققها، فبدون أن تصطدم بأذن المتلقي، وبدون أن ينفعل بها تظل عبارة عن حروف مكتوبة تسوّد الصفحة البيضاء فحسب، ومن هنا يأتي دور الخيال والتخييل عند المتلقي كعلامة على فاعلية الاتصال بين طرفي العملية الإبداعية. لهذا فإننا توصلنا إلى أن الخطاب الشعري لا يخلو من هذه الآليات والعناصر لهذا "يتم التخييل من طرف الباث المنجز للخطاب الشعري بمراحل هامة تشكل مفهوما عاما، ومبادئ كلية للعمل الإبداعي، وتنقسم إلى (كلية وجزئية)" (بومزبر، 2007، صفحة 60)، وقد قام الباحث "الطاهر بومزبر" بتقسيم التخاييل الكلية إلى أربع حالات من أجل توضيح وإبراز دور كل منها وهي:

– الحالة الأولى: ضبط الهدف الكلي من خطابه بحيث يتخيل الشاعر في هذه الحال "مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها" (القرطاجني، 1981، صفحة 109) .

– الحالة الثانية: بعد عملية الاختيار التي يراها مناسبة ينبغي أن تليها مرحلة أو سميها حالة تخييلية موالية والتي يضع فيها لتلك المقاصد والأغراض "طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمر بها على مهايعها" (القرطاجني، 1981، صفحة 109)، كما يجب اختيار الأسلوب والطريقة، لأن العملية مبدأ محوري في دائرة الخطاب الشعري، ففيه يتعين ما "يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية آخرا" (المسدي، 1982، صفحة 37) .

– الحالة الثالثة: وفي هذه يتخيل الشاعر ويتصور النسق الدلالي المتوالي والمنجز داخل الأسلوب المناسب الذي اختاره فتتمثل في ذهنه كيفية تشكيل تلك المعاني و" أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، ومن أهم هذه التخيّلات موضع التخلص والاستطراد" (القرطاجني، 1981، صفحة 109)؛ وهو البحث عن الفواصل، أو المفاصل الدلالية الملائمة للأسلوب المتخذ ويشبه هذا الجانب الدلالي ما اصطلح عليه"غريماس" في الخطاب السردي "الاتصال" (شاكر، 1999، صفحة 76). هذا إذا علمنا أنه تتم عملية الاتصال في الخطاب السردي "بين شخصين أو أكثر أو بين شخصية وممتلك ذي قيمة (كأن يسترجع البطل مصاغ زوجته المسلوب)، كما يمكن اعتبار وظيفة (عودة) كشكل من أشكال الاتصال (بين شخصية ومكان)" (شاكر، 1999، صفحة 76)، والعلاقة المتماثلة بين الحالتين في خطابين مختلفين هي تلك الإيماءات والإيحاءات الدالة على نهاية المعنى المقصود أو نهاية القصة .

– الحالة الرابعة: تعتبر عملية قولبة لفظية لإنجاز الخطاب الشعري، وتقوم بتجسيد الدلالة في تجلياتها المادية ولهذا يتوجه اهتمام المبدع المنتِج (الشاعر) نحو البحث والتنقيب في الحقل اللساني الذي تنمو فيه دلالة الخطاب الشعري وذلك قصد إيجاد عبارات مناسبة وملائمة لهذه الدلائل الشعرية، و" أن يتخيّل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه؛ وفي هذه الحال أيضا يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحا للكلام، وربما لاحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد " (القرطاجني، 1981، صفحة 110). وبهذا نكون قد أتينا على سرد وتوضيح ما قدم وطرح "حازم" في "المنهاج" من تقسيمات للتخاييل الكلية؛ وبعد تقديم كليات القصيدة وتصور خطواتها تأتي مراحل جزئياتها ،حيثُ يدخل المبدع الفنان (المرسل) إلى أعماق عالم النظم الجزئي الذي يشكل بمجموعه المظهر الكلي للخطاب الشعري ، وأعدها "حازم" أربع حالات كذلك هي :

– الحالة الأولى: وهي بداية العملية الإبداعية في مرحلتها الجزئية "أن يشرع الشاعر في تخيّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر" (القرطاجني، 1981، صفحة 110) ، فيضع في مخيلته كل ما ينوي إرساله إلى المتلقي وهذا ما جعل "عبد القاهر الجرجاني" يقوم بالربط بين القدرة على نظم الكلام، والقدرة العقلية للمتكلم ، وهو يرى أن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة أشبه ما تكون بعلاقة الصانع بمادة الخام، فالشعر يبدأ بالمواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالتها، ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ المتواضع عليها في علاقات جديدة، وهذه الأخيرة تليق دلالتها بالغرض المنشود من الخطاب الشعري.

– الحالة الثانية: زيادة على المعاني المكونة في مجملها موضوع الخطاب الشعري، والمؤتلفة من تلك الأنظمة الجديدة في ضوء المواضعة السابقة لميلاد الخطاب الشعري، يضيف المنتِج المبدع بعض المعاني التي تتموقع في مركز موضوع الخطاب الشعري،

وإنّما يعتبرها الشاعر بالنسبة إليه محيطا وسياجا دلاليا، ودعما مفسّرا للمعاني المركزية لموضوع الخطاب الشعري، فيتخيل في هذه المرحلة "ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له، وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به" (القرطاجني، 1981، صفحة 110)، ومنها فإننا نجد أن هذه المعاني بدورها تعمل على هيكلة "التنظيم الداخلي للخطاب" (شاكر، 1999، صفحة 108)، بعد هذا ننتقل إلى نقطة المواقع وما تشكل من وزن ودورها، وكيفية التصرف بها إزاء المستقبل لهذا الخطاب الشعري.

– الحالة الثالثة : يبذل صاحب الخطاب جهدا في اختيار العبارات المتناسبة للوزن المناسب قصد التعبير في قالب حسن عن معانيه فيتخيل "لما يريد أن يضمّنه في كل مقدار من الوزن الذي يقصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس" (القرطاجني، 1981، صفحة 110)، هذا وليس من السهل أن يتخيل شاعر العبارة المناسبة للتعبير عن الدلالة المقصودة في بنية وزنية سليمة، بل يمر بمرحلة مخاض عسير لإنجاب خطاب شعري موفق وسليم البنية.

– الحالة الرابعة : وفي هذه الحالة يجب على الشاعر خاصة الفنان المبدع أن يتحرى في ملء الفراغ التركيبي والوزن بعبارات ملحقة ومتممة و" أن يتخّيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسدّ الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها" (القرطاجني، 1981، صفحة 110)، وفي هذا المعنى الذي سبق ذكره يمدح الشاعر الفحل " أبو الطيب المتنبي" سيف الدولة الحمداني فيقول (المتنبي، 2002، صفحة 312):

نهبْتَ منَ الأعْمار ما لو حَوَيْتَهُ لَهُنِّئتِ الدُّنيا بأنّكَ خَالِدُ"

ويقول "الطاهر بومزبر" تلخيصا لما جاء في الحالات السابقة : "إن الملاحظة البسيطة حول هذه الحالات، أو مراحل العملية التخييلية تسجل لنا الارتجال والتلقائية أو العفوية في عملية إنتاج الخطاب الشعري، وهي رؤية نقدية ساذجة فسرها "تودوروف"بعبارة مطولة ذهب فيها إلى أن الخطاب الشعري الشفهي يفرض على الشاعر"الاغتراف من معين الصيغ الجاهزة، فوقع مُذ ذاك تعميم هذه الفرضية على الأدب المكتوب، و أدى هذا التعميم إلى تحديدٍ لطبيعة المادة (المستحضرة) فالنص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالا إلى الأدب بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر مثل الأسلوب، أو تلك السمة المتميزة، أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية ..." (بومزبر، 2007، صفحة 63) ، رغم ما جاء في هذا القول من نفي أو إثبات جزئي للارتجال في الخطاب الشعري إلا أن "حازم" يؤكد على أن الشاعر لا بد له أن يمرّ بمرحلة النظر والتنقيح حتى ولو قصرت المسافة الزمنية "وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظاتها ولو مخالسة ... هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بردا من يومه وتارة حلة من عامه، ولكل قيمته" (القرطاجني، 1981، صفحة 111)، لأنه لكل خطاب شعري وزنه، تقيده المعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول، كتخييل الأمور السارة في موقف التهاني، والأمور المفجعة في المراثي، إلى جانب توظيف المفاجآت قصد الإثارة والتناغم والانسجام والترتيب

المنطقي ومن معنى هذا الحديث المشهور (خير الأمور أوساطها) يقول "حازم" "ألا ترى أن الكرم إذا أفرط عدّ سرفا وتبذيرا، والإقدام إذا أفرط فهجم بصاحبه على المتالف في كل حين وموطن عدّ ذلك تهورا وهوجا، وإذا وقع التقصير عن الإقدام والبذل بالجملة أو وقع من ذلك ما لا اعتداد به عدّ ذلك بخلا وجبنا، وقد تكون قلّة الشيء بحيث لا يوجب عليه حمدا ولا ذما" (القرطاجني، 1981، صفحة 167) ، وفي هذا يقول "الطاهر بومزبر" : "خلاصة القول في هذه العملية الذهنية هي التركيز على المرسل باعتبار المهارات الفنية التي يوظفها في خطابه الشعري، كما تركز على المرسل إليه فتراعي كل مقتضيات بيئته النفسية والجغرافية لأنه المقصود بموضوع الخطاب، أي بالعملية التخييلية والتزييف الفني عند حازم، وبالتالي فالعملية التخييلية هي عملية تجاذب بين ثلاثية: المخاطِب والمخَاطب وموضوع الخطاب" (بومزبر، 2007، صفحة 65)؛ لذلك نجد أن قضية التخييل تحتل مكانة كبيرة في "المنهاج" ومرتبة بارزة واهتماما خاصا بحيث تعدّ من أهم قضاياه.

**4- مفهوم التخييل عند الفلاسفة والنقاد العرب وغيرهم :**

وفي هذا المفهوم "التخييل" نجد "مصطفى الجوزو" في كتابه "نظريات الشعر" يقول: "بيد أن فعل "خيّل" من الأفعال القديمة التي يبدو أنها سبقت مصادرها، مثل فعل "عقل"، ونجد مشتقات "خيّل" في صفات السحاب وذلك في قولهم : السحابة المخيّلة، أي التي تحسبها ماطرة، كما نجد مشتقاته أيضا في اسم المفعول "مخيّل" الذي يستخدم وصفا للكساء الأسود المنصوب على عود، والذي يوهم وجود شخص، وفيه ينسب "لابن الأحمر" الذي لا ندري إن كان هو الجاهلي "هنيء بن الأحمر" أم هو المخضرم "عمرو بن أحمر" المتوفى سنة 65هـ هذا البيت الذي يذكر فيه ذلك :

فلما تجلى ما تجلى من الدجى وشمّر صعل كالخيال المخيّل

كما نجد الصيغة الفعلية نفسها في شعر لأعشى قيس المتوفى سنة 07هـ ، بمعنى التوهم والتصور حيث يقول في ذلك (الجوزو، 1981، صفحة 114، 115):

لنقاتلنكم على ما خيّلت ولنجعلن لمن بغى و تمردا
ما بين عانة والفرات كأنما حش الغواة بها حريقا موقدا

إنّ أول من استعمل كلمة "التخييل" هو الفيلسوف "الفارابي" وذلك في أغلب الظن، كما استعملها "ابن سينا"، وقد بين هذا الأخير كون التخييل لا يناقض اليقين وكون القول الصادق في مواطن كثيرة أنجع من الكاذب حيث قال: "والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق به، فإن كونه مصدّقا به غير كونه مخيّلا أو غير مخيّل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيّل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيّلا، وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق" (القرطاجني، 1981، صفحة 86) وفي المفهوم يرد "حازم" في المنهاج قول أبي نصر في كتابه الشعر: "الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب منه" (القرطاجني، 1981، صفحة 86) ، كما يشير "الفارابي" إلى أثره النفسي فيقول: "يعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية، عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء

الذي يشبه ما نعاف، فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية وإنّ علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيها لو تيقنا أن الأمر كله خيله لنا ذلك القول، فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلاته وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء" (الجوزو، 1981، صفحة 115، 116) ، وإذ نؤكد على أن التخييل مفهوم جمالي وفي الوقت نفسه نقدي قديم له أصوله الفلسفية التي تمتد إلى(أرسطو)، إلا أنه لم يذكر هذا المصطلح في كتابه (فن الشعر)، "أما التخييل في الشعر فأمر لم يتعرض له (أرسطو) في كلامه على فن الشعر لذلك فأن كتاب فن الشعر لأرسطو إذا استثنينا إشارته لنوع من الخيال الشعري وهو حرية الشاعر في ترتيب الأحداث على أساس من الضرورة أو الاحتمال، يعد خاليا خلوا تاما من الكلام عن الخيال ودوره في فن الشعر، وإنما جاء علاجه للتخيل في كتابه (النفس)" (مصلوح، 1980، صفحة 100، 101)، وهذا يعني أنّ الفيلسوف "ابن سينا" هو أول من وظف مفهوم التخييل وذلك في كتابه "أحوال النفس" لذلك فقد "وظف هذا المبحث النفسي خدمة لقضية فنية هي قضية الشعر، أو هو بعبارة أخرى أول من تكلم في ظاهرة من ظواهر علم النفس الأدبي عند المسلمين، وهذا سبق يسجل لهذا العالم العظيم، وأمر يدل على عبقرية وذكاء يقدران له" (مصلوح، 1980، صفحة 101) كما نجد "ابن سينا" يعرف التخييل بأمور نفسية يبعث الشعر على نشوئها، فالتخييل عنده " انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم، أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاد" (الجوزو، 1981، صفحة 117) ، لهذا فإننا نجد عناصر التخييل في الخطاب الشعري والتي يحددها "ابن سينا" أربعة وهي "الوزن (الذي يمثل عنده أمورا تتعلق بزمان القول وعدد زمانه) ، واللفظ (الذي لا يسميه ولكنه يوحيه في عبارة أمور تتعلق بالمسموع من القول)، والمعنى ( الذي لا يسميه أيضا ولكنه يوحيه في عبارة أمور تتعلق بالمفهوم من القول)، وشيء غير واضح يسميه أمورا (تتردد بين المسموع والمفهوم)، وهو أغلب الظن يريد المحسنات البديعية اللفظية ويريد كذلك غرابة المعنى وفصاحة اللفظ، بدليل أنه يشير إلى أن الإعجاب بالمسموع أو المفهوم يمكن أن يكون من فصاحة اللفظ الطبيعية" (الجوزو، 1981، صفحة 119)، إذا فالخيال هو الملكة التي يؤلف بها الأديب صوره، أو هو"قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة" (التهانوي، 1996، صفحة 767) ، أو "هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية" (لويس، 1983، صفحة 73) ، وفي هذه الفكرة يقول أحمد مطلوب: لذلك كان له دور كبير في نظم الخطاب الشعري الذي لا يكون نقلا مباشرا للواقع المحسوس، وإنما يكون خلقا وابتكارا فصلته بالصورة الشعرية قوية، وتبدو علاقته بها في اللغة العربية وثيقة، لأن التصور هو الخيال ؛ وهناك من يقسم التخييل إلى قسمين؛ "تخييل تحضيري وتخييل إبداعي. أمّا الأول وهو التخييل التحضيري فيتم في حدود عملية انتخاب من معطيات التداعي في فعل التذكر، وأمّا الثاني وهو التخييل الإبداعي فهو مرحلة تعقب الأولى، فبعد أن تنتخب المخيلة ما يليق بالغرض من العناصر، تتصرف فيها بالتأليف إلى أن ينتظم منها صورة مستطرفة، ويسمى هذا التصرف تخييلا إبداعيا أو اختراعيا. ويجري هذا التخييل في التشبيه والاستعارة وغيرهما" (عصفور، مفهوم الشعر، 1982، صفحة 74) كما يجدر بنا في هذا الموقف ونحن بصدد هذا الموضوع أن نسترجع ما قال "كولردج" في هذا المجال والكلمة الخاصة بهذه الوحدة والتي يتضمنها هذا التعريف "الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر؛ هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية (الملك لير) لشكسبير؛ ففي هذه المسرحية نجد

أنّ الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن. ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة" (كولردج، 1958، صفحة 158) ، وعلى رأي "محمد زكي العشماوي" لعلنا نستطيع من قراءتنا للنص السالف الذكر أن ندرك إلى أي حدّ ربط "كولردج" بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته السابقة علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الخطاب الشعري بدون خيال كما لا يكون هناك خيال بدون تحقيق وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس، وهو ما يؤكد لنا أن الفن أثر من آثار الخيال. إذا فالخيال الشعري عند "كولردج" قوة سحرية وتركيبية تعمل مع الإرادة الواعية فهو مصحوب دائما بالوعي، وفي داخله يتم التوحد بين الفنان وبين المعطيات الخارجية، وفي هذا يقول: "فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر بدون عناء وبدون أي نشاز جمال أدونيس وسرعة هربه، ولهفة الناظر المحدق المقيم ويأسه، ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الشكل" (كولردج، 1958، صفحة 159) ، فهذا الخيال الشعري نفسه هو الذي بدوره يحقق الشكل العضوي وهو "ينبع من باطن العمل الفني ذاته، أي من فكرة في نفس الشاعر" (كولردج، 1958، صفحة 93) ، وخلاصة ذلك يقول "الجوزو": "مهما يكن من أمر فلا مسوغ للقول، بعد ذلك أن الشراح العرب يردون "فلسفة أرسطو" في الشعر إلى فلسفته العامة، وينظرون إلى "التخييل" على أنه العلة الصورية للشعر وإلى المعاني والأفكار على أنها العلة المادية، فالتخييل مصطلح إسلامي عربي محض، وإن كان وليد فكرة "المحاكاة"، كما أن المفهوم الذي يتضمن الأفكار والمعاني يعد عند "الفارابي" من عناصر التخييل" (الجوزو، 1981، صفحة 120)، كما تعرض "محمود بن عمر الزمخشري" لفكرة التخييل وهذا أثناء تفسيره لبعض آيات القرآن الكريم حيث يرى أن" الألفاظ فيها يجب ألاّ تحمل جهة حقيقية ولا على جهة مجاز، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي" (الجوزو، 1981، صفحة 128) كما أن "ابن رشد" جعل التخييل والمحاكاة شيئا واحدا حيث يرى أنّ "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة" (الجوزو، 1981، صفحة 129) إلّا أنّ مفهوم التخييل عند صاحب المدونة "حازم" أدق تعريفا من الذين سبقوه وعرفوا التخييل رغم أنه شديد التأثر بالفيلسوف"ابن سينا" فإننا نجده يقول: " والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أوصور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" (القرطاجني، 1981، صفحة 89) ، لهذا فإننا نتوصل من خلال هذا المفهوم إلى أن التخييل لدى "حازم" تصوره وتنشئه في نفس السامع أو القارئ عناصر الشعر المختلفة، والتي يذكرها "حازم" بأنحائه، وهذه الأخيرة تتمثل في الألفاظ والمعاني والأساليب والأوزان والنظم. وهذا يعني أن التخييل يتأتى في رأيه من جملة من عناصر حد الشعر، باستثناء القافية التي قد يهملها أحيانا في بعض تعريفاته، ومنه فإننا نرى أن التخييل يستعين بمقومات لفظية ووزنية وقفوية وأسلوبية من أجل تقديم أمور لها علوق بالأغراض الإنسانية، وهذا يؤثر في المتلقي بطريقة أو بأخرى ويدفعه إلى الاستجابة للمقاصد التي يُضمّنها الشاعر خطابه الشعري، وهو ما يجعل المقومات الشعرية تتحول من مجرد مسموعات إلى وسائل تخييلية تحيل على المعاني المتصلة بالجانب الإنساني، وتخيلها إلى المتلقي الذي يتأثر حتما بها بل وينفعل لها ويتفاعل معها، وهو أمر لا يمكن تحقيقه باللغة العادية أو الاعتباطية الدلالية إلى جانب أن "حازما" يراعي الألفاظ ويعتبرها مقوما شعريا، بل يذهب

إلى أبعد من ذلك حيث يرى أن التزيين اللفظي ليس مجرد حلية فارغة، ولكنه يحمل معنى ويوصله لا يقدر على ذلك إلا لفظا تم اختياره بدقة ومناسبة. لذلك فهو يقرر أن على الشاعر وينبغي له أن يتجنب استخدام الألفاظ التي لا تعدو أن تكون مصطلحات علمية لا يعرفها إلا أهل الاختصاص. لأن المعجم المتخصص يقف عائقا أمام الفهم، كما يحيل بين الإبداع الفني والمتلقي له، ويتعطل التفاعل عندها بين الخطاب الشعري والمتلقي في الوقت نفسه ويؤثر سلبا على مسالك المعاني المتصلة بالأغراض الإنسانية وعلى مجموع المدارك الجمهورية، لهذا فإنها إذا أحسن استعمالها تنهض بوظائف إقناعية، فعندها تسمح بلفت انتباه القارئ أو السامع، كما تضغط على حساسيتهما للتفاعل مع المعاني التي تحملها، ومن ثم الاستجابة للمضمون المعرفي والأخلاقي الذي تحمله في طياتها وتقوم بفرضه، دون أن ننسى دور المتلقي الفعال في كل إبداع خاصة الخطاب الشعري لأنه هو الذي يمنح القصيدة الشعرية وجودها وتحققها، فبدون أن تصطدم بأذنه خاصة، وبدون أن ينفعل بها تظل عبارة عن مجموعة من الحروف المكتوبة تسوّد بياض الورقة فحسب، ومن هنا يأتي دور الخيال والتخييل عند المتلقي كعلامة على فاعلية الاتصال بين طرفي العملية الإبداعية. ولو تعمقنا قليلا فيما سبق ذكره خاصة الذي حدث مع كل من الفيلسوفيْن (الفارابي و ابن سينا) اللذين تأثرا إلى حدّ كبير بما ورد في كتاب فن الشعر عند (أرسطو) خاصة فيما تعلّق بهذا المصطلح، وتحديد معناه حيث أرجعا ذلك إلى نواح ثلاث من فلسفته نلخصها في الآتي :

– **الناحية الأولى**: ما تضمنه المنطق، فأرسطو تحدث عن أنواع المقدمات وأن منها مقدمات يقينية "البرهنية"، ومقدمات ممكنة "الخطابية"، حيث لم يجد العرب صعوبة في عدّ الشعر أو الخطاب الشعري مؤلفا من مقدمات مخيلة .

– **الناحية الثانية**: ما تضمنه علم النفس، فقد لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر، بل يخاطب المخيلة فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها، لأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس، وكان التخييل يعتمد على المحسوسات، ولأنها كذلك وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها وتُؤثّر فيها، فكان الشعر أو بأسلوب أدق الخطاب الشعري شديد التحريك للانفعال .

– **الناحية الثالثة**: فلسفته الأولى، فقد توصل الشراح العرب باقتدار أن يردوا فلسفة أرسطو في الشعر إلى فلسفته العامة، وأن يتفحصوا في التخييل على أنه بالدرجة الأولى"العلة الصورية" للخطاب الشعري، وإلى المعاني والأفكار على أنها علته المادية، ومن هنا أصبح التخييل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه عن غيره من الكلام مما ليس بشعر، وجاز للشاعر المبدع أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها في عبارة مخيلة (بارت، 2005، صفحة 05) ؛ لذلك نجد أنّ صاحب المدونة "حازم" اهتم اهتماما خاصا وكبيرا بقضية التخييل في كتابه "المنهاج" وعدّها جوهر عمله المحدث في ذلك العصر الذي واكبه، وما وقع فيه من وهن في شتى الميادين خاصة فيما تعلّق بالخطاب الشعري أنذاك، وهذا يؤكده تعريفه من قبل للشعر "الشعر كلام مخيل موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أومجموع ذلك" (القرطاجني، 1981، صفحة 71)، من هذا ومما سبق ذكره نستشف أنّ"حازما" جعل من التخييل مقوما من مقومات الشعر الضرورية والحساسة، وذلك تبعا لما جاء عند الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، فهو يريد بهذه الكلمة ما أراد بها الفلاسفة المسلمون تماما من تقديم الخطاب الشعري ومقوماته، وما يظهر ولوع "حازم" بالتقسيمات المنطقية وذلك بشكل كبير في هذه المسألة بالخصوص فنحن نراه يقسم

التخييل من عدة زوايا و علاقات، فمن أهم تلك التقسيمات أن التخييل بالنسبة إلى الخطاب الشعري قسمان؛ تخييل ضروري، وتخييل غير ضروري. ولكنه أكيد أو مستحب وهذا التخييل يقع في الخطاب الشعري من جهة المعنى، والأسلوب، واللفظ، وكذلك من جهة النظم والوزن" (عبد المطلب، 1997، صفحة 06)، ونختم هذا العنصر بقول "حازم" في المنهاج : "اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبّر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخييل لا ينافي اليقين كما نافاه الظن، لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه وقد يخيل على غير ما هو عليه" (القرطاجني، 1981، صفحة 62)، وهذا يعود إلى جودة المتخيّل وحسن تصوره .

**5- مبدأ المحاكاة و نظرة الشعر الحديث لها:**

المحاكاة تصوير العالم الخارجي، وتمثيلٌ له، لأن محصول الأقاويل الشعرية محصور في الأذهان وفي هذا يقول حازم: "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح، حقيقية أو على غير ما هي عليه تمويها وإبهاما" (عصفور، الصورة الفنية، 1992، صفحة 120)، فإذا تحدث "حازم" عن مصطلح المحاكاة والذي يعبر أفضل تعبير عن ثنائية هي المادة والصورة والتي بهما يتشكل الخطاب الشعري وتتميز صناعته، ولا يكون الخطاب الشعري شعرا معبرا إلا إذا تضمن "محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، بمجموع ذلك" (القرطاجني، 1981، صفحة 71)، ولما كانت القصيدة وبما فيها من محاكاة وتخييل تجعلنا نرى الواقع في ثوب جديدة مختلف، وبخبرة حديثة، وبما فيها أيضا من استغراب وتعجب، ذلك كله يحتاج إلى أسلوب، والأسلوب بدوره يحمل لنا الوزن والقافية والإيقاع المناسب، والمعنى والتأليف لفظا وتركيبا. فإذا ألح "حازم" على ذكر المبدع ودوره الفعال والذي يعمل على تشكيل المحاكاة في ذهنه، فإنه مطلقا لا يتجاهل الطرف الآخر والذي هو المتلقي لهذا الخطاب الشعري، وذلك من خلال بيان أثر المحاكاة عليه، لأن جلّ هذه العملية يكون بين المبدع والمتلقي "ولولا أن الرجل قد قصر مفهوم الأسلوب في موضع آخر على الهيئة التي تحصلُ من التأليفات المعنوية لقلنا إن الأسلوب عنده يمثل مجمل حقيقة التخييل في القول الشعري" (صلاح، 2006، صفحة 24) ، وكما يقول "إحسان عباس": "المحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله "سقراط" و"أفلاطون" ، فقد قال سقراط : إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلّها أنواع من التقليد" (عباس، 1960، صفحة 14) ، ومفهوم التقليد عند "سقراط" و"أفلاطون" يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما، ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم في ثلاث دوائر. الأولى عالم المثل والثانية عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية. وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات أو كما قال أفلاطون في الجمهورية: "والشاعر التراجيدي محاكٍ، وهو كغيره من المقلدين يبتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة" (عباس، 1960، صفحة 14) ، وهنا يتضح لنا جليا وهن حال الشعر ووزنه قيمة الخطاب الشعر المؤثرة والرفيعة في نظر "أفلاطون" ، وقد استعمل "أرسطاليس" اصطلاح المحاكاة حين قال في كتاب الشعر :"شعر الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامب، وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة في أكثر خصائصها كل هذه حين نشملها بالنظرة الكلية تعدّ أنواعا من المحاكاة" (عباس، 1960، صفحة 14) ، وهذا يجرنا في الحديث عن حقيقة لا مفر منها وهي أن"الشعر يحاكي الأشياء أو الأفعال أو القيم ، فهو من هذه الناحية مرتبط بعالمها، لأن القصيدة تخيل الأشياء إلى المتلقي، لكن الشعر لا ينقل عالم الأشياء أو الأفعال أو القيم نقلا حرفيا، لأن القصيدة قد تخيل الشيء على ما هو عليه أو على غير ما هو عليه، ومعنى هذا أن الشعر يوازي الواقع ولا يساويه، وأن العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع

علاقة تشابه، وليست علاقة مطابقة أو مساواة ... هذه الصور ليست هي الواقع الحرفي، وإنما هي الواقع معدلا بفعل المحاكاة (عصفور، مفهوم الشعر، 1982، صفحة 197)، كما قام "حازم" بتقسيم المحاكاة من حيث الغاية إلى محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة، وربما كانت الأخيرة في قوة الأوليين، ولم يخف إطلاقا أنه اعتمد في هذا التقسيم على قول "ابن سينا" وكل هذا هو إيجاز لقول "أرسطو" الذي سبق وأن ذكرناه، وقد فصل "حازم" في أحكام التحسين والتقبيح، فلكي نعرف طريقة التحسين والتقبيح يجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر أو الخطاب الشعري هي الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده، "يؤكد حازم أن عملية المحاكاة من مصدرها الذي نبعت منه إلى أثرها الذي تخلفه، تتكامل فيها عناصر أربعة؛ أولها العالم أو الواقع الذي تمثل معطياته المادة الخام للعملية الإبداعية، وثانيها المبدع الذي يتعامل مع هذه المعطيات باعتبارها موضوعا للمحاكاة، وثالثها العمل الذي يشكله المبدع نتيجة تفاعله مع موضوعه أو ما يكشفه في المعطيات من علاقات، ورابعها المتلقي الذي يتأثر بالمحاكاة تأثرات متعددة أو متباينة، بحسب تكوينه أو استعداده، والعلاقة بين هذه العناصر علاقة متبادلة، بمعنى أن كل عنصر فيها يؤدي إلى ما يليه حتى آخر العناصر، ثم يردنا آخر العناصر إلى ما سبقه، حتى يعود بنا إلى البداية " (عصفور، مفهوم الشعر، 1982، صفحة 198) ، وقد نظر النقاد والباحثون في هذا المجال أن المحاكاة تتعدد في حقيقة وجودها دون تكلف، بل من باب استعمالها وتعبيرها بين وضوح وغموض حيث تنقسم المحاكاة أصلا إلى ما يحاكى في نفسه بالوصف، وما يحاكى في غيره بالتشبيه، وليس ثمة فارق بينهما إلا في كون الوصف مباشرا والتشبيه غير مباشر، أو في كون الوصف يتناول الشيء بغير واسطة، والتشبيه يتناوله من خلال مقارنته بشيء آخر، وإذا كان "حازم" لا يوضح لنا أيهما يفضل، فإنه يبدو متأثرا بالفارابي" في كلامه على التمثال والمرآة حيث تكون صورة التمثال في المرآة محاكاة لمحاكاة" (قصبجي، 1980، صفحة 193) ، ورغم ذلك فهو يقوم بفصل ما أجمل كل من "الفارابي" و"ابن سينا" فيقول في المنهاج : "وكما أن المحاكي باليد قد يمثّل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصّور بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصّور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة فكذلك الشاعر تارة يخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء" (القرطاجني، 1981، صفحة 94) ، أمّا بخصوص العرب وموقفهم من المحاكاة أو مكانتهم من هذه الآلية الفنية في الخطاب الشعري، ودرجة استخدامهم لها في أشعارهم فقد أخذوا هذا المفهوم عن اليونان، على ما يكاد يكون مؤكدا، "ولا يفيد هنا القول إن الفعلين حكى وحاكى موجودان في اللغة العربية قبل نقل كتاب"الشعر" لأرسطو بزمن بعيد؛ صحيح أن الحكاية تعني تقليد أعمال الإنسان أو أقواله تقليدا كاملا، كما يفهم من معاجم اللغة، وصحيح أنه ورد في الحديث النبوي : "ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا، أي فعلت مثل فعله كما في معجم اللسان مادة "حكى" لكن المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة محاكاة لم يستخدم إلا في وقت متأخر، والظاهر أن العرب والمستعربين ظلوا يستخدمون كلمة حكاية كمصدر للفعلين المترادفين، حتى كان عصر المترجمين، فاستخدموا المصدر الميمي محاكاة" (الجوزو، 1981، صفحة 92) ؛ ها هو ذا الأديب "الجاحظ" الذي يعتبر من الأوائل الذين تأثروا بفكرة المحاكاة التي وردت عند اليونانيين، حيث تحدث عن "الحاكية" بمعنى المقلد فقال : "إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا ... وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين، حين فضله على جميع خلقه بالمنطق والعقل والاستطاعة " (الجوزو، 1981، صفحة 92) ، كما يذكر أن مختصر هذا القول جاء عند "الفيلسوف أرسطو" في أن المحاكاة فطرة وأنها طريق

العلم ومصدر اللذة وغير مستبعد أن "الكندي" هذا الفيلسوف العربي قد ترجم كتاب "الشعر" لأرسطو واختصره، وكثيرا من معاصريه قد اطلعوا عليه وتأثروا به، ومن بينهم "الجاحظ" ، أمّا "قدامة بن جعفر" وغيره من النقاد والبلاغيين العرب الذين تأثروا بالمنطق اليوناني لا بالنظرية الأرسطية في الشعر، فقد حصر جلهم الحكاية بالوصف، وأن أحسن الشعراء من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يتركب منها الموصوف مع إظهار هذه المعاني فيه، فالحكاية نقل دقيق عن الطبيعة في رأي الكثير منهم، فها هو "قدامة" يستشهد بقول "الشماخ" الذي يصف أرضا تسير النبالة فيها ، فيقول :

تقعقع في الآباط منها وفاضها خلت غير آثار الأراجيل ترتمي

فالحكاية ليست نقلا دقيقا وحسب كما يقول "الجوزو" ، بل إيحاء الشيء وكأنه مرئي في الحقيقة " (الجوزو، 1981، صفحة 93) ، لذلك فليست المحاكاة دائما شيئا بسيطا يخيّل الشيء في نفسه، بل قد تأتي مركبة، تخيّل وجود شيء في شيء آخر، كأن يصنع تمثالا يحاكي فلانا وتوضع معه مرآة يرى فيها هذا التمثال للشخص نفسه، كما نجد أن "ابن سينا" يميز بين مفهومها عند العرب وعند اليونان، فهو يرى أن "الشعر اليوناني إنما كان يقصد في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين؛ أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعدّ به نحو (فعل وانفعال)، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن الفعل" (سينا، 1973، صفحة 169، 170) ؛ وهناك من يفصل في هذا الرأي فيما يخص المحاكاة وتحليل الخطاب الشعري حيث يرى "أن شعراء اليونان كانوا يقلدون أعمال الأشخاص وحياتهم لا الأشخاص بذواتهم، وإن العرب يحاكون الأشخاص والذوات بشكل عام، وغاية اليونان التوجيه الأخلاقي أمّا العرب فغايتهم التأثير والإعجاب، لكن المحاكاة تستحيل عند (ابن سينا) إلى التشبيه، أي إلى فن بلاغي أكثر منها نظرية شعرية عامة؛ وأجمل ما في الأمر والذي نراه الأصوب هي أن مقياس جمال المحاكاة هو الاختراع والغرابة المثيرة للإعجاب" (الجوزو، 1981، صفحة 96) ، فعلى الشاعر أن يكون موضوعيا حين يحاكي في شعره الحياة حتى يأتي عمله صادقا لمواقف الإنسان ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أو محتملة لما ساق من وقائع، ولهذا ينصح "أرسطو" الشعراء أن يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعيا دون تدخل منهم، فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا" (هلال، 1997، صفحة 52) ، ومنه فإننا نرى أن المحاكاة بالنسبة "لحازم" تمثل دور الوسيط الرابط بين الموجودات الموصوفات، وموضوع أو نص الخطاب الشعري، وكلما حسنت محاكاة الشيء بصفاته أو بشيء آخر كان الخطاب أجمل، والتصوير أوضح وألمع بفعل ما يمكن إحداثه في النص، فتنعكس مرايا تلك الصورة على نفس المتلقي " وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّا من الغرابة وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتاثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكَى أو قبحه، ويشغل عن تخيّل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له؛ ووضوح الكذب يزَعها عن التأثر بالجملة" (القرطاجني، 1981، صفحة 72) ؛كما يشترط أن يكون هناك توافق في المحاكاة بين الْمُحكَى والْمُحكَى عنه فلا يصح أن محسوس بغير محسوس "وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة، وبها يحسن بأن تحاكى الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب، ومحاكاة

المحسوس بغير المحسوس قبيحة" (القرطاجني، 1981، صفحة 112)، ومنه يظهر أن السبب الرئيس لقول الشعر والحض عليه عند"حازم" هو مدى تأثير الخطاب الشعري في النفوس، ولما كانت المحاكاة هي تجسيد للواقع الإنساني وتشكيل لمعطياته يبدو أنها تعكس واقع المبدع والمتلقي معا، زيادة على الهموم والتجارب والمعاناة لكليهما، وبالتالي فإن تشكيل الواقع المادي المعيش والإنساني في ذات الوقت شيء والشيء الآخر هو تشكيل الصورة لهذا الواقع في ذهن المبدع بطريقة فنية وجمالية أخاذة رائعة يظهر أثرها على المتلقي، فيتحقق الانبساط والرضا والاستمتاع ؛ دون أن نتجاهل أمرين هامين هما وليدا المحاكاة وطرفاها الأساسيان لذلك فإن عملية المحاكاة تقوم على استخدام المكونات الصغرى والمركبة بحضور هذين الإطارين المرجعيين الرئيسيين حيث لا يمكن أن يتخطاهما الشاعر هما المحاكِي والمحاكَى حتى لا يصاحب الخطاب الشعري الغموض والابتعاد عن الحقيقة الموصوفة بواسطة الأدوات التي يعتمدها الشاعر المبدع في أثناء إخراج مكنوناته عن طريق الوصف أو التشبيه، ويتجلى ذلك فيما ذهب إليه "حازم" عند ما اعتبر "محاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة بواسطة" (بومزبر، 2007، صفحة 67)، وبهذا نكون قد أتينا على أهمة نقاط هذا العنصر، وأجلينا بعض الغموض والإبهام على مفاهيمه التي تتعلق بالخطاب الشعري العربي، وكيف أن عنصر المحاكاة مهيمن على الدراسات الحديثة للنص الشعري، هذه أهم القواعد التي رسمها "حازم" لقضيتي التخييل والمحاكاة، وقد استوحى ذلك من الشعر العربي، ولا سيما المغربي والأندلسي اللذين اهتما اهتماما كبيرا، لأنه لم يكن أمام "حازم" شيء من النماذج الأدبية التي رسم "أرسطو"قواعده على صورتها، وكما يقول حد النقاد العرب: لم يتعسف في تطبيق هذه القواعد على الشعر العربي، بل حاول أن يطبق الأصل الأرسطي في "المحاكاة" على الشعر العربي مؤمنا يقينا بقيمة هذه الثروة من عقيق الشعر العربي، وبأن "أرسطو" نفسه لو وجد في شعر اليونانيين مثل ما في أشعار العرب لزاد على ما وضعه من القوانين الشعرية، وأبرز ما يلاحظ في تحليل "حازم" للمحاكاة الشعرية مظهران : دقة المحاكاة ، حسيتها مع ما تستتبعه الدقة والحسية من تفصييل وترتيب؛ لذلك وغيره يعد "حازم" أشد النقاد والباحثين في هذا المجال توسعا في قضية التخييل والمحاكاة، لأنه توسع في تطبيق هذه النظرية إن صح التعبير على الشعر العربي أكثر مما فعل "أرسطو"، وفي هذا يقول "شكري عياد" : "أرسطو لم يبحث إلا صورة واحدة للمحاكاة الشعرية وهي المأساة اليونانية، أما حازم فقد طبقها على ألوان كثيرة من الفن القولي، حيث طبقها على محاكاة المحسوسات مما لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني وطبقها على ألوان كثيرة من الفن القولي: طبقها على المحاكاة المحسوسة مما لم يوجد مثاله في الشعر اليوناني وطبقها على الحِكم الشعرية أيضا .

**6- مذهب المطابقة ، المقابلة ، التقسيم ، التفريع :**

سن "حازم" بعض القوانين الفرعية والمحددة التي تعمل على الإتيان بالكلام على أحسن صورة، وأمثل صفة حيث بدأ كلامه في مسائل جزئية بقوله: "وذلك بأن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما، وأمّا المتخالفات والمتضادات فالصيغ فيها تقسيمية تفسيرية" (القرطاجني، 1981، صفحة 48) ، وبعد هذا التقسيم دخل في شيء من التفصيل فتحدث عن الطباق مخالفا "قدامة بن جعفر" في التعريف والتسمية "وقدامة يخالف في هذه التسمية، فيجعل المطابقة تماثل المادة في لفظين متغايري المعنى، ويسمى تضاد المعنيين تكافؤا، ولا تشاح في الاصطلاح" (القرطاجني، 1981، صفحة 48) ، وهنا نراه لا يُهوّل من مشكلة الاختلاف بينه وبين الناقد "قدامة" صاحب كتاب نقد الشعر.

**6. 1– المطابقة** : هي الموافقة، ومنه طابقت بين الشيئين، إذ جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما، والمطابقة: المشي في القيد وهو الرسف، والمطابقة أن يضع الفرس رجله في موضع يده، وهو الأحق من الخيل (منظور، 1988، الصفحات 120 – 123)، "لفظ مشتق إما من قولك: هذا لهذا طبق أي مقدار لا يزيد عليه ولا ينقص، وإذا كان حقيقة الطباق مقابلة الشيء بما هو على قدره ومن وفقه سمي المتضادان إذا تقابلا ولاءم أحدهما في الوضع الآخر متطابقين، قال الخليل: يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حد واحد وألصقتهما' " (القرطاجني، 1981، صفحة 48)، وفي هذا يقول الشاعر "الجعدي":

وخيل يُطابقن بالدّار عين طِباق الكلاب يطأن الهِراسا

كما قام "حازم" بتقسيم المطابقة إلى محضة وغير محضة (كلمتان متضادتان)، "فالمحضة مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى، كقول الشاعر "جرير":

وباسط خيرٍ فيكم بيمينه وقابض شر عنكم بشماليا

فقوله باسط وقابض، خير وشر، من المطابقات المحضة" (القرطاجني، 1981، صفحة 49) ، وغير المحضة تنقسم الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه، وأمّا المخالف فهو الذي يقارن بما يقرب من مضاده كمقابلة (الأبيض بالأحمر)، دون أن يخفي "حازم" عند تعرضه لهذه المسائل شدّة إعجابه بما قال أبو الطيب ،" ومن أبدع ما ضوعفت فيه المطابقة وجاءت العبارة الدّالة عليها في أحسن ترتيب وأبدع تركيب قول أبي الطيب المتنبي (القرطاجني، 1981، صفحة 50):

أزورهم و سواد الليل يشفع لي وأنثني و بياض الصبح يُغري بي

حيث نجد أنه اجتمع في هذا البيت نوعا المطابقة التي ذكرنا سلفا، وهي المطابقة المحضة وغير المحضة؛ وقد تأتي المطابقة بوجهي الإيجاب والسلب، ومن ذلك أمثلة كثيرة من بينها قول "السموءل" (القرطاجني، 1981، صفحة 50):

وننكر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول

وقد رأى أنه مما يجري مجرى المطابقة هو تخالف وضع الألفاظ لتخالف في وضع المعاني " ويجري مجرى المطابقة تخالف في وضع المعاني، ولنسبة بعضها من بعض، فيقع بذلك بين جزأين من أجزاء الكلام نسبتان مختلفتان، فيجري ذلك مجرى المطابقة في الألفاظ المفردة وذلك قول بعضهم (القرطاجني، 1981، صفحة 51):

أنت للمال إذا أصلحته فإذا أنفقته فالمال لك"

كما يورد مثالا على ذلك من النثر ويسميه بالتبديل، "ومن هذا النحو قول بعضهم: (إن من خوفك حتى تلقى الأمن خير ممن أمنك حتى تلقى الخوف)، ويسمى هذا النوع من الكلام التبديل" (القرطاجني، 1981، صفحة 51) ، ويختم "حازم" كلامه عن المطابقة ودروبها بقوله : "وقد تكلم الناس في ضروب المطابقات وبسطوا القول فيها فلا معنى للإطالة إذ قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغ منه" (القرطاجني، 1981، صفحة 51).

**6. 2– المقابلة**: المواجهة، والتقابل مثله، وهو قبالُك وقُبالتُك أي تُجاهك؛ ومنه الكلمة : قبال كلامك" (منظور، 1988، صفحة 21) ؛ تناول "حازم" المقابلة موردا في ذلك أقوال جملة من النقدة من بينهم على سبيل المثال لا الحصر أقوال قدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي، كما أخذ باستشهاداتهم، وعمل على التفريق بين المقابلة الصحيحة والمقابلة

الفاسدة، إلى جانب تعرضه إلى بعض المسائل الجزئية تخص التقسيم وضروبه، والتفسير وأنواعه، وأوجب أن يتحرى في التفسير مطابقة المفسِّر المفسَّر، ومما جاء في غير المطابق قول أحدهم (القرطاجني، 1981، صفحة 58):

فيا أيها الحيران في ظلم الدجى ومن خاف أن يلقاه بغي من العدا
تعال إليه تلق من نور وجهه ضياءً ومن كفيه بحرا من الندى

ويقول "حازم" في توضيح عيوب هذين البيتين، وفساد التفسير الذي لحق بهما: "فمقابلة ما في عجز البيت الأول بما في عجز الثاني غير صحيحة، والتسامح في إيراد التفسير على مثل هذا مخل بوضع المعاني ومذهب لطلاوة الكلام، فينبغي أن يُتحرز منه وألا يتسامح في مثله" (القرطاجني، 1981، صفحة 59)، كما قام "حازم" بإعطاء مفهوم دقيق للمقابلة سعيا منه ضبط هذا الموضوع في الخطاب الشعري، فقال: "و إنما تكون المقابلة في الكلام بالتوافق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه" (القرطاجني، 1981، صفحة 52)، وقد يوجد للمقابلة أنواع من الصعب التفطن إليها لدقتها أثناء تأدية الخطاب الشعري، لذلك يوجب على المتلقي التنبه لمقاصد الشاعر بكل توأدة وتفحص ليصل إلى بيت القصيد والغرض الذي يسعى إليه والمعنى الذي يهدف "وأنواع المقابلات تتشعب، وقلّ من تجده يفطن لمواقع كثير منها في الكلام، كما أن كثيرا من الناس يعد من المقابلة ما ليس منها، وأكثر ما يشعر به منها مقابلة التضاد والتخالف" (القرطاجني، 1981، صفحة 52)، ويؤكد على أنه ليس من الضروري مطلقا أن يتساوى المتقابلان في الدرجة والرتبة وإن حصل ذلك فشيء جميل وممتع غير مفسد للمعنى "وليس يشترط تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في طرفي الكلام في الرتبة، وإذا أمكن تقابلهما فهو حسن؛ وفي هذا أنشد "قدامة" في ما تحاذت فيه العبارة (القرطاجني، 1981، صفحة 53):

فيا عجبا كيف اتفقنا فناصح وفيّ ومطوي على الغش غادر

فيتضح لك في هذا البيت كيف جمع الشاعر بين النصح والوفاء ليقابلهما بالغش والغدر على هذا الترتيب الذي ورد كما أنشد الخفاجي في هذا المسلك قول الشاعر (القرطاجني، 1981، صفحة 53):

جزى الله خيرا ذات بعل تصدقت على عزب حتى يكون له أهل
فإنّا سنجزيها بحسن فعالها إذا ما تزوجنا وليس لها بعل

فقد عدّ في هذه المقابلة أن يكون لهذه المرأة زوج في حين أن هو لا زوجة له، وأن يقع العكس أن يكون له زوجة وهي لا زوج لها، مبتغاه أن يتوفر له عزباء كما تحصل هي على أعزب، وهي مقابلة واضحة يسهل على المتلقي إدراكها ووعيها، لذلك عدت مقابلة صحيحة .

**6. 3– التقسيم** : التفريق، ومنه تقسّمهم الدهر فتقسّموا، أي فرّقهم فتفرّقوا" (الجوهري، 1990، صفحة 2012) ؛ وفي هذا المفهوم يقول "حازم" وهو يتحدث عن الخطاب وأثره في السامع أو القارئ: "والتقسيم ضروب، فمن ذلك تعديد أشياء ينقسم إليها شيء لا يمكن انقسامه إلى أكثر منها؛ ومنها تعديد أشياء تكون لازمة عن شيء على سبيل الاجتماع أو التعاقب؛ ومنها تعديد أشياء تتقاسمها أشياء لا يصلح أن ينسب منها شيء إلا إلى ما نسب إليه من الأشياء المتقاسمة؛ ومنها تعديد أجزاء من شيء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء وتكون الأجزاء المعدودة إمّا جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه وأليقها بغرض الكلام، ويكون جزء منها لا يصلح أن ينسب إلى غير ما نسب إليه بالنظر إلى

صحة المعنى؛ ومنها تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من شيء متفقة في الشهرة والتناسب" (القرطاجني، 1981، صفحة 55) ، كما يحذر "حازم" الشاعر المبدع من الوقع في بعض الأخطاء التي تفسد المعنى والمبنى على حد سواء، والعمل على ضبط النفس والتركيز في إنشاء الخطاب الشعري لما له من أثر فعّال في نفسية المتلقي وحتى يؤدي دوره ورسالته كما ينبغي "وينبغي أن يتحرز في القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معا، فإن ذلك مما يعيب المعاني ويسلب بهجتها ويزيل طلاوتها؛ كما أنّ القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذُكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء والهيئة" (القرطاجني، 1981، صفحة 56)؛ إذا فهو أمر يدخل في فنيات الإبداع وتجويده وحسن استخدام الألفاظ وتناسق المعاني .

**6. 4– التفريع** : التفريق، ومنه يقال: هو متفرع أبكار المعاني، حسن التفريع للمسائل، فرّع بين المتخاصمين: فرّق بينهم" (الزمخشري، 2003، صفحة 634) ؛ " هو أن يصف الشاعر شيئا بوصف ما ؛ ثم يلتفت إلى شيء آخر يوصف بصفة مماثلة أو مشابهة، أو مخالفة لما وصف به الأول، فيستدرج من أحدهما إلى الآخر، ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاضلة أو التفات أو غير ذلك مما ينسب به بين بعض المعاني وبعض، فيكون ذكر الثاني كالفرع عن ذكر الأول؛ ومن ذلك قول "الكميت" (الزمخشري، 2003، صفحة 59):

أحلامكم لسقام الجهل شافيةٌ كما دماؤكم يشفى بها الكَلَبُ

رغم هذه الشروط التي يقدمها صاحب المدونة والتي تلازم التفريع، فهو يؤكد على أن المعاني متفرعة من بعضها البعض مهما بدت للقارئ أو السامع أنها متباعدة أو ظهرت كذلك، ففي تباينها وتقاربها جماليات العمل الفني الذي يقوم به الشاعر المبدع "كل معنى فرع عن معنى فقد يكون واقعا معه في حيز واحد، وقد يكون بينهما تباين في ذلك، وقد يكون المأخذ فيهما واحدا، وقد يكون متخالفا، وقد يكون أحدهما موجّها من بعض جهات التوجيه نحو النسب الإسنادية إلى ما وجّه إليه الآخر، ومن ذلك قول "محمد بن وهيب" (القرطاجني، 1981، صفحة 60):

طَلَلان طال عليهما الأمد درسا فلا علمٌ ولا نضد

لبسا البِلى فكأنما وجدا بَعْدَ الأحبة مثل ما أجِدُ

إلى جانب أنه طلب أن تكون النُّقلة بين المعنيين متناسبة ومتقاربة بعيد عن الغموض والإيهام، وأن يكون بينهما انسجام واتصال وحسن اقتران، وإلا كان ضربا من الحشو، والتفريع يحسن في البيت الشعري الواحد، وفي غير كثرة حتى لا ينقلب إلى عكس المقصود منه "وينبغي أن تكون النقلة من أحد المعنيين إلى الآخر فيما قصد فيه التفريع متناسبة، وأن يكون المعنى الثاني مما يحسن اقترانه بالأول ويفيد الكلام حسن موقع من النفس، وما وقع من التفريع غير متناسب الوضع ولا متشاكل الاقتران لم يحسن، وكان من قبيل التذييل والحشو الذي لا يحسن" (القرطاجني، 1981، صفحة 61)، ومنه فإنه لا يختلف المحدثون ومن قبلهم من النقدة والباحثون في هذا المجال أن مؤلف"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" مصدر يُرجع إليه في كل أوان من أراد أن يبحث في ميدان نقد الشعر على الخصوص، والنظر في آليات الخطاب الشعري العربي، فهو زيادة على ذلك من أروع كتب النقد وأفضل البحوث وأكملها تتعلق بالشعر كيف كان وكيف يجب أن يكون حتى يستطيع المتلقي أن يستفيد مما يقدم المبدع، وغروى ولا عجب في ذلك إذا علمنا أن"حازم" مؤلف وناقد من الطراز الرفيع حيث يتمتع بقدر هائل من الثقافة العامة والمزدوجة إذا صح التعبير، إلى جانب ما يملك من جوانب علمية متنوعة تدل على براعته، وهذا يعود إلى اطلاعه على آثار النقاد والبلاغيين العرب الذين سبقوه والذين واكبوه، ونظرته الثاقبة إلى حال

الشاعر في زمانه، كما أنه على معرفة ودراية بالمؤلفات الهيلينية، ثم أضاف إلى ذلك كله ذوقه الأدبي الشعري الواسع، الذي اكتسبه من كثرة اطلاعه وتنقيبه على أشعار السابقين، ونظرته المتفحص لما جاء عند اليونان وفلاسفة العرب والمسلمين كأمثال أفلاطون وأرسطو والفارابي وابن سينا وغيرهم وأدى هذا كله إلى أننا وجدنا أنفسنا أمام ألمعي وناقد بارع لا يكل ولا يمل من البحث والتحليل والإيضاح، صاحب آراء جديدة لم يسبق إليها من الذين تقدمه من النقدة، ومما أضفى على عمله هذا التفرد والجودة هو قيام نقده على دعامتين رئيسيتين نجملهما في الآتي:

أولا: الأخذ بالمبادئ الأرسطية في تحليل الخطاب الشعري وبنائه، وأحيانا في الخطابة، وقد ارتسم ذلك في التزامه بمبدأ الانفرادية، والوحدة في قضية منبع الشعر حين جعله وليد قوة واحدة، وهي حركات النفس، وغيرها مما سبق ذكره.

ثانيا: الذوق الأدبي الرفيع والمدروس الذي اعتمد عليه، والصادر عن نفس تواقة للقريض عاشقة لسياق الشعر المعبر والمؤثر في المتلقي وخصوصياته، وساعده هذا على توجيه بعض نظريات "أرسطو" وتكييفها وفق طبيعة الخطاب الشعري العربي، مما تبين للمتصفح "للمنهاج" وفي كل موضع منه، بل وصل عند البعض أنه استطاع أن يستشف المحذوف من فصول الكتاب من خلال البحث فيه والمران والدربة؛ ومن خلال عمله الجاد والمدروس استطاع "حازم" أن يجيب على كثير المشكلات الهامة التي اعترضت عدة نقاد أو عرضت للنقد بصفة عامة على مرّ الدهور والأزمان التي شاهدت صحوات وطفرات لا يستهان بها في مجال البحث النقدي خاصة موضوع الخطاب الشعري، زيادة على علو كعب الرجل وما يحمل نقده من شمولية في الطرح التي لا توجد عند كثير من غيره أصحاب هذا الفن الفريد، ومما أوصل عمله إلى سنام المجد والمكانة العالية هو المنهج الذي اتبعه القائم على منطق خاص به، والتحذير الذي ينبه الشاعر المبدع الحريص على جودة عمله ليصل إلى المتلقي في أحسن صورة "ولا ينبغي أن يُذهب بالمعاني مذهبَ التفريع في قصيدة بجملتها، ولا أن يتابع ذلك في جملة فصول من القصيدة، بل يلمع بذلك في بيت أو فصل غير طويل، وإن وقع ذلك في فصول أو أبيات غير متصلة، بحيث تقع المراوحة بينه وبين غيره من الصناعات، لم يكن مكروها؛ إذ المذهب المستحسن في الكلام أن يتفنن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه، وأن يتوخى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات، وكلما كان الكلام مقتصرا به على فنّ واحد من الإبداعات، وإن كان حسنا في نفسه، لم يحسن لأن ذلك مؤدٍّ إلى سآمة النفس، فإنّ شيمتها الضجر مما يتردد والولع بما يتجدد" (القرطاجني، 1981، صفحة 61). يعد هذا الكنز شيئا ثمينا كل ما بحثت فيه زدت ثروة. "المنهاج" محيط عرمرم وبحر زاخر لم يُخرج لؤلؤه من غلاف صدفاته حتى لحظة ولوج إلى شواطئه الملآنة بالأحجار الكريمة، وقد سنحت الفرصة بفضل أهل العلم الذين سبقونا إليه والبحث في ثناياه، ومهدوا لنا الوعر من دروبه لاستكشاف جزء بسيط من مكامنه، فبان لنا عظمة الرجل الباحث المطلع الناقد الجاد، وظهرت لنا من خلال ذلك معالم تبين عن قيمة هذه المدونة وفائدة البحث فيها، رغم صعوبة الولوج إلى خباياها وأسلوبها الرفيع، لهذا "فالمنهاج" يحتاج إلى وقفة أوسع وأطول ومساحة شاسعة، وعقل أرحب وعلم أوفر ليستطيع أن يناقش أكثر الذي جاء فيه، ويعمل على تهين الصعب فيه وتذليل مسالكه للدارسين خاصة من اتخذ النقد ديدنه والبحث والتنقيب سبيله ومنهجه كما يجب عليه أن يدرك لغة الجنس الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة، والذي يسمى حاليا بالسياق الأكبر والأصغر، ليتوقف فهمه الصحيح للخطاب الشعري على المعالم الرئيسة التي سنها "حازم" في ممارسة الشعر العربي و فنونه.

**7- خاتمة :**

تضمن هذا المقال جملة من النتائج والنقاط التي لها دورٌ في توجيه الدلالة بواسطة إسهامات آليات التحليل في تقديم الخطاب الشعري العربي، والتي اعتمدها "حازم" وذلك من خلال بيان مواقع عمل الدلالة، إلى جانب مقاصدها والأغراض التي تحقق أهدافها، ومن أجل تحديد المعالم التي تقرّب بين عمل المبدع وأثر المتلقي في هذا الإبداع، والتي تعتبر الغاية الأسمى، كما تبرز نظرة "حازم" واهتمامه الكبير بالمتلقي، وتَكييف تصرف الشاعر إزاء ما يطرح من أفكار وتجارب لتصل إلى الآخرين، هذا لينتعش الإبداع ويحرز ما يريد أن يحفل به المتلقي ونوعته من هذا الإنتاج، وما يثبت ذلك هو القوانين التي يحتكم إليها ما ورد في "المنهاج" وبالخصوص ما جاء في حقل الخطاب الشعري العربي، إلى جانب تأسيس"حازم" لمجموعة من القواعد والمبادئ التي يلزم أن يعتدّ بها في أثناء إنتاج الخطاب الشعري، والتي قسّمها إلى ثلاثة محاور: أصول دلالية، أصول بنائية، أصول أسلوبية، هذا المنهج الفريد الذي قنن له القواعد التي تخصه، وذلك من خلال بحثه الخاص في الشعرية العربية القديمة وبما أتى به المحدثون الذين واكبوه، وما أفرز اطلاعه على فلسفة هذا الفن عند علماء اليونان إلى جانب تطرقه إلى بعض الآليات التي يتفاضل فيها كثير من شعراء عصره، الذين يتأرجح إنتاجهم من شعر حسب نظرته بين الغث والسمين، دون أن يهمل المتلقي ودوره الفعّال فيما يضفي على هذا المنتَج من قيمة فنية وجمالية، وكيف أنه يثمن عمل المبدع صاحب الأذن الذواقة،كما أبرز أثر التقسيم ودوره الفعال في توجيه دلالة الخطاب إلى جانب المطابقة والمقابلة والتفريع والمحددات هذه الآليات التي تقيّم عمل المبدع عن طريق احترام نواميس الخطاب الشعري فتصل به إلى درجة من النضج والسبق لكي يستقيم إنتاجه وينال جهده الرضا والقَبول لدى أصناف المتلقين ويتحصل على الأثر الذي يرفع من قيمة منتوجه ويسمو بجهده عند المتصفح والناقد على حدّ سواء.

## 8- قائمة المراجع:

ابن سينا علي. (1973). فن الشعر. دار الثقافة: بيروت – لبنان.

العلوي ابن طباطبا. (1956). عيار الشعر. دار المعارف: القاهرة – مصر.

ابن منظور أبو الفضل. (1988). لسان العرب. دار إحياء التراث العربي: بيروت – لبنان.

المتنبي أبو الطيب. (2002). ديوان أبي الطيب المتنبي. مكتبة نزار مصطفى الباز: مكة المكرمة – السعودية.

أبو حميدة محمد صلاح. (2006). دراسات في النقد الأدبي الحديث. سلسلة إبداعات فلسطين: غزة – فلسطين.

إحسان عباس. (1960). فن الشعر. دار الثقافة: بيروت – لبنان.

ابن فارس أحمد. (1979). معجم مقاييس اللغة. دار الفكر: بيروت – لبنان.

الجوهري إسماعيل بن حماد. (1990). الصحاح. دار العلم للملايين: بيروت – لبنان.

بومزبر الطاهر. (2007). أصول الشعرية العربية. الدار العربية للعلوم: الجزائر – الجزائر.

عصفور جابر. (1992). الصورة الفنية. المركز الثقافي العربي: الدار البضاء – المغرب.

عصفور جابر. (1982). مفهوم الشعر. دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت – لبنان.

الزمخشري جار الله. (2003). أساس البلاغة. المكتبة العصرية: صيدا – بيروت.

شاكر جميل. (1999). مدخل إلى نظرية القصة. الدار التونسية للكتاب: تونس – تونس.

القرطاجني حازم. (1981). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. دار الغرب الإسلامي: بيروت – لبنان.

لويس دي. (1983). الصورة الشعرية. دار الرشيد: بغداد – العراق.

بارت رولان. (2005). البلاغة القديمة. دار إفريقيا الشرق: الدار البيضاء – المغرب.

مصلوح سعد. (1980). حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر. عالم الكتب: القاهرة – مصر.

عناية عبد الرحمن عبد الصمد أبو طالب. (2009). التشكيل التخييلي والموسيقي في شعر المقالح. دار الفكر: دمشق – سوريا.

المسدي عبد السلام. (1982). الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب: طرابلس – ليبيا.

قصبجي عصام. (1980). نظرية النقد الأدبي. دار القلم: حلب – سوريا.

كولردج. (1958). الخيال والصورة الفنية. دار المعارف: القاهرة – مصر.

العمري محمد. (2005). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. دار إفريقيا الشرق: الرباط – المغرب.

عبد المطلب محمد. (1997). البلاغة العربية قراءة أخرى. مكتبة لبنان للنشر: بيروت – لبنان.

التهانوي محمد علي الفاروقي. (1996). كشاف اصطلاحات الفنون. مكتبة لبنان: بيروت – لبنان.

هلال محمد غنيمي. (1997). النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر: القاهرة – مصر.

الجوزو مصطفى. (1981). نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت – لبنان.

فولفغانغ هاينه مان. (2004). علم النص المفاهيم والاتجاهات. مكتبة زهراء الشرق: القاهرة – مصر.