تاريخ الإرسال: 25-05-2017
تاريخ القبـول: 16-07-2018

أثر المنطق الأرسطي في مفاهيم الشعرية في النقد العربي القديم
دراسة في كتاب "نقد الشعر" لـ:"قدامة بن جعفر"

محمد بلقوت
باحث دكتوراه / تخصص: سرد عربي

إشراف: أ.د فيصل حصيد
جامعة عباس لغرور– خنشلة

ملخص:

يعد " قدامة بن جعفر" أحد أكثر النقاد العرب تأثرا بالفلسفة اليونانية، والمنطق الأرسطي على وجه التحديد، حيث أنه أراد أن يقنن للشعر اعتمادا على مبادئ منطقية وغاية هذه الورقة تتبع آثار مفاهيم الشعرية في كتاب " نقد الشعر"، من خلال العودة إلى التقسيمات والتصنيفات الشكلية في الكتاب، وبحث التواشجات بينها وبين المنطق الأرسطي.

الكلمات المفاتيح: الشعرية – المنطق – الشكل – التصنيفات.

Abstract:

« kodama ben djaafer » was one of the most arabic critics effected by the greek philosophy, And more precisely by the logic of aristotle. when he wanted to creat rules to control poetry depending on logical priciples, and the aim of this study is to follow traces of the poetic notions in the book of « poetry criticism », and search for the overlaps between that and the logic of aristotle, By going back to the structural divisions, And classifications of kodama.

Key words: poetic – logic -form – classifications.

الدراسة:

تعتبر الشعرية أحد أكثر المفاهيم النقدية المعاصرة تناولا من قبل الدرس النقدي، بنوع الاستعصاء والانغلاق في تحديد طبيعتها الهلامية، فمع تطور العقلية المعاصرة وانسلاخها من منطق النقود الحدسية والأهوائية، التي ميّزت الدراسات الأدبية فيما مضى، كان لابد من ظهور هذا المصطلح النقدي في محاولة "لإقامة علم للأدب تام غير ناقص ولا مخلخل"[1]، تُرسم بموجبه الخطوط الواضحة، والحدود الفاصلة التي "تنظم ولادة كل عمل أدبي"[2] والسعي إلى وضع المعايير والأسس الفاصلة بين ما هو أدبي من غير ذلك فالشعرية إذن" هي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الحاضر"[3]، حيث أن مفهوم الشعرية الأرسطية ظل لها حضورها في النظريات الشعرية الحديثة، وإن اختلفت حدود التلاقي والتجافي بينها.

1- إرهاصات الشعرية في كتاب " فن الشعر":

يعتبر كتاب" فن الشعر" لأرسطو (**ARISTOTLE**) أولى تجليات مفهوم الشعرية، التي انبنت عليها النظريات الحديثة، حيث اتفق النقاد والباحثون على أن كتابه هذا يمثل نقطة الانطلاقة الفعلية في رحلة البحث عن قواعد الخطاب الأدبي، وإن كان الكتاب في حقيقته قد وُضع لغاية أجناسية لتصنيف فنون القول اليونانية، حيث يقول في ذلك **تودوروف T.TODOROV**:" شعرية أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي"[4].

والمتصفح للكتاب سيقف على قسمين رئيسيين،خُصّص أولهما للحديث عن ماهية الشعر، وربطه بمبدأ المحاكاة امتدادا لتأسيس أفلاطوني، مع تحوير في المفهوم، حيث اعتبر **أرسطو** أن نشأة الشعر والفن عموما كانت لسببين كلاهما طبيعي،" فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[5].

أما الجزء الثاني من الكتاب فقد ركز فيه الفيلسوف الإغريقي على معالجة الفنون اليونانية، وهي الملحمة والدراما بشقيها (المأساة والملهاة) معتمدا المحاكاة، إذ يرى أن الأصل الثابت في هذه الفنون أنها محاكاة "المواقف الإنسانية والوقائع التي تحدث...وهذا باللجوء إلى الطبيعة ومحاكاتها مباشرة كما هي أو كما يجب أن تكون"[6]، ليمضي بعد ذلك في استنباط القوانين التي تحكم كل جنس والحدود المائزة لكل منها، فعلى سبيل الاقتصار يعرّف المأساة بأنها:" محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[7]، وبعد ذلك شرع **أرسطو** في تبيان الفروقات بين المأساة والملحمة، فيقول:" والملحمة قد سايرت المأساة، بوصفها محاكاة – بواسطة الوزن – للأفاضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا وفي كونها حكاية، ويفترقان كذلك في الطول"[8].

إن الغاية الأساس من إدراج هذه التعريفات للفنون اليونانية هو بيان المبادئ التي أقام عليها **أرسطو** تمييزه بين هذه الفنون، وليس ينتفي القول بأن الكتاب قد حمل بذور نظريات الشعرية الحديثة لمجرد كونه كتابا في التمثيل والتصنيف الأجناسي، ولعل هذه من تلك، فما توفيقه في وضع فواصل لغوية وأخرى رؤيوية بين هذه الأجناس إلا لتذرعه بروح التقنين الذي هو من صلب الشعرية الحديثة، ويظهر ذلك جليّا في تفضيله للمأساة على بقية الفنون حيث أن " المأساة نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة مما سهل عملية استنباط قوانينها، لذلك استطاع أرسطو أن يضع قوانين المأساة بشكل واضح ومتكامل بينما لم يستطع أن يبين القوانين النوعية للملحمة التي تختلف بتلك القوانين عن المأساة فاقتصر – في الملحمة– على القوانين الشعرية التي تشترك بها مع

المأساة"[9]، فتراتبية الأجناس التي توّجت المأساة على رأس هذه الفنون مردّه ثبات بنياتها ووضوحها مقارنة بغيرها.

وبعد كتاب" **فن الشعر**" أخذت نظريات الشعرية الغربية في التحول التدريجي من طوباوية البحث في الكوسمولوجيات إلى حيز خلق أدوات البحث، فكانت نشأة **علم الجمال**(AESTHETICS)، خاصة مع "**كانت**" (I.KANT) في القرن الثامن عشر محطة حاسمة في بلورة علم أكثر صرامة وموضوعية و "في منعطف القرن التاسع عشر بدأت الشعرية الغربية في الانفصال الكامل عن مقولات المحاكاة الأرسطية "[10]، لتأتي بعد ذلك الشكلانية الروسية في النصف الأول من القرن العشرين تدفعها رغبة في إقامة علم للأدب ممنهج، متأثرة بالطفرة التي أحدثتها الدراسات اللسانية، لتصب هي الأخرى تركيزها على الأسس اللسانية الفاعلة في مجالها، وتجعل منها منطلقا في سعيها إلى التفريق بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، وتمهد لظهور ثلّة من النقاد والباحثين الذين عايشوا تلك الفترة الزاهية من تاريخ النقد الغربي، على غرار **رومان ياكوبسون** R.JAKOBSON، **تزفيتان تودوروف** T.TODOROV، **وجون كوهن** J.COHEN.

والحقيقة التي وجب الإشارة إليها أن اشتراك هؤلاء في جعلهم للنص مجالا للتحليل واستنباط القوانين، يوجههم في ذلك المنطلق الألسني قد أضفى على الدراسات شيئا من الموضوعية "غير أن كم المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية، وعائدة طبعا إلى طبيعة تصور المنظِّر النقدي"[11]، وعليه فإن هذا الاختلاف في زاوية الرؤيا قدم لنا شعريات مختلفة نسبيا.

2– سمات الفلسفة اليونانية في النقد العربي القديم:

إن البحث في التواشجات الحاصلة بين مفاهيم الشعرية الأرسطية، والتراث النقدي العربي يستدعي منا ضرورة الإشارة أن النقد العربي قديما كان قائما على الأحكام الارتجالية التي يحكمها الانفعال الوقتي والتشبع بالنزاعات

العصبية، والتي ظلَّت سائدة في الساحة النقدية على طول فترة زمنية طويلة إلى غاية حدود القرن الثالث هجري، الذي يعد منعرجا مهما في تاريخ النقد عند العرب، فقد استغل نقاد هذا القرن انتشار التدوين بلمّ شتات القضايا النقدية التي عُرفت في العصور السابقة، والتي تسللت الكثير منها إلى الدراسات التي صاحبت حركة التأليف فبانت أكثر تنظيما ومنهجية. إلى جانب عملية المثاقفة التي كانت بين العرب والأمم الأخرى على غرار التَّيار اليوناني الذي هبَّت نسماته على الثقافة العربية من نافذة الفلاسفة والمترجمين من أمثال: **الفارابي، متى بن يونس، إسحاق بن حنين** وغيرهم.

وقد أظهرت الثقافة العربية مرونة كبيرة في الانفتاح على الآخر، وأبدت تجاوبا كبيرا مع مختلف هذه الثقافات، خاصة اليونانية منها، وكل ذلك كان له آثارا بيّنة في الأدب العربي"لا من حيث الألفاظ والمصطلحات الجديدة فحسب بل أيضا من حيث ذخائر الفكر الفلسفي اليوناني والعربي التي التقت في أوعيته وأوانيه والتي جعلته يعرف صورا من تحليل الأفكار وتركيبها لا عهد له بها"[(12)].

ويجمع أغلب دارسي الأدب بأن **الجاحظ** كان أول من بدت عليه حمّى الفلسفة اليونانية حين "أراد أن يكون للعرب خطابة كخطابة اليونان، وأن يكون هو الكاتب في خطابة العرب كما كان أرسطو الكاتب في خطابة اليونان"[(13)]، وقد نجح إلى حدّ بعيد في خطابته في الانتقال من الشعرية الشفوية التي مثلتها الفحولة، إلى الشعرية البلاغية التي تبحث في كليات خِطابية قابلة للوصف والإدراك، والتقنين لها بما يضمن قابلية التمييز بين اللغة المعيارية (STANDARD LANGUAGE)، واللغة الشعرية (POETIC LANGUAGE)، مؤسسا بذلك لشعرية بلاغية تجمع بين الموروث النقدي العربي والثقافة اليونانية، وممهدا لغيره من النقاد والبلاغيين على الأخذ بالعقلية اليونانية في تناول القضايا الأدبية.

3- تجليات المنطق الأرسطي في مفاهيم الشعرية عند "قدامة بن جعفر":

إن كتاب نقد الشعر هو خليط وفسيفساء من القضايا النقدية والبلاغية، الأمر الذي جعله يتراوح بين كتاب نقدي وبلاغي في رفوف المكتبة العربية، غير أننا آثرنا دراسته تحت مسمّى نقدي تماشيا مع طبيعة الدراسة التي تركز على بحث العقلية التفكيكية عند **قدامة** وهوسه بالتصنيف، ومحاولة وصلها بالفلسفة الأرسطية دونما تقويل له.

3-1 مقولات أرسطو ودورها في تحديد مفهوم الشعر:

إن أول ما افتتح به **قدامة بن جعفر** (ت: 337هـ) مشروعه هو وضع تعريف للشعر يحدّه، ويميزه عن باقي فنون القول الأخرى فيقول:" وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز... مع تمام الدلالة من أن يُقال فيه: إنه قول موزون مقفًّى يدل على معنى"[14]، وهذا التعريف كما يظهر يحصر حدَّ الشعر في مجموعة من الأجزاء الوصفية والمكوّنة لماهية الشعر، فهو إذا "لا ينطوي على أي تحديد للقيمة، ولا يميز ما يمكن أن نسميه << الشعر الحق >> عمّا ليس كذلك"[15]، إذ يفضل **قدامة** من البداية التركيز على التأمل العلمي، واستنباط القواعد بعيدا عن القيمية.

وبعد هذا التعريف يشرع قدامة في التفصيل، وشرح عناصر الشعر بقوله:" فقولنا: قول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: موزون يفصله ممّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا: مقفًّى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا: يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[16]، وهذا الحدّ الذي أقرّه **قدامة** للشعر وتفصيله في مكونات الشعر"وإن لم يكن له علاقة بنظرية أرسطو في الشعر وتعريفه له بأنه محاكاة الطبيعة إلا أنه تطبيق واضح لتعريفاته الشكلية التي تعتمد المقولات"[17]، خاصة لجهة ما

ورد عنده من عناصر"الحدّ والجنس والفصل، وهي مصطلحات منطقية أرسطية"[18]، تبحث عن وضع تعريف جامع مانع بتعبير المناطقة، ولكن هذا الأمر لم يحدث مع **قدامة**، فالعناصر الثلاثة الأولى لحدِّ الشعر واضحة في الشكل، أما المراد من المعنى فإنه يبقى مبهما غير واضح، لأن تعريفه وفق هذا الطرح" ينصرف إلى النظم أكثر ممّا ينصرف إلى الشعر، وفرق كبير بين النظم الذي هو رصف للكلمات على وزن واحد ورويّ واحد كما هو حال المنظومات العلمية، وبين الشعر الذي هو تعبير عن الوجدان وتصوير للمشاعر"[19]، وهذا معناه أنه يمكننا أن نقع على كلام موزون مقفى ودال على معنى، دون أن يكون معدودا من الشعر، لأنه يقتصر على معانيه العلمية فقط، ومع أن النماذج التي انتقاها **قدامة** في استشهاداته على مختلف القضايا التي تضمنها كتابه تكشف مقصوده للشعر إلا أنه" فقد أهم شرط في التعريف يجعله المناطقة أوّل شروطه، وهو أن يكون التعريف مساويا للمعرّف في العموم والخصوص، بحيث يصدق على جميع الأفراد التي يصدق عليها المعرّف، فلا يكون أعمّ منه وإلاّ كان غير مانع من دخول أفراد غير المعرّف، ولا أخصّ منه وإلا كان غير جامع لجميع أفراد المعرّف"[20].

وإذا نظرنا إلى هذا التعريف من زاوية أخرى، فقد يبدو لنا جافًّا شاحبًا لأن **قدامة** جرّد الشعر من روحه متناسيا طبيعته وخصوصيته، فلم يكلِّف نفسه عناء البحث في" العمق والغموض على قرارة كنهه، ومعرفة حقيقته وبواعثه، ودراسة العواطف والانفعالات ووسائل تصويرها"[21]، ولكن الغريب في الأمر أن أرسطو لم يكن بهذا الجور في حق الشعر بل إنه أفرده دون بقية العلوم لما له من خصوصية في مادته ولغته حيث يقول: "أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيَّلة في عبقرية الشاعر"[22]، فقد استطاع **أرسطو** أن يدرك ذلك التباين بين لغة الخطاب الشعري الذي يتميز بأدبيته التي تصنعها له مجموعة من المقومات المتعلقة في الغالب بعبقرية الشاعر لأن"الشاعر أو البليغ يلتقط

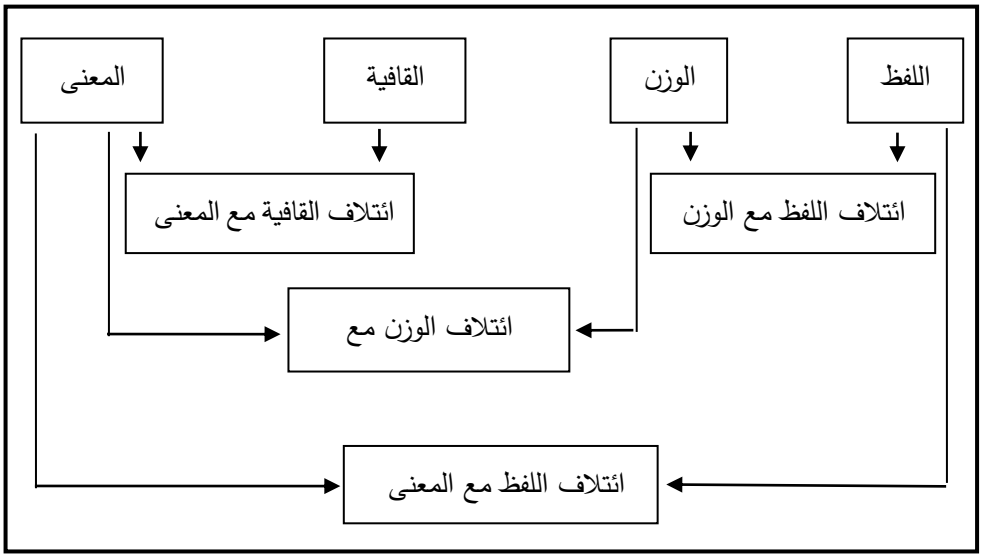
المعنى المعروف ويشكله تشكيلا يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلاّ خاصة الخاصة"[23]، وهذا الذي غاب عن فكر **قدامة**، لذلك جاء تعريفه "أشبه ما يكون بالقاعدة النحوية التي لا مكان لها في البلاغة ولا في الفن، والتي ترجع اللغة إلى المنطق غير عابئة بما في لغة الشعر من دلالات أخرى"[24].

3-2 نظام الائتلافات والتصنيفات:

إن الأسباب المفردات التي تحدّ الشعر وتشكل جوهره في تعريف **قدامة** لها ائتلافات تقوم فيما بينها وينتج عنها أمور أخرى، مثلما هو الحال بالنسبة لكل مجتمع على عدّة أمور، ويقول **قدامة** في هذا الشأن: "إنه لمّا كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حدّ الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة، وهي: اللفظ المعنى، الوزن والتقفية، وجب – بحسب هذا العدد– أن يكون لها ستة أضرب من التأليف"[25]، إلاّ أنه يعود ويستدرك بالقول:" إلاّ أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، ويحدث من ائتلاف بعضها إلى بعض معان يُتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا...إلاّ أني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما، أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه مع سائر البيت"[26]، وهذا يعني أن دلالة القافية كعنصر مستقل يجعل لها ائتلافا مع دلالة البيت ككل بما فيها القافية نفسها وأما مع غيرها فلا، ويعلل **قدامة** رأيه هذا بالقول: "لأن القافية هي لفظة مثل سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى كما لذلك اللفظ أيضا، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر أيضا الدال على معنى"[27]، فالقافية إذن هي لفظة ذات دلالة خاضعة لنظام الوزن مثل باقي لفظ البيت، فهي مكوّن من مكونات البيت، وأما من جهة أن لها تسمية تميّزها عن غيرها من لفظ البيت "فليس ذلك ذاتا يجب لها أن يكون لها به ائتلافا مع شيء آخر، إذ كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها: قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتي لها، وإنما هو عرض

لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، وليس الترتيب وأن لا يكون للشيء تال يتلوه ذاتا قائمة فيه"[28].

وهذا حال الضرب والعروض كآخر تفعيلة للصدر والعجز على التوالي، فليس في تسميتهما بهذا المسمى مما يكسبهما ميزة عن باقي لفظ البيت، وأما من جهة دلالة القافية مع سائر البيت فقد فضل **قدامة** الإشارة إلى هذا الائتلاف، **بائتلاف القافية مع المعنى**، وهذا على سبيل التسمية لا غير حيث يقول: "إلا أني نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية، وإن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يتألف معه لم أضايقه"[29]، وبهذا يكون نتاج هذه الائتلافات أن صار للشعر ثمانية أجناس هي المفردات البسائط التي يدل عليها حدّه وقد سبقت الإشارة إليها، بالإضافة إلى الأربعة المؤلفة منها وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، والتي يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:



ونظام الائتلاف هو الآخر منطقي أرسطي، فقط يكفي أن تعود إلى كتاب "**فن الخطابة**" لتكتشف ذلك، حيث تحدث عنه أرسطو وبيَّن فضله في قوله: "ذلك أن التأليف أو التركيب يبيِّن فضلا كبيرا بأن يضاعف الشيء حتى يظهر فضله "[30]، ولكن الحقيقة أن هذا الفضل الذي تحدث عنه **أرسطو** قد يصدق على أقسام الفضيلة التي جاء كلامه هذا فيها، ولكنه لا يصدق على الشعر الذي هو عبارة عن كتلة واحدة، كل عنصر منه في حاجة إلى الآخر، وهذا ما ذهب إليه **محمد زكي العشماوي**، حين قال: "وهذه الائتلافات على فسادها وما فيها من تفتيت ظاهر لوحدة العمل الفني مما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة والمنفصلة عن الائتلاف الآخر"[31]، فهذه التصنيفات بقدر ما تبحث عن المقومات البنيوية للخطاب الشعري تبدو متوهمة لاستقلالية هذه الائتلافات بعضها عن بعض بنية وقيمة ؟ فلماذا يُلزم **قدامة** نفسه بهذه التقسيمات التجزيئية التي تضرُّ أكثر ممَّا تنفع؟

إنه ببساطة "المنطق الشكلي وحرصه على التقاسيم المصطنعة وانصرافه عن معالجة الأشياء كوحدة"[32]، ومحاولة إخضاع الشعر لهذه العقلية الشكلية التي لا تلتقي مع الشعر في شيء، ثم إن هذه الائتلافات فيما اتّفق عليه الباحثون "لم تستطع أن تقدّم بين يدي القارئ بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءته"[33].

3-3 الصورة والهيولى:

إن للصفات الثمانية التي استقاها **قدامة** من حدِّ الشعر أحوالا تقع فيها موقع استحسان وأخرى موقع استهجان، وقد أشار إلى وضوح ذلك على الشعر الذي لا يخرج شيء منه عنها، وقد بدأ ذلك "بذكر أوصاف الجودة في واحد منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة"[34]، ثم أعقب ذلك "بذكر العيوب ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع في الشعر كان نهاية في

الرداءة"[35]، وأمّا إن كان الشعر يتراوح بين النعوت والعيوب "وجب أن تكون الوسائط التي بين المدح والذّم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطا بين المدح والذّم"[36]، وبهذا يكون **قدامة** قد وضع مقياسا للشعر بدرجات متفاوتة يصنف وفقها الشعر بمعياري الجودة والرداءة.

والملاحظ أنّ العيوب وحتى النعوت التي صنّفها **قدامة**، وحاول أن يعدّدها ويحصيها بشيء من الاختزال الذي لا يخلو من التعنّت المنطقي، تكاد تكون في هندسة القصيدة وشكلها أكثر من معانيها، الأمر الذي يفتح باب الخوض في مسألة على قدر كبير من الأهمية، وهي قضية اللفظ والمعنى، والتي تكمن قيمتها في ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الفني حتى لا نقول الأدبي، لأن "أي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدي إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية"[37].

وتعود جذور هذه القضية بدورها إلى "الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصة ما يسمى منها بالفلسفة الأولى، حيث التمييز بين الشكل والصورة، وبين المادّة والهيولى، والكشف عن العلاقة بينهما"[38]، وهي علاقة نظر إليها أرسطو من زاويتين مختلفتين، تتعلق الأولى بمدى إمكانية الفصل بين الصورة والهيولى أو اللفظ والمعنى وقد أقرّ فيها باستحالة ذلك لأن "الماهية ليست فكرا منفصلا عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسي، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادي"[39]. ومن جهة ثانية بحث **أرسطو** في أسباب تقدير الأثر الفني وعلّة التمايز بين الأعمال، والتي حسم فيها لصالح الصورة على حساب الهيولى حيث "يردّ علّة الجمال في الفن إلى الشكل، وإلى الكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحّد ينطوي على لذّة التناسب"[40].

وأما على الصعيد العربي فقد كان لشرّاح **أرسطو** دورا كبيرا في نقل هذه القضية، حيث قالوا على لسانه بأن "كل شيء مصنوع لابد له من صورة وهيولى– أي شكل ومادة– يتركب منهما، وقالوا إن العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون صورة"[41]، وهي الفكرة التي جعلت النقاد العرب يعتبرون الشعر صناعة مثل باقي الصناعات، وهو اعتقاد زاد في تأكيده واقع الشعر وقتئذ، والذي كان يعامل على أنه صناعة تعرض بعد اكتمالها في المحافل والأسواق للحكم على قيمتها الفنية.

ولم يكن **قدامة** ليتجاهل الحديث عن هذه القضية، وهي التي كانت الشغل الشاغل لأهل زمانه من المعتضلين في الأمر، وقد جاء في كتابه ما يؤكد تقديمه للشكل على المعنى ولو ضمنيا حيث يقول: "المعاني كلها معرّضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه"[42]، وهو رأي شديد الشبه بما ذكره **الجاحظ** في "**الحيوان**" في قوله: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير"[43]، والرأيان يتفقان على أن قيمة المعنى تظهر أثناء تشكله في صورته النهائية، لذلك كان علينا "أن نبحث عن القيمة الشعرية للمعنى في صورته أو في تشكيله داخل العناصر التي يتآلف معها في الصياغة الشعرية، وبالتالي نبحث عن الإتقان في الصنعة، أو وصول الشاعر إلى أقصى غاية الجودة في تشكيل معناه في صورة بعينها"[44]، وهذا البحث في الجوانب الفيزيقية للشعر، من شأنه أن يتيح وضع قوانين تكفل نجاح العملية الإبداعية، والكشف عن آليات اشتغال الخطاب الشعري داخل النص.

وقد فرض عليه هذا الاهتمام بالشكل أن يتجاوز قضايا محورية مثل قضية الصدق والسرقات، وغيرها من القضايا التي أخذت حيزا واسعا من اهتمام النقاد القدامى، ولكن في المقابل مكّن له البحث في معايير التناسب والتجانس والتناغم بأن يضع العديد من الاصطلاحات البلاغية الجديدة، بل وأصبح يُهتدى به في فهم معانيها "ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة، يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي"[45]، كما أن هذه العناصر التي عدّها **قدامة** ركيزة في البلاغة وسرا من أسرار الفصاحة، والتي منها: الترصيع، صحة التقسيم، والالتفات تدل على شغفه بالتقسيم والتصنيف، ولكنها أيضا تدل على تعلّقه بالصنعة اللفظية، والتحلية الشكلية وهي"من سمات المذهب الجديد. مذهب البديع الذي شغل الشعراء المجددين، ووجدوا فيه مجالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب"[46].

وهذا الاعتناء بالصنعة اللفظية من قبل الشعراء لم يكن وليد الصدفة، بل إنه "كان نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئا من المعاني فقد أتوا على معظمها، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفني لمعان قديمة وتحليتها فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفذون فيه كل طاقاتهم، وتبعهم النقاد في ذلك فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكبر عناية"[47] وعليه فقد حقَّ القول بأن منطقية **قدامة** وهوسه بالتقنين لم يكن الدافع الوحيد الذي جعله يغالي في اهتمامه بالشكل، وإنما أسهم في ذلك التوجه الجديد للشعراء من أبناء عصره، الذين أغرقوا في الصنعة، وجعلوا أسباب التفاوت بينهم قائمة على إيجاد صيغ التناسب بين المادة والهيكل العام للقصيدة.

وجِماع القول بعد الذي تمّ عرضه أن كتاب "**نقد الشعر**" تميّز بالصرامة المنطقية، والبحث عن المبررات اليقينية تأثرا بالشعرية الأرسطية، وردًّا على الفوضى الذوقية التي سادت ساحة النقد في سابق عصره، حيث أن صاحبه أراد أن يوحِّد من خلاله صفوف النقاد في دستور واحد يحكم مملكة الشعر، وأن

يجعل منه المرجع الذي إليه يعودون وعنه يَصدرون، وهذه الرغبة في تقنين الظاهرة الشعرية هي التي جعلته محلّ انتقاد واتهام بالإساءة إلى الشعر بحصره في قوانين وقواعد شكلية، ولكنه في المقابل يعدّ محاولة جريئة لإخراج الشعر من الابتذال الذوقي إلى حيز النقد المعلَّل، وليس التقنين للشعر بأشد خطرا عليه من الأحكام الارتجالية، وقد صدّقته في ذلك الدراسات التي قدّمها **الجرجاني والقرطاجني**.

الإحالات والهوامش:

1. أيمن اللّبدي، الشعرية والشاعرية، ط1، عمّان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2006، ص:19.
2. طزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1990، ص:23.
3. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص:5.
4. طزفيطان طودوروف، الشعرية، ص:24.
5. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، د.ط، مصر، مكتبة النهضة المصرية،1953 ص:12
6. نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، د.ط، الجزائر، دار الأمل، د.ت، ص:9.
7. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص:18.
8. المرجع نفسه، ص:17.
9. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:23–24.
10. حسن البنّا عزالدين، الشعرية والثقافة، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003، ص:28.
11. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:7.

12. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي– العصر العباسي الأول، ط16، دار المعارف، د.ت، ص:442.
13. قصي الحسين، النقد الأدبي، ط1، طرابلس، لبنان، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2003، ص:280.
14. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، د.ت، ص:17.
15. جابر عصفور، مفهوم الشعر– دراسات في التراث النقدي، ط5، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص:93.
16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:17.
17. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، د.ط، مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996 ص:69.
18. قصي الحسين، النقد الأدبي، ص:281.
19. ابتسام مرهون الصفّار، ناصر الحلاّوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د.ط، عمّان، الأردن جهينة للنشر والتوزيع، 2006، ص:292.
20. بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ط3، المطبعة الفنية الحديثة، 1969، ص:174.
21. المرجع نفسه، ص:175.
22. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص:17.
23. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص:322.
24. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979، ص:286.
25. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:25.
26. المصدر نفسه، ص:25.
27. المصدر نفسه، ص:25.
28. المصدر نفسه، ص:25–26.

29. المصدر نفسه، ص:26.
30. أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، د.ط، الدار البيضاء، إفريقيا للنشر، 2008 ص:46.
31. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:287.
32. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص:70.
33. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:287.
34. قدامة بن جعفر، النقد الأدبي، ص:26.
35. المصدر نفسه، ص:26.
36. المصدر نفسه، ص: 26-27.
37. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:237.
38. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:102.
39. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:239.
40. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:102.
41. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:315.
42. قدامة بن جعفر، النقد الأدبي، ص:19.
43. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، مصر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1965، ج3، ص:131-132.
44. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:97.
45. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:289.
46. المرجع نفسه والصفحة.
47. المرجع نفسه، ص: 289-290.