

# الموجهات الفلسفية في نقد الشعر في التراث الفلسفي عند العرب

أ .

م . د . رحمن غركان

قسم

اللغة العربية / كلية التربية

جامعة القادسية

الخلاصة :

نظر الفلاسفة المسلمون في النص الشعري بوصفه اداء فنيا ممتعا عبر تحقق الجميل فيه ، و رغبوا في ان يكون تأثيره الفني الجمالي في المتلقي باعثا على اسعاده ، عاملا في تحقيق السعادة للانسان كونها الغاية التي تسعى الفلسفة عندهم اليها .

وهكذا قرأوا النص الشعري بموجهاتهم الفلسفية في ثنايا مؤلفاتهم ولم يفرّدوا له دراسات خاصة تعنى به انما كان ذلك في ثنايا طروحاتهم في الفنون الخطابية الهادفة الى الاقناع او الفنون الجميلة الهادفة الى التأثير في نفس المتلقي ، وكانت عنايتهم بتحليل النص الشعري اقل من عنايتهم بالسعي لاستخلاص قوانين كلية للاداء الشعري .

ولكن نظريتهم مع كل هذه متأملة فاحصة موجهة في مكونات الاداء الشعري كلها وكانوا في بعض طروحاتهم اقرب الى ما جاء به النقد الادبي الحديث من سائر نقاد عصرهم وادبائه. وهكذا توزعت هذه القراءة بحسب طروحات الفلاسفة المسلمين في خمسة موجهات رئيسة كان لهم فيها راي مميز وهي في النص مقومات اداء : الموجهات الدلالية ثم الموجهات الايقاعية ثم موجهات بناء القصيدة ثم الموجهات الوظيفية ثم موجهات المعنى

الشعري ، بهدف قراءة خصوصية العرض الفلسفي في ما كان من سعيهم لوضع قوانين للاداء الشعري عامة و عند العرب خاصة .

## توطئة

نقد الشعر في التراث الفلسفي عند العرب .

ما كانت الدراسات المعنية بقراءة النص الادبي نقديا عند الفلاسفة المسلمين كثيرة ،انما شاعت في خلال بعض رسائلهم القصيرة ، كما عند الفارابي بخاصة ثم هي متفرقة في ثنايا مؤلفاتهم او يعرضون لها بوصفها جزءا من المنطق اذ عدوا الشعر ادنى درجات السلم المنطقي عندهم غير ان اهم الفلاسفة المسلمين الذين قدموا جهدا نقديا في قراءة النص الادبي وبخاصة الشعر : الفارابي في رسائله القصيرة في النقد ، وابن سينا في شرحه كتاب ارسطو ، وابن رشد في شرحه كتاب ارسطو ايضا .

ولكن الجهد النقدي المقدم هنا متميز عن سواه في التراث النقدي القديم ، اذ لم تكن عناية الفلاسفة في النقد الادبي منصبه" على تفسير النصوص الادبية ومنها الشعر والحكم عليها في ضوء هذا بل اشتغلوا في محاولة استخلاص قوانين كلية للشعر عبر عرض مفاهيمهم لفن الشعر وتصوراتهم له فيما يتصل بغاياته وما يخص اشكاله ايضا . (١)

نظر الفلاسفة المسلمون في فن الشعر بوصفه جزءا من المنطق حتى صار قياسا من اقيسة المنطق عندهم وهي : البرهانية والجدلية والسوفسطائية والخطابية و الشعرية (٢). اذ أخضعوا مقومات الاداء الشعري لكونها تنتج كلاما مخيلا للمنطق اذ هم ينظرون للشعر جزءا من مكونات عالم كبير يريدون له ان ينتظم في سياق مكونات منطقية يحتكم اليها في تعدده ونحتكم اليها في قراءته ، من خلال بحثهم عن تلك النظم والقوانين التي تنتظم في خلالها عملية الاداء الشعري انتظاما منطقيا فنيا يحقق الوعي الانساني سعادة منشودة او يحققها من خلاله. ومن الجدير بالانتباه ان بعض الفلاسفة المسلمين نظروا الى مقومات الاداء الشعري على انها من اختصاص المناطقة فالمنطقي وحده أي الفيلسوف له اصالة النظر في قوانين الصناعة الشعرية لوضع اسسها ومفاهيمها وغايتها ، مع ان الشعر عندهم ليس قياسا منطقيا ولاقوته قوة قياس كما يقول الفارابي (٣). لان الشعر عندهم غير مرتفع بمعطيات الوعي وتجليات الادراك اذ يصدر عن مخيلة منطلقة غير منضبطة بمحددات عقلية ، فهو قاصر معرفيا اذا قيس بالعقل ، والفن الذي لايتوسل بالعقل في برهانياته وصولا الى الحقيقة او ما يماثلها هو دون كل الفنون او الاجناس المعرفية الاخرى التي تتوسل بالاقيسة البرهانية طريقا لها . وهذا اما يفسر وضع الشعر في الحلقة الاخيرة من المنطق بعد ، العبارة ثم القياس ثم البرهان ثم الجدل ثم السفسطة ثم الخطابة ثم الشعر ، عند الكندي والفارابي وابن رشد (٤).

وهذا يرجع الى ان الفلاسفة المسلمين قد اقاموا (( بناءهم الفلسفي على اساس تمجيد العقل لانه هو الذي يصل بالانسان الى تحقيق وجوده الانساني الافضل ، ليحقق بعد ذلك الغاية من وجوده وهي السعادة القصوى وذلك بأن يصير عقلا خالصا )) (٥).

العقل الخالص هنا لا يعني تغييب فاعلية المخيلة بل هو منها في الصميم ولكن الجوهرى فيها هو المحددات المعقنة التي رغب الفلاسفة في النظر الى صناعة الشعر من خلالها لكي لا تكون تلك الصناعة سياحة في الخيال من دون ضوابط بمعنى ان التخيل الذي يصدر عنه الشعر يقابل الاقناع الذي يصدر عنه الخطاب والبرهان الذي يصدر عنه العلم. فكما ان الاقناع يخضع لضوابط في الخطابة والبرهان يخضع لضوابط العقل في العلم فكذلك ارادوا ان يخضع التخيل لضوابط العقل على نحو موصول بخصوصيته الفنية .

وفي هذا الاتجاه فكما ان الاستقرار والقياس وسيلتنا العلم في البرهان وكما ان المثال والضمير وسيلتنا الاقناع في الخطابة فكذلك يعد الفلاسفة المسلمون التشبيه والاستعارة وسيلتي التخيل في الشعر . وهذا حال يشير الى وضوح المحددات العقلية في التخيل لان التشبيه والاستعارة من حقل تصويري بلاغي واحد يقوم على نظام المجاورة اذ هما مختلفان عن حقل المجاز المرسل او الكناية او الرمز الذي يقوم على نظام الابدال .

وكل هذا يعني ان الفلاسفة المسلمين القداماء استمدوا خصوصية الموجهات الفلسفية في قراءة النص الادبي من نظرتهم الى وظيفة الفلسفة او المنطق تلك الوظيفة الموصولة بالسعي الى تحقيق السعادة لكونها الهدف الاسمي الذي تدعي الفلسفة انها تعمل على تحقيقه بوسائل وطرائق توجهها الفلسفة و الاساليب الفنية (٦) المنفصلة بالجمال والفاعلة في خلال الجمال وعناية الفلسفة ببناء الاشياء الجميلة بناء متناسبا هي سعي متواصل لتحقيق سعادة الانسان وكأن الفلسفة بحث او قراءة في تحقيق ما هو جميل لبناء حياة انسانية جميلة ، ولما كان الشعر تشكيلا جماليا بمعناه الروحي العميق فقد استثمرته الفلسفة عقليا لتحقيق سعادة ما للانسان (( ويترتب على ذلك انه اذا كان المنطق هو الذي يعين المرء على استكمال قواه الناطقة وتسد يد افعاله الى جهة الحق والخير للوصول الى السعادة وهي الغاية القصوى من وجوده فان الشعر بوصفه قرعا من قروع المنطق لا بد من ان يكون له أثر في تحقيق تلك الغاية بوصفه نشاطا تخييليا على المستوى المعرفي والاخلاقي ..... اذ يقدم معرفة" تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يدقق في صدقه او كذبه ((٧) و لان المعرفة التخيلية تعني شكلا جماليا من الاداء ليكون كل عنصر فيه وسيلة تعبير واسلوب قصد فني ذي معطيات معرفية مستمدة من نوع جنسه وليس من المعنى العقلي المحض للمعرفة .

والشعر في هذا متميز حتى من اقرب الفنون اليه وهو الخطابة التي تهدف الى تحقيق الاقناع بوسيلتي : المثال والضمير كما يهدف التخيل في الشعر عبر وسيلتي التشبيه والاستعارة ، اذ يقول ابن سينا (( ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية ، فانها انما يستعان بها في الجزئيات من الامور دون الكليات والعلوم ))(٨). فكأن الخطابة والشعر معنيان باداء اغراض اجتماعية مدنية كثيرة لان الفنون القولية الخطابية منها والشعرية ذات نفع مدني عام ومن هنا احتفظ الشعراء بمكانة مقبولة عند الفارابي في مدينته الفاضلة اذ قال (المدينة الفاضلة اجزاؤها خمسة : الافاضل وذوو الالسنه والمقدرون والمجاهدون والماليون . الافاضل هم الحكماء والمتعلمون وذوو الاداء في الامور العظام ثم حملة الدين وذوو الالسنه وهم الخطباء والبلغاء والشعراء والملحنون والكتاب ومن يجري مجراهم وكان في عدادهم والمقدرون الحساب والمهندسون والاطباء والمنجمون ومن يجري

مجراهم، والمجاهدون هم المقاتلة والحفظة ومن يجري مجراهم وعد فيهم المليون هم مكتسبو الاموال في المدينة مثل الفلاحين والرعاة والباعة ومن جرى مجراهم ...)) (٩) . حيث انطلق الفارابي من موجهاته الفلسفية العقلية البرهانية في تقديم الخطابة على الشعر وفي ابعاد الشعراء عن مرتبة الافاضل مثل الفلاسفة والمتفكرون وكذلك في جعله الشعر مرتبة هي دون الجدل ودون السفسطة ايضا . مع اتفاق الفلاسفة المسلمين القداماء على الشعر وسيلة في تعليم الجمهور وتحبيبه الاشياء الفاضلة . وتحبيبه بالاشياء الجميلة التي تحقق في محصلتها النهائية السعادة للانسان لان تلك السعادة هي الغاية النهائية التي تهدف الفلسفة الى تحقيقها ويتبنى المنطق مشروع السعي بين الناس انطلاقا من محددات عقلية برهانية يتحقق بتوافرها في هذا الحقل المعرفي او ذاك الفن على عالم السعادة الذي يطمح الانسان اليه عبر مسيرته العاقلة على وجه الارض.....

حتى ان تلك المحددات الفلسفية تقارب عند الاخذ بها بين الفنون المنتمية الى مدى من الانجاز ومدى من الوسيلة متقاربين كما في حالي الخطابة والشعر حتى تكون موضوعات القول الخطابي هي نفسها في القول الشعري اذ قال الفارابي (( فاذا كانت الخطابة هي جودة اقناع في الاشياء التي يزاولها الجمهور وبالالفاظ التي لهم وبمقدمات هي في بادئ الراي مؤثرة عند الجمهور وبمقدار المعارف التي هي في الوضع الاول على الحال التي اعتاد الجمهور استعمالها ، فالصناعة الشعرية تخيل بالقول في هذه الاشياء بعينها )) (١٠) لان الفارق المميز هو كيفية الاداء قبل الغاية التي يرمي الى تحقيقها ، ولما كان اسلوب الاداء فارقا فقد عني الفلاسفة المسلمون الاوائل بتلك الكيفية من خلال توجيههم لمكونات الاداء على تعددها ثم لطبيعة الاغراض على تنوعها الموضوعي او الفني .

وقد توزع نظرهم في مكونات الاداء بحسب تعددها حين اخذوا بتوجيه عناصر المعجم في القول الشعري بحسب اليات منطقية ذات ابعاد فلسفية ثم عناصر الايقاع سواء ، اكانت مكونات بديعية ام قافية ام وزنا شائعا ام حسا نغميا ثم ميزوا في ذلك الوزن والقول الشعري وهي في هذا أكثر جدوى من سائر النقاد العرب نظراً وادق وسيلة . ثم اخذوا بقراءة الموجهات التركيبية المتصلة ببنية الجملة الشعرية . ثم عرضوا للموجهات الوظيفية حيث الغايات التعليمية والارشادية التي يمكن ان يذهب اليها النص الشعري عبر اساليب التخيل فيحقق الغاية المستوحاة في جمهور المتلقين . وكانت قراءاتهم في الموجهات المجازية ادق من النقاد العرب الاخرين على الرغم من انهم اطلقوا على المجازية مصطلحا "اسموه بـ(التغيير) باعتبار انزياح اللغة في الشعر على الواقع الموضوعي المباشر او العرف الوضعي المألوف الى افق دلالي مختلف في وظائفه التخيلية ...

من هنا فان الموجهات الفلسفية في قراءة النص الادبي وبخاصة الشعر عند الفلاسفة المسلمين القداماء تتبدى من خلال محورين ، الاول هو الكيفية التي تم في ضوئها قراءة النص الادبي في خلال مكونات النص لاستجلاء الخصوصية الابداعية التي يتوافر عليها اظهارا للمعنى الفني الذي يضم المعنى الموضوعي لتحقيق وعي التأثير الفني الجمالي في

المتلقي ومن ثم توجيهه بما يسهم في تحقيق عالم السعادة الانساني لان الفلسفة عندهم تكاد تكون علم البحث عما يحقق غاية الانسان على هذه الارض وهو الحياة السعيدة ، والاشياء الجميلة ومنها الشعر تسهم في هذا المنحى .

وفي هذا المحور كانت قراءاتهم وظيفية في كل مكونات النص الادبي لان الغاية المضمره ليست العمق الفني لذاته بل العمق الفني الفاعل في توجيه الوعي الانساني وحث الارادة الانسانية ايضا باتجاه تحقيق السعادة للبشرية ،وهنا تميزوا فلسفيا من سائر النقد الادبي القديم الذي عني باغراض اخرى . فاللغويون كانت عنايتهم لسانية او نحوية او صرفية وهكذا اتصل الامر عندهم ببناء القواعد القياسية للجمله العربية انطلاقا من جيل فصاحة الفطرة الذي لم يقل كلامه صناعة او تعليما بل عن فطرة لغوية عربية اعرابية صافية . هكذا كان الامر عند البلاغيين الذين عنوا بعرض عناصر البلاغة عرضا تعليميا للمتلقي بحسب مكوناتها التصويرية في اساليب البيان والنحوية في معاني النحو، والبدعيية في معاني البديع وهكذا في سائر الموجهات الاخرى اما الفلاسفة فهم على الرغم من وضعهم الشعر في ادنى درجات السلم المنطقي الا انهم اعاروه اهتماما بسبب من فاعليته في توجيه الجمهور من جهة وامكانية توظيفه فنيا في بث معنى السعادة وربما روحها عبر فاعلية استعمال عناصر الاداء الشعري من جهة اخرى .

اما المحور الثاني فهو الباعث على تفعيل هذه الموجهات الفلسفية ؟ لماذا هذه الموجهات الفلسفية ؟ لما كان سعيهم الاجتهادي منصبا على الكيفيات والآليات التي يرسمون في خلالها الطريق لتحقيق سعادة الإنسان ، يرسمون ذلك الطريق في خلال قوانين كلية يبنى عليها ذلك فقد اهتموا بصياغة قوانين كلية للشعر قوانين وعي فلسفي يضمم البحث فيما وراء اللفظ اكثر مما يعنى بالبحث عما يقوله اللفظ مباشرة ، وما وراء اللفظ يبتديء من كيفية التعبير على نحو وضعي مباشر وكانوا في هذا متميزين من النقد القديم عامة .

وهذا ما يفسر اشتراطهم في الشعر ان يكون القول مخيلا ويوجد الشعر بحسب قول ابن سينا (( بان يجمع فيه القول المخيل والوزن ))(١١) وكذلك ابن رشد يرى هذا الراي ايضا حين يعد الاقويل الشعرية هي تلك التي تضمم المحاكاة والحس الموسيقي لانها لا تسمى اشعارا اذا كانت تحمل من المعنى الشعري الوزن فقط (١٢). اذا لا يعد الفلاسفة المسلمون الوزن مقصودا لذاته على انه الخاصية المميزة للاداء الشعري ، الا اذا كانت جزءا في مكونات الاداء يعمل على تحقيق حس جمالي تحقيقا فنيا اذ قال الفارابي : (والجمهور وكثير من الشعراء انما يرون ان القول شعر متى كان موزونا مقسوما باجزاء ينطق بها في ازمنة متساوية ، ليس يبالغون اكانت مؤلفة مما يحاكي الشيء ام لا . . . والقول اذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بأيقاع فليس يعد شعراً .. ولكن يقال : هو قول شعري ؛ فأذا وزن مع ذلك وقسم اجزاء صار شعراً ))(١٣) و المحاكاة هنا رؤية فلسفية للواقع المباشر... شكل من اشكال بناء الواقع .. اسلوب من اساليب تعبيره .. من دون ان تكون تلك المحاكاة نقلاً حرفياً واستنساخاً فوتغرافياً مباشراً ، اذ لا بد ان يضمم رؤيا فنية بل رؤيا تحتقب تأويلها كما عند ابن سينا مثلاً في عينيته المعروفة .

ثم ان ابن سينا راي الشاعر والمصور يحاكون شيئاً واحداً في خلال ثلاثة اتجاهات يتميز كل واحد منهما من الآخر بكيفية الاداء في تعبيره المعنى ، على الرغم من ان كلا منهما انما يحاكي (( بامور موجودة في الحقيقة او بامور يقال انها موجودة وكانت او بامور يظن انها ستوجد وتظهر )) (١٤) وفي قوله (( يقال انها ... )) ثم في ( يظن انها ستوجد وتظهر ) انفتاح على معان وافاق غير محدودة ، اذ لم يحددوا الفنان بالواقع المباشر ومعطياته انما تركوا لخياله ان يبحث فيما يقال وفيما يظن في الراهن وفي المستقبل وهذا التحليق فيما يحاكي في افاق الاشياء التي تحاكي يضمم انفتاحاً وحيوية فيما يخص اساليب المحاكاة اذ لم تكن تعني الاساليب البلاغية او النحوية انما انفتحوا على الاستخدامات اللغوية الموجبة ذات الاثر الدلالي الفاعل ، لان الاستعمال الخاص للغة ينتج لغة شعرية عالية متجددة المعطيات فيما يتصل بالصياغة الجمالية للغة الخطاب الشعري .

ولما ادعى الفلاسفة المسلمون ان التنظير في الخطاب الشعري من شأنهم وجزء من اختصاصهم فهم معنيون بالبحث عن قوانين كلية لصناعة الشعر فقد اثارت موجهاتهم الفلسفية تلك في الاداة وفي الرؤية جملة من التصورات والآراء والطروحات تبداً من مفهوم الاستعارة موصولاً بمفهوم القياس المنطقي في النظر الفلسفي عندهم ولا تنتهي بجذلية العلاقة بين لغة الشعر ولغة النثر . غير ان الامر الجوهرى الذي يعنينا ان نعرض له بعد هذه التوطئة هو الموجهات الفلسفية عند فلاسفة الاسلام الاوائل تلك التي انطلقوا من خلالها في توجيه لغة الخطاب الشعري رؤية ورؤيا في المعجم وفي الايقاع وفي التركيب وفي الوظيفية وفي المجاز ....

#### اولاً : الموجهات الدلالية

لم يعن الفلاسفة بالمعجم الشعري عناية النقاد التقليديين فيما قالوا به من آراء وطروحات ، لان النقاد عنوا ببينية اللفظ في سياق معجم الشاعر للنظر في حدود التزامه بالقواعد القياسية لعلم الصرف ، كما عنوا ببينيتها السياقية في اطار التزامها بالقواعد القياسية لعلم النحو ، وهكذا كانت عناية النقاد بالضوابط الموصولة بقواعد اللسان والصادرة عنه . اما الفلاسفة فقد عدوا هذه مسلمات اولية ، لان مفهوم الشعر عندهم ليس هو الكلام الملتزم بالوزن المعقود بقواف فقط بل هو بحسب ابن سينا (( الشعر كلام مخيل مؤلف من اقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة ان يكون لها عدد ايقاعي ، ومعنى كونها متساوية هو ان يكون كل قول منها مؤلفاً من اقوال ايقاعية فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر )) (١٥) اما الفارابي فيعرف الشعر أو بحسب تسميته له بالاقاويل الشعرية بانها تلك التي (( تؤلف من اشياء محاكية للامر الذي فيه القول )) (١٦) ثم يوضح فيقول انها تلك التي (( توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء )) (١٧) فالشعر عنده قول مخيل محاكى . اما قدامة بن جعفر كونه ابرز من قال بتعريف الشعر من النقاد القدماء من غير الفلاسفة فعرفه بانها (( الكلام الموزون المقفى الدال على المعنى )) (١٨) فلما كان الفرق الجوهرى بين نظرة الفلاسفة للشعر ونظرة النقاد القدماء هو تقديم فاعلية الوزن والقافية لدى النقاد بوصفها المعيار الجوهرى الاول ، أما لدى الفلاسفة فتقدم عليها

التخييل بوصفه الفاعلية الابداعية الاولى التي تميز النص الشعري او الاداء الشعري  
موصولة في تميزها بالايقاع الذي يجيء الوزن وكذلك القافية بوصفها جزءا من مقوماته

.....

فان كل ذلك معناه تقديم فاعلية التخييل او ( التغيير ) لدى الفلاسفة على قواعد  
الوزن وحدود القافية ، وهو ما اضمر حرية الاختيار على صعيد المعجم الشعري وحرية  
توجيه بنية اللفظ حتى في حال خروجها المقصود على اصالتها بان تكون معربة او اعجمية  
شريطة ان تكون موظفة فنيا في سياق فاعلية التخييل من جهة ومتناسبة تعبيريا ضمن سياق  
الاداء الشعري في النص من جهة اخرى . حين وصف الفلاسفة لغة الشعر بانها اقويل  
مخيلة او على انها كلام مخيل فذلك يضمم فاعلية اللفظ المفرد في التجلي بما يوحي به ...  
بما يقصده الشاعر مجازا لابما تواضع العرف على القول او الاخذ به ، وهو ما اشاع فاعلية  
المجاز واتاح لمفهوم التخييل مساحة من تاويل اوسع ورؤيا اعمق ، طالما ان الحال عندهم  
موصولة بقدرته على التأثير في المتلقي ، وهذا ما يفسر ارتفاع تجليات التخييل في الشعر  
الذي قاله الفلاسفة كما في عينية ابن سينا على الرغم من انه لم يحترف الشعر بقدر  
ما صدر عن وعيه المنطقي الفلسفي في قراءة الاشياء والتعبير عنها بفاعلية الرمز ضمن  
حدود تجليات التخييل فصارت هناك مساحة بين شعر العلماء في النقد التقليدي حيث كان  
هناك توظيف لمكونات الاداء الشعري في تعبير المعاني الموضوعية فشاع نظم مصنوع  
ظاهر الصناعة وبين شعر العلماء من الفلاسفة كابن سينا حيث توظيف مكونات الاداء  
خياليا او تخييليا وهو حال من الوعي ارتفعت فيه فاعلية المجاز والرمز على القصد الصناعي  
في الوزن والقافية وسائر عناصر النظم المقصود ..

حيث اتاح النظر الفلسفي لفاعلية المجاز مدى اوسع ، ، ولم تحدد عندهم بمحددات  
التراث تحديدا يحول دون الاخذ بنظر الاعتبار بالجديد لان لغة الشعر عندهم فاعلية  
تخييل تعمل على التأثير في المتلقي فتوجه هذه الوجهة او تلك بما يسهم في تحقيق الغاية  
العالية التي يبلغها الانسان وتزعم الفلسفة تحقيقها الا وهي سعادة البشرية . وفي هذا الاتجاه فقد  
نظروا الى ان الشعراء (( يتسامحون في العبارة ويجوزون فيها ))(١٩) انطلاقا من نظرتهم  
الى تجاوز المعاني الاصطلاحية او العرفية في لغة الشعر ، لان التجلي المجازي هو مزية  
اللغة الشعرية حتى على مستوى الحرف ، يقول الفارابي (( وحروف السؤال كثيرة : اما و  
أي وهل وكيف وكم واين ومتى ... وهذه وجل الالفاظ قد تستعمل دالة على معانيها التي للدالة  
عليها وضعت منذ اول ما وضعت ، و تستعمل على معان اخر على اتساع ومجاز واستعارة ،  
واستعمالها مجاز واستعارة هو بعد ان تستعمل دالة معانيها التي وضعت لها اول ما وضعت .  
وفي الخطابة والشعر فان الالفاظ تستعمل فيهما بالنعين جميعا . فاما الفلسفة والجدل و  
السوفسطائية فلا تستعمل فيها الا على المعاني الاولى التي لاجلها وضعت ) (٢٠) . وهنا  
يقدم الفارابي فهمه لخصوصية اللغة الشعرية على صعيد المعجم اذ يرى مزيتها الاولى في  
العمق المجازي الذي يصدر عنه وهو ما يميزها من سائر الحقول المعرفية الاخرى التي  
تستعمل اللغة تواضعا عرفيا لان تلك العلوم معنية بايصال معنى علمي او موضوعي اما لغة  
الشعر فمعانيها فنية جمالية يتوقع منها المتلقي انزياحا من نوع ما على وفق اسلوب معين ،

وفنية ذلك الانزياح هي الاداء الفني الذي يقصده الشاعر بحسب ما يراه الطرح الفلسفي ذو التوجهات التأثيرية الجمالية في المتلقي . بما يسهم في توجيهه لتحقيق السعادة .

ولما كانت الفنون الجميلة اكثر تأثيرا في السلوك الانساني وربما اعماقها في التعبير عن مكنون الذات لدى الفنان كما لدى المتلقي بعد ذلك . والشعر بمعناه الجمالي من هذه الفنون فقد اسهم الانفتاح على لغة المجاز في الايحاء بقدرة الشاعر على التجديد والتنوع بحثا عما يقود الى سعة افاق المتلقي . ومدى الاتساع الافقي في اللغة تراكميا يضعف فاعليتها الفنية في الخطاب الشعري ، لان التنوع الافقي تراكمي يستمد اتساعه من التراكم الكمي بما يشير الى التقليد ويعبر عن ضعف التجديد ، في حين يدل التراكم العمودي على تنوع التجارب المتجددة الفاعلة التي يضيف بعضها الى بعضها الاخر جديدا على صعيد المعجم الشعري ، مجازا او رمزا وسواهما . لان لغة الشعر لا يراود بها التعبير عن صواب الاعتقاد باقناع الاخر بقدر ما يراد ان يكون الشاعر ذكيا في اثارة انماط من الانزياح تنحرف فيها اللغة في خلال سياقاتها التعبيرية عن مستوى الاقناع الخطابي الى مستوى اخر هو الاقناع الفني ذلك الذي تكون فيه المفردة في خلال سياقها مفردة جديدة .. كلمة مغايرة .. لفظا متقدما ينبت في سياقه انباتا يستفز المتلقي بابعاده المجازية ، يثير بالاختلاف اكثر ما يثير بالتوافق ، بالمعنى الذي يكون فيه الشاعر متفقا مع الاخرين مع التراث في الجذور في الماء والهواء في التربة والشمس ولكنه متميز منهم في الروح التي يبثها في الانساع فيجعل امتدادات نباته الشعري جديدة في معانيها الفنية ذات التأثير الجمالي .

ومن هنا كانت ميزة المستوى المعجمي في لغة الشعر عند الفلاسفة المسلمين استثمار فاعلية المجاز على نطاق واسع ، حيث لا تستخدم اللفظة في الخطاب الشعري بحسب قول الفارابي الا بقصد التخيل (٢١) ثم يفصل ابن سينا في هذا المعنى فيقول في خصوصية لغة الشعر متحدثا عن الكيفية التي يعمل الشاعر فيها على تفعيل مستويات الاداء اللغوي في النص الشعري قائلا (( واللغة تستعمل للاغراب والتحيير والرمز . والنقل ايضا كالاستعارة ، وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف . كلما اجتمعت هذه كانت الكلمة الذي اغرب وبها تفخيم الكلام ، خصوصا الالفاظ المنقولة . فلذلك يتضحكون بالشعراء اذا اتوا بلفظ او اتوا بنقل او الاستعارة الايضاح ولا يستعمل شيء منها للايضاح ))(٢٢) لان الاغراب والتعجيب والرمز والتحيير انما هي سمات اللغة الشعرية لان فضيلة اللغة الشعرية ، ليس في الايضاح انما في الايحاء في ما يجعلها باعثة على التاويل ، فكما ان الخطيب لا يستعمل المجاز الشعري قليلا و الفيلسوف او عالم المنطق لا يستعمل الالفاظ الا بالدلالة المتواضع عليها لانه معني بالاقناع والتفهيم لا الرمز والتعجب فكذلك الشاعر لا يستعمل اللغة بدلالاتها الوضعية الحقيقية المباشرة الا قليلا ولا يستعمل لغة الرمز والمجاز والايحاء بقصد التوضيح والاقناع العقلي لان الامر سيكون باعثة على سخرية النقاد منه كما يرى ابن سينا : حيث يتطلب من اللغة الشعرية ان تحقق اللذة بوصفها المتعة الجمالية المؤثرة في المتلقي تلك المتعة الباعثة على السعادة ولذلك فهي - كما يراها ابن رشد - متجاوزة مستوى الافهام المباشر (٢٣) ثم ان ابن سينا كان قد اوضح ان غاية الشاعر انتاج لغة مغايرة متميزة من الاصلي الحقيقي اذ تحقق الشعرية بهذه المغايرة في الاستعمال اللغوي ! اذ يقول ان الشعراء في سياق الاستعمال الطبيعي لفاعلية اللغة الشعرية انما (( يجتنبون اللفظ الموضوع

ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا ، حتى اذا وجدوا اسمين للشيء ، احدهما موضوع والاخر فيه تغيير ما ، مالوا الى المغير ... ولا يقولون بالتصريح .. بل يتركون الاسم الموضوع ويميلون الى النعت ، كذلك يتركون الاسم الموضوع وينتقلون الى اسم مشتق عن وصف او الى مستعار ، وبالجمله الى مغير وهكذا )) (٢٤) ومن هنا فهو يصف لغة الشعر بالابعد المجازية وكان الشعراء لايميلون الى الاستعمال الاقناعي بالمعاني الوضعية الانادرا وفي سياقات من الاداء المجازي العميق اذ يكون فيه اللفظ المستعمل برهانيا جزءا من السياق موجها في تعبير المعنى الفني وفي اظهار مستوى التعجب الذي ينفعل به النص ، حيث يكون المجاز هو النسغ الحي فيه .

اما الحقيقة فهي الاشكال البسيطة من الاداء التي تخدم اظهار جمالية المجاز بمعنى عمق تأثيره في المتلقي وبالمعنى الذي يذهب اليه الفلاسفة تحقيق اللذة الجمالية تلك التي تسهم في اظهار السعادة للانسان وفيه عبر الاداء الشعري ومن هنا قال ابن سينا في سياق اخر (( اعلم ان الاشتغال بتحسين الالفاظ في صناعة الخطابة والشعر امر عظيم الجدوى )) (٢٥) ثم يذهب ابن رشد في سياق اخر الى اهمية العناية بالاحوال التي تستعمل فيها الالفاظ بالاشكال تكون الاقويل فيها اكثر تأثيرا او تكون الشعرية اعمق تخيلا ( ٢٦ ) عند ابن سينا وابن رشد فكانت لغة الخطاب الشعري لغة تعبير بمعنى لغة فاعلية مجازية تبعث على الادهاش كما تثير في نفس المتلقي لذة الامتاع الجمالي التي تطمح الفلسفة ان تراها او تتأملها في الفنون الجميلة حيث تحقق تلك الغاية التي تطمح الفلسفة ان تحققها للانسان الا وهي السعادة ولذلك ذهب اولئك الفلاسفة في قراءة اشكال الانزياح التي تطرا على الالفاظ على مستوى المعجم ثم بعد ذلك على مستوى رسم الصورة الى تصورات اعمق مما ذهب اليه النقاد التقليديون الذين وضعوا ضوابط صارمة احيانا لاساليب رسم الصورة وقبلها لاصالة المستوى المعجمي في لغة الشعر .

ثانيا :- الموجهات الايقاعية

قرأ الفلاسفة المسلمون النص الشعري بوحى من وجهاته الايقاعية قراءة متاملة ، تبحث عن عناصر الاداء الفني ، لتكتشف اساليب البث الجمالي فيها ومصادر الامتاع الجمالي في خلال عناصر صدورها او اساليب بثها او الايحاء بها . وفي هذا الاتجاه كان الايقاع مكملا جوهريا للمعجم فكما ان اللغة على المستوى المعجمي ترتفع في الخطاب الشعري بالمجاز وما يحدثه من انزياحات تخيلية فقد كان الايقاع عنصرا باعنا على التخيل في الخطاب الشعري ، حيث راي ابن سينا ان عناصر الايقاع تسهم بقوة في جعل القول الشعري مخيلا اذ قال (( والامور التي تجعل القوة مخيلا : منها امور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن ومنها امور تتعلق بالمسموع من القول ومنها امور تتعلق بالمفهوم من القول ومنها امور تتردد بين المسموع والمفهوم )) (٢٧) حيث يشير ابن سينا النسعة

عناصر التخيل في الشعر باهتمامها على الوزن والعناصر الإيقاعية الأخرى الصادرة عن بنية اللفظ ، إذ لا يقصر التخيل على العنصر الدلالي بل تضمن مكونات الوزن وبعض عناصر الأداء الموسيقي من تنغيم وسواه وكأنه ينظر إلى صدور التخيل عن خصوصية الأداء الشعري كلها على نحو متناسب ، لأن كل جزء في مكونات ذلك الأداء يؤدي وعيا فنيا بشكل أو باخر يسهم في سياق الأداء العام بأحداث التخيل وتفعيل المؤثرات الجمالية بالشكل الذي تكون فيه المتعة الفنية صادرة عن مجمل مكونات الأداء الشعري بما يوحي بتناسب تلك المكونات وتناسقها في البث والإيحاء.

ثم إن الفارابي وابن سينا وبعدهما ابن رشد يجمعون على أن المحاكاة في الشعر لا تقتصر على اللفظ فقط إنما هي متركزة في ثلاثة عناصر على نحو لافت للنظر وهي : الكلام واللحن والوزن ، واللحن يسهم عندهم في فنية المحاكاة سواء كان مقرونا بإيقاع أم غير مقرون . ويقول ابن سينا : (( والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به . فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا " لا يرتاب به ، ..... وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا . وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر . وربما اجتمعت هذه كلها . وربما انفرد الوزن والكلام المخيل : فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض وذلك إن اللحن المركب من نغم متفكة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف و المزاهر )) ( ٢٧ ) وهذه إشارة نافذة إلى كون هذه العناصر الثلاثة : الوزن والكلام واللحن ذات حضور عضوي في الشعر الغنائي عامة وفي الشعر لحظة أدائه غنائيا . وهذه الحال مزية قارة في الشعر العربي القديم وهي ماثلة إلى اليوم روحا عضويا في الشعر العربي الحديث .

ويذهب ابن رشد هذه المذهب فيقول : (( والتخيل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفكة . ومن قبل الوزن . ومن قبل التشبيه ، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه ، مثل وجود النغم في المزامير والوزن في الرقص والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل غير الموزونة وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها كما في الموشحات والأزجال.... وان اشعار العرب ليس فيها لحن وإنما فيها الوزن فقط الوزن والمحاكاة معا )) ( ٢٩ ) وهذا ما ذهب إليه ابن سينا لأن ابن رشد ذكر (( النغم المتفكة )) يقصد (اللحن) بمفهوم ابن سينا وذكر التشبيه قاصدا الكلام عند ابن سينا أيضا . لأن الوزن واللحن والكلام في الأداء الشعري تتيح اتساع عناصر الأداء الفني بما يبعث الشاعر على التقنن ومن ثمة القدرة الفنية على الامتاع الجمالي الذي تبغي الفلسفة تحقيقه .

ثم إن مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين يشمل كثيرا من العناصر ذات الأداء الإيقاعي التي يتوفر عليها النص الشعري ، وحين نأتي على تعريف الإيقاع عندهم نجد هذا واضحا فقد عرف ابن سينا الإيقاع قائلا : (( الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة ، كان الإيقاع لحنيا ، وان اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا ، وهو بنفسه إيقاع مطلقا )) ( ٣٠ ) وحين ننظر إلى مفهوم الإيقاع الشعري بحسب ابن سينا هنا نلاحظ أنه يعتمد الأوزان عنصرا إيقاعيا ، كما يعتمد البنية الموسيقية للالفاظ عنصرا إيقاعيا ، كما يعتمد الأساليب البديعية عناصر إيقاعية وهكذا . وهذا الفهم يعرض لأهمية الوزن في النص الشعري . وللصلة العضوية أو الفنية بين الوزن والموسيقى والعناصر البديعية ذات

التأثير الإيقاعي . غير ان اجلى خصيصة عني بها الفلاسفة في هذا المنحى هي الوعي بحالة التناسب الفني بين الوزن الشعري والموسيقى لان الصلة العضوية بينهما علامة ابداع فني وباعث امتاع جمالي .

اما فاعلية الوزن في النص الشعري فقد نظروا اليها بشرط جوهري هو فنية الاداء المجازي او بحسب مصطلحاتهم فاعلية التغيير لان الوزن لايصنع شعرا اذ يقول الفارابي (( وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الاقويل المقنعة يصنعون الاقويل المقنعة ويزنونها ، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وانما هو قول خطبي عدل عن منهاج الشعر الى الخطابة ))(٣١) لان الوزن وسيلة تخيل في الشعر فاذا استعمل لتفعيل عناصر الاقتناع الخطابي فان ذلك لا يضيف عليه شعرية ما ، بل يبقيه قولا خطبيا ، لان صلة الوزن بالاداء الشعري عضوية يكون فيها الوزن باعنا على التخيل دالا على عمق المعنى الفني موجبا بحس موسيقى غير مصنوع او مفتعل بقدر ما هو عضوي في بنية التعبير .

لان الاداء الوزني بمعناه المفتعل المصنوع قد يعرض في سياقات الخطاب النثري ولا يضيف عليه الا عمقا نثريا وان تصوره بعضهم شعرا فقد اساء فهم المعنى الفني فيه ، حيث قال ابن سينا (( قد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية وهو لا يشعر اذا اخذ المعاني المعتادة والاقوال الصحيحة التي لا تخيل فيها ولا محاكاة ثم يركبها تركيبا موزونا ، وانما يغتر بذلك البله ، واما اهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا ، فانه ليس يكفي للشعر ان يكون موزونا فقط ))(٣٢) فجاء الفصل عند الفارابي وابن سينا بين القول الخطبي والقول الشعري ثم بين الوزن الشعري والوزن الخطابي . وتركز الفصل في مسألة ان الخطابة اقناع والشعرية تخيل والاقتناع موجهاته عقلية .

والتخيل موجهاته مجازية ثم ان الوزن الخطابي عارض في بنية النص والوزن الشعري عضوي فيه ومن هنا كان الوزن خصيصة شعرية اذا كان جزءا عضويا غير مقصود لذاته افتعالا بل فطرة في طبيعة القول . ثم ان ابن سينا ذهب الى حد القول بان العرب افادت من بعض عناصر الايقاع الشعري في النص الخطابي ليكون عندهم قريبا من النظم ، ولكنه يبقى عندهم قولا خطبيا : اذ قال (( وللغرب احكام اخرى في جعل النثر قريبا من النظم ، وهو خمسة احوال : احدها معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر . والثاني معادلة ما بينهما في عدد الالفاظ المفردة . والثالث معادلة ما بين الالفاظ والحروف ... والرابع ان يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة ... والخامس ان يجعل المقاطع متشابهة ... واما السجع وتشابه حروف الاجزاء فهي شيء وهو خاصة للعرب ، وله غناء كثير في اللفظ وكل هذا لا يخرج النثر الى النظم ))(٣٣) ومن هنا فان الافادة من بعض العناصر الايقاعية بجعل الكلام اكثر وقرا في السمع واثرا في الحس وتفصيلا في التأثير لا يرتفع به الى الشعرية بل هو توظيف لبعض عناصر الايقاع في الارتفاع بالحس الاقناعي الذي تزخر به الخطابة بوصفه غايتها الرئيسية .

اما صلة الوزن الشعري بالموسيقى فعضوية احيانا وفنية احيانا اخرى فاما فنيتها فقد ذهب اليها الكندي حيث راي ان النغمة في الموسيقى هي مما يماثل الحرف في النص الشعري (٣٤) ثم ذكر ابن سينا ان الاصل الذي يصدر عنه الاداء الوزني في الشعر والنغم واللحن في الموسيقى واحد يتمثل في جدلية الحركة والسكوت اذ قال (( ان العروض هو ميزان الشعر يعرف به المستوى والمنزحف وهي ثمانية مقاطع في الاشعار العربية هي: فعولن ، مفاعيلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاع لاتن ، فاعلن ، مفعولات ، مفاعلتن ، هذه الثمانية مركبة من ثلاثة اصول السبب والوتر والفاصلة .....واصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك فهذه قوانين العروض واصوله . واما قوانين الغناء والالحن فهي ايضا ثلاثة اصول هي السبب والوتر والفاصلة . فهذه الثلاثة هي الاصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات ، وما يركب من نغمات في جميع اللغات من الالحن وما يتركب منها في الغناء في جميع اللغات )) (٣٥) . ومن هنا كان الوزن الشعري والاداء الموسيقي يصدران عن شكلين من الاداء الفني متمثلين ، حيث ان التعاقب المنسق المتناسب للحركات والسكنات في الحروف المتحركة للحركات والسكنات او المتحركات والسكنات في النغم واللحن هو ما ينتج الايقاع الموسيقي .

وقد كان - بطبيعة الحال - الشعر العربي بخصيسته الغنائية هو الباعث لهم وهو المعيار بين ايديهم فيما عرضوا له وفيما قرأوا. بيد انهم احتفلوا بالحقيقة حين كرسوا كل ذلك لتمييز كل فن من سواه وقوا للهدف الرئيس الذي يطمحون ان تحققه الفلسفة و علوم المنطق الا وهو السعادة للانسان ولما كان الشعر ومثله الموسيقى عناصر اداء جمالي تؤثر في النفس الانسانية ترغيبا وترهيبا في مسيرة تحقيق السعادة للانسان عبر معطيات الفلسفة ومن خلال طروحاتهم فيها .فقد كان التناسب بين الشكل الايقاعي في الشعر والشكل الايقاعي في الموسيقى امرا فنيا ووعيا جماليا لاسبيل الى تغييره حين ندرك ان الامتاع بمعناه الفني يتحقق فيهما صدورا عن عناصر مشتركة . والتناسب في الاداء الشعري يكون (( بين كلمات . وكلمات الشعر ليست مجرد اصوات بل هي مجموعة من الدلالات ومن الصعب الفصل بين الكلمة وسياقها ، كما يصعب فصل سياقها عن معنى من المعاني تتالف دلالاته اولا مع غيره من المعاني )) (٣٦) ثم ان تناسب عناصر الاداء الفني هو ما يعني فاعلية التخيل ومن هنا كان راي الفارابي في ان البيت الشعري كله وحدة ايقاعية رابا فنيا دقيقا ذهبت الى تاييده كثير من الدراسات النقدية الحديثة (٣٧) اذ قال الفارابي (( الجزء الصغير من كل قول موزون محصر بمقدار احد اللذين يكتنفان فاصلة الايقاع الكبرى ، فان هذا المقدار هو جزء ناقص من كل قول موزون ، وامثال هذه الاجزاء هي التي تتشوق النفس فيها ابدا الى ان تردف بجزء اخر ، ويردف ذلك اما بمساو له واما بغير مساو ، فان اردف بمساو فالمجموع من المتساويين هو جزء تام اول تمام . وان اردف بغير مساو كانت جملة المجتمع منها ايضا جزءا ناقصا في المركبات . فان اردف بمساو لجملة المجتمع ، كان مجموع الجملتين جزءا تاما اول تمام في المركبات . والجزء التام اول تمام في كلا الصنفين هو الذي يمكن ان يفرض بيتا ، ويمكن ان يفرض جزء بيت ، واما الجزء الناقص فلا يفرض بيتا . ومقدار البيت غير محدود الا بالوضع عند اهل كل لسان والبيت هو القول الذي قد حصر بوزن تام (٣٨) وهذا الفهم للشكل الايقاعي الكامل الصادر عن البيت الشعري كاملا انفرد به الفلاسفة المسلمون من سائر النقاد في ذلك العصر . اذ كانوا معنيين بوضع قوانين شاملة وقواعد عامة

لاشكال الاداء الفني في سائر الفنون الجميلة في هذا الاتجاه وهو ما يفسر كثرة الجمل الاعتراضية التي تشير في هذا السياق او ذلك الى خصوصية مفهوم البيت الكامل (( عند اهل كل لسان )) والى خصوصية اللسان العربي في بعض معطياته ومنها الخطاب الشعري .

### ثالثا: موجات بناء القصيدة

لما كانت القصيدة عند الفلاسفة المسلمين اداء فنيا جماليا يسهم في تحقيق سعادة الانسان فقد نظروا الى كل موجات النص لحظة قراءته انطلاقا من وعي فلسفي كان بمثابة النسغ الحي الذي يغذي تجليات القراءة بين يدي النص الشعري . غير ان الحال التي ارتفعت بها نظريتهم في هذا الاتجاه عامة هي فهمهم الفني المتميز لخصوصية الاداء الجمالي للشعر ثم توظيف ذلك الاداء في الايحاء بالسعادة للانسان وهو حال قادهم الى النظر فيما يتميز به الاداء الشعري من جهة وما يشترك فيه مع الفنون الاخرى من جهة ثانية ، مع انطلاقهم من الموجه الفلسفي في قراءة النص ، فكان كل ذلك مبعث فهم متميز لخصوصية النص الشعري ، مجازيا تخيليا وايقاعيا موسيقيا ، حين نظروا فيما يميز الشعر من سواه ، فرأوا ان المجاز اساس لغة الشعر والموسيقى وحي تعبيره الصوتي بالمعنى الايحائي وليس الصناعي بالمعنى الذي تكون الموسيقى عضوية فيه وليست افتعالا مضافا اليه . وهكذا راوا الموجات التركيبية عنصرا فنيا فاعلا في ان تكتسب البنية التركيبية للنص الشعري هويتها الفنية فكان رايهم في الوحدة الموضوعية فهما لافتا للنظر حين رأى ابن رشد ان العمق الفني للنص الشعري ينبغي ان يكون متماسكا موحدا موضوعيا اذ هو فطرة اداء فني تشبه جمال الواقع الطبيعي حيث تتناسق فيه الاشياء بتركيب مظاهره اقناعيا يسهم بقوة في اظهار تركيبها العام بمظهر فني جميل ، اذ يوحى بالغاية الواحدة التي يتحرك ذلك التركيب الحي فنيا باتجاهها وهو مفهوم يربط البنية بالغاية . وقد قال ابن رشد في ايضاح الوحدة في النص الشعرية (( يجب ان تكون الصناعة في هذا تتشبه بالطبيعة ، اعني ان تكون .انما تفعل جميع ما تفعله من اجل غرض واحد وغاية واحدة . واذا كان ذلك كذلك فواجب ان يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرضا واحدا ، وان يكون الوسط افضلها . فان الموجدات التي وجدوها في الترتيب وحسن النظام ، اذ عدت ترتيبها ، لم يوجد لها الفعل الخاص بها ))(٣٩) اذ يربط تناسب معاني الغرض الواحد وتعبيره الموضوعي بمدى تأثيره فكلمة كان مقصوده غرضا واحدا كان ابلغ في التأثير عموديا ، كما ان حس نظامه كلما كان تأثيره صادرا في جزء منه عن حس النظام وجودة الترتيب كان فعله الفني الخاص به اجلى اثرا وابعد اثارة ، وفي قوله بالموجدات التي وجدوها في الترتيب وحس النظام اشارة الى فهم المعنى الفني موصولا بحسن النظام ، اذ يوحى النظام المتناسب بتركيب حسن كلما كان جزءا حيويا في تعبيره المعنى بدا تأثيره الجمالي اجمل ، وبمعنى اخر فقد ربط الفلاسفة المسلمون حس النظام والتركيب بجمال تعبير المعنى الفني كما ربطوا اللغة الشعرية بفاعلية المجاز وكما ربطوا الايقاع الشعري بكونه عنصرا عضويا وليس صناعة مضافة اليه .

ونظرهم في الموجات التركيبية عبر الترتيب وحسن النظام بوصفهما جزءا من الفعل الخاص للقصيدة قادهم الى قراءة العناصر الاخرى في تركيب القصيدة قراءة تصل

القصيدية احيانا بالخطبة وتركز في احيائين غالبية على خصوصية تركيب القصيدة من جهة المطلع وسائر النص والخاتمة والانتقال ، وقد يشير الى المعاني الموضوعية التي يفهما المتلقي عند الاخلال باحد هذه العناصر فيسئ فهم البعد التعبيري للنص . ومما يتصل بالمطلع او مفتتح القصيدة ، لم يكونوا بعيدين عن نظرة معاصريهم من النقاد في تأكيد العناية بالمطلع موضوعيا وبنائيا ليكون وقعه في وعي المتلقي جميلا : اذ قال ابن رشد (( مما يستحق فاعله الهوان ان يكون التصدير بالامور الصعبة على النفوس الكريهة المسموع ، ولاسيما اذا تامل السامعون او تفقدوا ما يكون من ذلك ، مثل قول القائل : انه لا يكون هذا حتى اقتل ، او انه ليس ها هنا شيء هو لي اكثر مما لكم ، او اخبركم خبرا لم تسمعوا بمثله في الغرابة والشدة . ومن هذا النوع الذي ذكر تستقبح ابتداءات بعض الاشعار مثل قول جرير في افتتاح مدح عبد الملك بن مروان :

اتصحو ام فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح

وقول المتنبي في مطلع مدح كافور :

كفى بك داء ان ترى الموت شافيا وحسب المنايا ان يكن امانيا

ومثل هذا كثير في اشعار العرب وخطبها (٤٠).

والاشارة هنا الى التقارب بين مطالع الخطب وابتداءات القصائد انما هي موضوعية اكثر منها فنية وهو ما تشير اليه الامثلة الشعرية التي ذكرها ابن رشد في هذا السياق فوضوح الدلالة الفنية يكشف عنه وضوح القصد عند الشاعر فجرير يخاطب نفسه في المطلع وكذا المتنبي يعبر عما في نفسه وهو معنى يدركه ابن رشد ولكن الذي بعثه على الاشارة الى خطأ الشاعر في هكذا مطلع حرص على مخاطبة الاخر .....على اقناعه .. على التأثير فيه من دونما تامل او اجالة فكر اذ يريد من الشاعر ان يفهم المتلقي بحسن الظن الفني سريعا وبخاصة اذا كان المتلقي او المخاطب اميرا او ملكا كما في المثالين المذكورين ، وهنا المعنى اتصل بالتأثير في الاخرين .. اتصل باسعاد الاخرين ، كأن الشاعر هنا ! اذ قدم مأساة ما يعانیه الى المتلقي لم يحسن كيفية اسعاده ، ولم يحسن مخاطبته بما يبهج فنيا جماليا على نحو من التناسب ومراعاة مقتضى الحال كما تقول البلاغة العربية .

ويصدق حسن الظن والتفاؤل الذي يطالب به الشاعر في المطلع الى الخاتمة اذ يقول ابن رشد انه (( ينبغي ان تكون خواتم الاشعار والقصائد تدل باجمال على ماتقدم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها كالحال في خواتم الخطب ))(٤١) حيث يقرن بالخطابة في الخاتمة من زاوية الوعي بالموضوع ومقتضيات تعبيره .

والمسافة الفنية في الشعر هذه الممتدة من المقدمة الى الخاتمة هي ما يعبرها جسد القصيدة كله ، حيث هو مثل سائر الاشياء المعنوية في هذا السياق له مبدا وله وسط ثم له خاتمة (٤٢) وما يفضله الطرح الفلسفي في اول الشعر وفي اخره يفضله في وسطه ، اذ هو الشكل الفني الحامل للدلالة في القصيدة اذ تتصل المقدمة ويتصل بها كما تصدر عنه الخاتمة وتكون افاضة من تجليلته وهنا يشترط الفلاسفة المسلمون مبدأ التناسب بين هذه المكونات الثلاثة مع ان القصيدة العربية قد تعدد معانيها واغراضها في المسافة ما بين المطلع

والخاتمة وبخاصة في قصائد المدح والفخر والهجاء ، والطرح الفلسفي عند ابن سينا وابن رشد خاصة يقدم المعنى الموضوعي العام الواحد على ان يقوم الشاعر بعرض اكثر من موضوع ويوغل في التنوع حتى قد يستعصي الحال معه على ايجاد صورة من التناسب الفني او الموضوعي اذ يقول ابن رشد (( مما يحسن به قوم الشعر ان لا يطول فيه بذكر الاشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر ... ذلك ان الشيء الواحد تعرض له اشياء كثيرة وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار اليه افعال كثيرة .... وجميع الشعراء لايتحفظون بهذا بل ينتقلون من شيء الى شيء ولايلزمون غرضاً واحداً بعينه)) (٤٣) وكانه يرغب في ان يلتزم الشعراء بالغرض الواحد وبالشيء الواحد عند المحاكاة او التشبيه فلا يجمعون بين الاغراض المتعددة حتى قال ابن رشد ان بعض الشعراء ((اذ عن لهم شيء ما من اشياء الممدوح مثل السيف او القوس ، اشتغلوا بمحاكاته واضربوا عن ذكر الممدوح)) (٤٤) لان ابن رشد هنا معنى باسعاد المتلقي وبتناسب النص فنيا وموضوعيا كون الوحدة الفنية للقصيدة متصلة عندهم بوحدة الموضوع وصادرة عن الوعي بالتناسب بين مكوناتها وعناصرها ، وحين يلحظون تقاربا في هذا المعنى او ذاك بين القصيدة والخطبة فما يلبثون ان يعرضوه لان بعض العناصر الفنية تشترك فيه الخطبة مع القصيدة ، ولما كان الامتاع الفني وتحقيق السعادة موصولين عندهم بالافهام والاقناع عبر تأثير القول فقد كانت عنايتهم بوحدة الموضوع كبيرة وبتناسب الاجزاء التي تتركب منها القصيدة كبيرة هي الاخرى في النص الشعري كما في النص الخطبي مع احتفاظ كل منهما بخصوصيته .

اما ما يتصل بالبنية اللغوية على صعيد تركيب الجملة وبناء البيت الشعري فهم في هذا غير مختلفين عن اللغويين وتابعين للبلاغة في المظاهر البلاغية والدلالية التي تطرأ على الجملة الشعرية وفي المظاهر الموسيقية ايضا مما سبق التنويه به في الموجهات الايقاعية و المعجمية ايضا وسناتي على المظاهر المجازية او التخيلية او التصويرية في محور الموجهات المجازية .

اما ما يتصل بالالتزام بالقواعد القياسية التي عليها اللسان مما يؤكد اللغويون والنقد اللغوي والنحاة والبلاغيون في علم المعاني فحال من الفطرة اللغوية راوا الاخذ به امرا جوهريا فلا يصدر الشعر الا عن الذي تنفس هذه الحال فطرة او كانه فطرة روحية . لذا لم ينظروا فيه اذ سبقهم الية البلاغيون والنحويون واللغويون بافاضات مدهشة . وبذا كانت عنايتهم بالموجهات التركيبية صادرة عن مفهوم التناسب وموصولة به سواء تعلق الحال بالمطالع ام بالاغراض ام بالخاتمة ام بسائر ما يدخل في تركيب القصيدة بوصفه عنصر اداء جمالي فني يبعث على اسعاد الانسان .

#### رابعا : الموجهات الوظيفية

لقراءة الاعمال الفنية بواعث وظيفية لكن تلك البواعث اذا اصبحت موجهات يقصدها الشاعر او الفنان لذاتها فسيكون اداء العمل الفني بصورة مغايرة عن الباعث الابداعي الفاعل ولكن الموجهات الوظيفية - بعد ذلك - تتخذ اتجاهات متعددة واولها الوظيفة الفنية ذات التأثير الجمالي كونها الابداع في كل عمل فني اذ تكون حاملة دلالاتها التأثيرية في الملتقى

بشكل اوقع ويكون مدى ما تذهب اليه من تعبير اعمق قصدا ، غير ان تلك الوظيفية اذا كانت مقصودة صناعيا عبر اساليب التجارب المتوارثة فستكون وظيفة تقليدية اما اذا كانت ابداعية يعينها النص او العمل الفني فطرة غير مقصودة ولامصنوعة بوعي التقنيات المتوارثة فسيكون ادائها عند ذاك جماليا ابداعيا لانه يتجلى في خلال اساليب مشحونة بتأثيرية المعنى الذي تذهب اليه ، وهنا كانت لذة الامتاع الجمالي اول غاية وظيفية يحققها النص الابداعي ، وقد وعى الموجه الفلسفي هذا المعطى في النص الشعري واخذ بقراءته على نحو ايجابي لان الامتاع الجمال باعث تخيلي بما يجعل الاستجابة غير المدركة التي يفعلها النص في نفس المتلقي جميلة فيما يترسب عليها من توجيه سلوك المتلقي بهذا الاتجاه الايجابي او ذاك تحقيقا للسعادة القصوى او بحسب قول الفارابي حين يرى : ((ان الاقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الامور التي هي جد ، ومنها ما شانها ان تستعمل في اصناف اللعب ، وامور الجد التي هي جميع الاشياء النافعة في الوصول الى اكمل المقصودات الانسانية ، وذلك هو السعادة القصوى)) (٤٥).

والنفع في الاقاويل الشعرية عند الفارابي متحقق في الجد أي الوصول بوظيفة نفعية مباشرة او تأثيرية جمالية غير مباشرة بحسب تأثيرها في المتلقي . اما النفع الثاني فمتحقق في اللعب الممتع .. اللعب الموجه فنيا على وفق اساليب اداء فني تحقق امتاعا جماليا .

ثم يعود الفارابي للتفصيل في هاتين الوظيفتين اللعب الفني ولذة الامتاع الجمالي فيقول ان : ((الاحان بالجملة صنفان - على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الاخر المركبة ، مثل المبصرات والتمائيل والتزاويق ، فمنهما ما الف ليلحق الحواس منه لذة فقط ، من غير ان يوقع في النفس شيئا اخر ، ومنها ما الف ليفيد مع اللذة شيئا اخر من تخيلات او انفعالات ويكون بها محاكيات امور اخر )) (٤٦) . وهذه النظرة التاملية في الفن ، نظرة الامتاع الجمالي الباعث على الفرح وابهاج النفس الانسانية واشاعة الالتذاذ بالعمل الفني لذاته من دون قراءات موجهه نظرة ترتفع بالفن وبالوعي الانساني الذي يتعاطاه اداء ابداعيا . ثم ان الفن الذي يفيد مع اللذة شيئا اخر بحسب الفارابي تتحقق فيه قيم الابداع تواصليا وليس تقليديا ، ولذا نظر الى وظيفة اللعب الفني بمنظار ما تحققه من سعادة في النفس وليس بالمفهوم التوجيهي الساكن في الاشياء ، وهذا الفهم هو ما ذهب اليه الرازي ايضا حين قال : ((ينبغي ان يكون نيلنا و اصابتنا من اللهو و السرور لا لانها لها لنفسها ، بل لكي نتجدد ونقوى بهما على العدو في فكرنا وهما اللذان بهما نبلغ مطالبنا )) (٤٧) وقراءة الفن ومنه الشعر بوعي توخي اللهو والسرور غير المقصود لعبث نفسه بل المتوخي لحياء النفس والارتفاع بها لتقوى ولتكون تجلية الذات في مسافات بها عن حقائق الاشياء تجلية ذات اثر روحي وتوجه واع ياخذ بمعطيات السلوك الانساني الى جهاتها الصائبة لان النفس الانسانية تتامل في اللهو واللعب متعة التخيل والتخيل بالاساليب الانسانية التي ترتفع بالوعي الانساني نفسه الى درجات من الرقي يتواصل فيها روحيا مع الاشياء و عقليا مع معطياتها ونفسيا مع مؤثراتها بما يجعل سلوكه نافذا مهيمنا .

بمعنى ان اللعب واللهو يفيدان في توجيه السلوك الانساني وتهذيبه وليس بالمعنى التغيبية الذي يفيد اللعب فيه عبثا وينتج ضياعا ، وهو ما يعني ان اللهو الفني واللعب واللذة الجمالية كلها مقرونة بمؤثراتها ومعطياتها ذات الايحاء الاخلاقي لان اللذة الجمالية

موصولة عند الفلاسفة المسلمين بالقيمة الاخلاقية في الفنون ومن هذا راوا الشعر على صعيد الموجهات الوظيفية يمكن ان يحقق اهدافا ليست من نوعه الفني المباشر انما هي من معطيات الاداء الشعري وابرز هذه الاهداف هدفان : الهدف الاول التربوي والهدف الثاني التعليمي .

اما الهدف التعليمي فيكون في الشعر عن طريق التخيل وعبر المحاكاة حيث يؤدي الشعر هدفه التعليمي حين يعرض العلوم النظرية للجمهور في خلال الاقويل الشعرية باساليب التخيل وفاعلية المحاكاة ، لان الفلاسفة يستوعبون الاشياء ويعرضونها عبر المنطق وفي خلال الفلسفة عن طريق التصور بالطرق الحقيقية . اما جمهور الناس فباساليب التخيل ، وقد قال الفارابي : (( ان التخيل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامه لكثير من الاشياء النظرية الصعبة ، لتحصل في نفوسهم رسومها ومثالاتها ))(٤٨) لان التخيل و الاقناع بالقول الخطبي يتيح للجمهور ان يتعلم بعض حقائق الاشياء اما البراهين اليقينية فسييل الاحاطة بها عقلي وهو من شان الخاصة الذين هم الفلاسفة والحكماء وهو حال من الامر يصعب على عامة الجمهور ان لم يستعص وقد يحققه الفن ومنه الشعر بالوسائل التصويرية المتعددة (٤٩) اذ يقول الفارابي (( ومبادئ الموجودات ومراتبها والسعادة و رئاسة المدن الفاضلة اما ان يتصورها الانسان ويعقلها واما ان يتخيلها ، وتصورها ان ترتسم في نفس الانسان ذواتها كما هي موجودة في الحقيقة . وتخليها هو ان ترتسم في نفس الانسان خيالاتها ومثالاتها وامور تحاكيها ))(٥٠) وهذا يشير الى ان الهدف التعليمي عند الفلاسفة هو غيره لدى النقاد ، حيث عني النقد بتوجيه الشعر توجيها تعليميا صرفا بتسخير مكونات الاداء الشعري في تعبير طروحات موضوعية وهو ما جعل تلك الطروحات تحتفل بموضوعيتها النثرية التقليدية من دون أي فاعلية لاساليب التخيل اذ صار الشعر مفتعلا او صناعيا في تعبير طروحات مذهبية او موجهة بهذا الاتجاه او ذاك من دون ان يتقدم فيها الشعر بمعناه الفني خطوة الى الامام بل حصل العكس تماما فاخرج بعض النقاد الشعر التعليمي من دائرة الشعر ثم اخرج بعضهم شعر الحكمة من دائرة الشعر بوصفه شعرا تعليميا (٥١) . من منطلق ان الشعر التعليمي هو تسخير مفتعل لمكونات الاداء الشعري في تعبير معاني عقلية او علمية حرفة بلا ادنى فاعلية للغة المجاز او أي اثر للحس التاويلي او التاملي الصادر عن مكونات اخرى كالايقاع او التصوير و غيرهما وهكذا . ولذا اخرج بعض الدراسين ذاك النمط من شعر الحكمة المماثل للشعر التعليمي من دائرة الشعر بمعناه الفني الجمالي .

اما الهدف التعليمي في الشعر عند الفلاسفة فهو يحتفل بقيم الشعرية ويعمل على تفعيلها ، اذ هو يريد لقيم الجمال في الشعر ان تحمل غاية تعليمية ، بمعنى البحث في قيم الفن عن المعنى التعليمي الذي تقوله او توحى به ، وهكذا وعي في قراءة الفن ومنه الشعر يرتفع بقيم الابداع ، اذ لا يوجد فن ابداعي لايقول معنى فنيا يتعلم المتلقي من احياءاته ويتاثر بتجلياته حتى وصف ابن رشد هذا المعنى بـ ( التعليم الشعري ))(٥٢) في وصف ما يحدثه الاثر الجمالي الفني للشعر في نفس المتلقي فيوجهه اسلوب المعنى الشعري ، اسلوب اداء المعنى الشعري الذي هو معنى فني باتجاه هذه الغاية او تلك ، تحقيقا لهذه الغاية او تلك ، وهو وعي فني يتعلم منه الانسان ما يحقق له السعادة عبر الفنون الجميلة .

اما الهدف التربوي فموصول بالهدف التعليمي ولكنه متميز منه بالحس الاخلاقي الذي يتوفر عليه ، كما ان الهدف التعليمي متميز من هدف التربوي بالوعي العلمي التقني الصرف الذي يتوفر عليه هو الاخر على نحو تخصصي. وقد قرأ الفلاسفة المسلمون الهدف التربوي في الشعر قراءة اخلاقية ، بمعنى النظره في الاداء الفني عبر المحاكاة في اتجاهي : التحسين والتقبيح بمعطياته ، محاكاة الجميل بمعطيات جماله ترغيبا فيه ومحاكاة القبيح بمعطيات قبحه تنفيرا منه ، ولكن هذا الامر لا يكون على حساب مقومات الاداء الشعري بل تظل تلك المقومات محتفلة بمعطيات بثها الفني الجمالي ولكن تاثير بثها ذلك هو في هذا الاتجاه ، حيث قال ابن سينا (( وكل محاكاة فاما ان يقصد بها التحسين واما ان يقصد بها التقبيح ))(٥٣) وهو ذاته الذي ذهب اليه ابن رشد حين قال : ((ان كل تشبيه وحكاية انما يقصد بها التحسين والتقبيح ))(٥٤) اذ الامر موصول بالارتفاع باداء السلوك البشري الصادر في بواعثه الاولى عن قيم تربوية ذات معطيات اخلاقية تؤكد انسانية الانسان ، بفن يحمل قيم الابداع بما يؤكد جمالية الفنون الجميلة . لان الامر لا يعني شتم الشيء الذي هو في الواقع مكروه او مدح الشيء الذي هو في الواقع محبوب بقدر ما يعني الاثر المترتب على الفن . على الفعل الفني للمحاكاة مدحا او قدحا ذلك الاثر الذي يسهم في تهذيب النفس ويعمل على تربيتها حين يفتح لها افاق انسانيتها ، والاثر هو في الواقع الاداء الشعري الجميل في هذه القصيدة او تلك . اذ تظل القصيدة موصولة بخصوصيتها ... ويبقى عمقها الفني صادرا عن عناصره الفنية وليس عن رغبات العقل التعليمي لكي لا يتحول القول الشعري في قصيدة ما الى قول خطبي ، وقد قال ابن سينا : (( وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح او التحسين ، وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فان المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة وكذلك من حاول من المصورين ان يصور الاحوال ، كما يصور اصحاب ماني حال الغضب والرحمة ، فانهم يصورون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة ))(٥٥) وعلى الرغم من ان ابن سينا هنا يخص الشعر اليوناني ، الا انه باتجاه التنظير للشعر عموما ومنه الشعر العربي كون الفلاسفة كابن سينا معنيين بوضع قوانين كلية للشعر للارتفاع به ، الارتقاء بصفته الفنية ليكون قادرا على اشاعة البهجة والسعادة في النفس الانسانية عندها يكون دوره في بناء المدينة الفاضلة ، بناء انسانها دورا تربويا اخلاقيا وهو ما يذهب اليه الفلاسفة محققين للشعر بخصوصيته . ((وبهذا يحل الشعر بالنسبة للعوام محل البرهان للخوادم (الذين هم الفلاسفة او من يتبعهم) من هنا عد التخيل الشعري نظيرا للعلم في البرهان والاقناع في الخطابة ، فرأى الفلاسفة ان التخيل الشعري يحدث فعل التصديق البرهاني ، وربما يفوق التصديق من حيث القدرة على التأثير . ولم يشغل هؤلاء بكون الشعر صادقا او كاذبا وانما شغلوا بقدرته على التخيل ، ذلك انه ليس يراد منه اثبات اعتقادنا ، او بيان صحة راي من عدمه ، انما احداث تاثير ما دون غيره يعجز البرهان نفسه عن احداثه (٥٦) لان القدرة على التخيل التي شغل بها الفلاسفة المسلمون هي ابرز خصيصة فاعلة في الاداء الشعري ، واطلاقها لفاعليتها يرفع قيمة الشعر فنيا ويرتفع بحدود تاثيره في نفس المتلقي وينسحب ذلك على المكونات الاخرى في الاداء كالايقاع والتركييب و الوظيفية التي هي جمالية فنية وليست عقلية موضوعية ولذا كان المعنى صادرا عن التخيل .

## خامسا : موجهاً المعنى الشعري

نظر الفلاسفة المسلمون الى الموجهاً المجازية على انها العنصر الجوهرى القار و المميز للغة الشاعرة ثم هو بعد ذلك في اللغة الشعرية عنصرها الجمالى الابرز الذي تتجلى في خلاله عبقرية الشاعر ، ومدى قدرته الفنية على محاكاة الاشياء وتعبير معانيها شعريا ، على مدى فاعلية في التصوير سواء بوضوح هيمنة النزعة الحسية عليه ام بعدمها، لان الشعر في المقام الاول شعور بفاعلية اللغة وتجليات اللسان في اعادة تعبير الواقع ، بمعنى ان الشاعر في اعادة تعبير الواقع انما يعيد صيانة اللغة نفسها حين تصبح كلامه الشعري الخاص به الحامل بصمات روحه الكاشف عن تجليات ادائه الشعري ، ثم ان اعادة انتاج اللغة في الشعر يكون في خلال الاساليب المجازية حيث تؤدي وظيفة تكثيف المعنى الشعري الى ايجاد ابعاد دلالية للفظ ضمن السياق يكون فيه منفصلا عن افقه الذي اعتاد المتلقي على التعامل به في سياقات الوضع العرفي .

ولما كانت الاراء الفلسفية في تلك المرحلة متصلة بالشعر الجاهلي ثم بالشعر العربي في عصوره : الاسلامية والاموية والعباسية حيث تهيمن الاساليب التي تتفعل بالحس في تعبير المعنى الفني كما في رسم الصورة ، فقد صار مصطلح (التغيير) عند الفلاسفة المعبر عن مصطلح المجاز وما يدخل ضمنه عند البلاغيين وسائر النقاد مصطلحا يصدر عن هيمنة اسلوبين مجازيين هما الاستعارة والتشبيه ، وهما عنصران يصدر الانزياح فيهما عن علاقات الابدال اكثر من صدوره عن علاقات المجاورة كما في المجاز المرسل وفي الكناية وفي الرمز وغير ذلك ، ومرده يرجع عندهم الى بعض اشتراطات مفهوم التناسب من جهة والى وضوح هيمنة التشبيه والاستعارة عند النقاد والبلاغيين وفي لغة الشعر قبل ذلك من جهة اخرى . غير ان مصطلح (التغيير) ظل عندهم مقرونا بالتشبيه والاستعارة اولا ثم المجاز المرسل والعقلي والكناية على نحو واضح . اذ يقول ابن سينا : (( واعلم ان القول يرشق بالتغيير والتغيير هو ان لا يستعمل كما يوجب المعنى فقط ، بل ان يستعير ، ويبدل ويشبه (٥٧)) وهذا يشير عند ابن سينا الى اهمية لغة الانزياح في اظهار المعنى الفني سواء صدر ذلك الانزياح عن تشبيه ام استعارة ام مجاز ام كناية ام غير هذا . و قد يذهب التغيير لا الى الظواهر التي تطرأ على بناء الجملة حين تحقق دلالة فنية في تعبير المعنى مثل الحذف والاطناب والتقديم والتاخير والفصل والوصل وسوى هذا مما يصطلح عليه بـ ( الاغرابات ) (٥٨) فمصطلح التغيير يطلق على اساليب بناء الصورة كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية اما مصطلح (الاجرابات) فيطلق على الظواهر التي تطرأ على الجملة الشعرية مثل التقديم والتاخير والفصل والوصل وسواهما .

اما عند ابن رشد فيشمل اضافة الى التغيير أو (الاجرابات) العناصر الصوتية ذات الاثر الدلالي في توجيه المعنى اذ يقول : ((والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه وبالجملة : باخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتاخير وتغيير القول من الايجاب الى السلب ومن السلب الى الايجاب ، وبالجملة من المقابل الى المقابل ، وبالجملة بجميع الانواع التي تسمى عندنا مجازا )) (٥٩) وهذا يعني ان المستويات الرئيسية في بناء النص وقبله في بناء الجملة الشعرية داخلية في مصطلح ( التغيير) حيث المستوى الابقاعي بعناصره يتضمن انحرافا اسلوبيا يوحى بفاعلية مجازية او يشير الى

توظيف الايقاع في تعبيرها وبخاصة عند الحديث عن الموزون بوصفه شعرا او الموزون بوصفه نظما وليس بالقول الشعري .

والمستوى التصويري بما يتضمنه من اساليب فنية في رسم الصورة الشعرية اذ هي مرتكز مصطلح التغيير ثم المستوى التركيبي بما يتضمنه من اساليب هي ظواهر تطراً على الجملة الشعرية درستها البلاغة العربية في علم معاني النحو العربي .

غير ان الفلاسفة المسلمين جعلوا اساليب التغيير الداخلة في رسم الصورة محط عنايتهم اكثر من سواها على الرغم من ان تنظيرهم فيها لا يختلف في جوهره عن النقاد القدماء من هذا قول ابن رشد في ايضاح مصطلح ( القول المغير ) تطبيقيا بأمثلة شاعت في طروحات النقاد والادباء اذ يقول (( والقول انما يكون مختلفا ، أي مغيرا عن القول الحقيقي من حيث توضح فيه الاسماء متوافقه في الموازنة والمقدار ، وبالاسماء الغريبة وبغير ذلك من انواع التغيير وقد يستدل على ان القول الشعري والمغير ، انه اذا غير القول الحقيقي سمي شعرا او قولاً شعرياً ، ووجد له فعل الشعر كقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو مسح

اخذنا باطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطي الاباطح

وانما صار شعرا من قبل انه استعمل قوله : اخذنا باطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطي الاباطح بدل قوله : تحدثنا ومشينا . وكذا قول الاخر

بعيدة مهوى القرط اما لنوفل ابوها واما عبد شمس وهاشم

انما صار شعرا لانه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق . وكذا الاخر :

يادار اين ضباؤك للعس قد كان لي في انسها انس

انما صار شعرا لانه اقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها وابدل لفظ النساء بالضباء واتى بموافقة : للعس والانس في اللفظ )) (٦٠) وعنايتهم باساليب رسم الصورة صادر عن مفهومي التخيل والمحاكاة . ولما كانت الاستعارة والتشبيه وسيلتي التخيل في الشعر فقد عني النظر الفلسفي بهما في مقابل العناية بالاستقراء والقياس كونهما وسيلتي العلم في البرهان .

غير ان ما يميز الفلاسفة المسلمين من سائر النقاد على نحو عام في نظرتهم الى فاعلية التخيل عبر الاستعارة هو ذلك التقدير الفني الرفيع لغرابة الصورة الاستعارية وندرته ، فحين نجد المرزوقي في عمود الشعر ينص على مناسبة المستعار منه للمستعار له محاولا تقنين الاداء الفني في الاستعارة نلاحظ ان الفلاسفة ينظرون بوعي مغاير يرتفع بالفني فوق مستوى الحدود العقلية الصرفة التي تحد من فاعلية التخيل اذ يرى ابن رشد انه كلما كان النص الشعري غريبا في تخيله او باعثا للاستغراب واثارة العجب كان اكثر تخيلا ومن ثم فهو اكثر مناسبة للاداء الشعري (٦١). كذلك تتركز قيمة الاستعارة عند ابن سينا في كونها غريبة غير مالوفة لان درجة الانحراف العالية تثير وعي المتلقي وتستدعي تأمله ، اذ يقول ابن سينا : ( واعلم ان الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب .

وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة /، كما يستشعره الانسان من مشاهدته الناس الغرباء ، فانه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف )) (٦٢) لان الغرابة ومآثره من تساؤل وربما استغراب تبعث على التخيل مع ان المتلقي بعد تدبر قد يصل الى قرار المعنى الفني او الموضوعي وهذا لا يعني انهم لم يضعوا حدودا للاستعارة على الرغم من انفتاحهم على اوسع علاقة من التناسب بين المستعار منه والمستعار له . حيث يرى ابن رشد ان الوضوح بمعناه الفني والمناسبة بما تحققه من حس جمالي شرط فاعل لكي تحقق الاستعارة تأثيرها في المتلقي غير التاملي ، المتلقي الباحث عن التوافقات القريبة السريعة ، وبخاصة اولئك النمط من الناس الذين يؤثر فيهم التناسب الظاهر في الاستعارة مع ان هذا لا يحققه الا الشعر السهل الممتنع غير انه ضروري في لغة الاستعارة . (٦٣)

اما ابن سينا فيقرر شروطا من التناسب في لغة الاستعارة اذ يقول : (( جميع الاستعارات تؤخذ من امور اما مشاركة في الاسم او مشاكلة في القوة ، أي مغنية غناء الشيء في فعل وانفعال ، او مشاكلة في الكيفية المحسوسة ، مبصرة كانت او غيرها )) (٦٣) اذ لم يحصروا العلاقة بين المستعار منه والمستعار له بالمشابهة بل امتدت العلاقة الى الضدية والى اللزومية والى المنطقية وغيرها ، وهو ما تذهب اليه لغة الاستعارة الحديثة ، وقد حاول ابن رشد تفنيها بقوله (( والاشياء تكون شبيهة باحد ثلاثة اشياء ان تكون افعالها واحدة )) (٦٤) وما يميز النظرة هنا هو القول بدقة تعبير المعنى فنيا وليس موضوعيا ، رسم المعنى بتجلياته كانه باد في قراءة الحواس لبالقياس الى الواقع انما بلغة الفن ، وهنا كانت هيمنة الحسي في رسم الصورة بسبب التاكيد على هذا المنحى .

ومن هنا كان التعبير عن معنى الموجهات المجازية بـ ( التغيير ) عند الفلاسفة ليس انتقالا بالمصطلح فقط انما بالمفهوم بشكل او باخر حيث قادتهم النظرة المعرفية للشعر الى وضوح الحسي في رسم الصورة ، كما قادهم توخي التأثير في المتلقي عبر اساليب التخيل الى تفعيل اساليب النظر في العدول باللغة من الشائع الى الخاص ومن العرف المباشر الواقعي الى العرف الفني التخيلي ، ومن الاقناع الى الادهاش ومن الايحاء بالمعنى الموضوعي الى اثاره العجب والاستغراب للاستحواذ على اخيلته ، اعني المتلقي ثم توجيهه فنيا نحو هذا الفهم او تلك الرؤى . وبذا احتفل الفلاسفة المسلمون بخصوصية الاداء الجمالي للشعر على نحو فتحوا فيه للشاعر مسافات اشتغال على اللغة لتكون كلامه الخاص بشكل اوسع واعمق تاويلا اذ كانوا معنيين بوضع اسس عامة كلية لفن الشعر ، تتيح للشاعر التعمق في فاعلية الاداء الشعري اظهارا لعناصر العجب والدهشة ، بما يؤدي الى التأثير في توجهات المتلقي ... بما يؤدي الى تحقيق السعادة له بوساطة الفنون الجميلة ومنها الشعر ، فجعلوا الشعر محتفظا بخصوصيته موجهها في كل ما يبعث على التأثير المؤدي الى السعادة الانسانية غاية الفلسفة ، ولم يذهبوا الى توظيف الاداء الشعري صناعيا توظيفيا ايديولوجيا او مذهبيا او سياسيا بل رغبوا في توظيف ما هو فني تحقيقا لما هو جمالي لاجل اسعاد الذات الانسانية .

الهوامش

- ٢- ينظر ، مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر لارسطو طاليس بتحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص ١٥١ وفن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ، ص ١٦١ .
- ٣- مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب (فن الشعر) ، ص ١٥١
- ٤- مفاتيح العلوم ، الخوارزمي ، ص ١٤٠- ١٥٢ . ينظر ، موسوعة الشفاء لابن سينا ، القسم الخاص بالفن التاسع (والشعر) .
- ٥- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٨٩ .
- ٦- ينظر ، السياسة المدنية ، الفارابي ، ص ٣ ، ينظر ، التنبيه على سبيل السعادة ، الفارابي ، ص ١٢٠-١٢١ .
- ٧- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١١٦-١١٧ .
- ٨- رسائل ابن سينا ، ص ١٢ ، وينظر ، عيون الحكمة ، ص ١٤ .
- ٩- فصول المدني ، الفارابي ، ص ١٣٦-١٣٧ .
- ١٠- الحروف ، ص ١٤٨ .
- ١١- فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٦٨ .
- ١٢- ينظر ، تلخيص الشعر ، ص ٦٠ ، وفن الشعر ، ص ٢٠٤ .
- ١٣- جوامع الشعر ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٢ .
- ١٤- فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٩٦ .
- ١٥- فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٦١ وينظر جوامع علم الموسيقى ، ص ١٢٢-١٢٣ .
- ١٦- جوامع الشعر ضمن تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر ، ص ١٧٣ .
- ١٧- مقالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٥٠ .
- ١٨- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص ١٩ .
- ١٩- الحروف ، ص ٧٧ .
- ٢٠- نفسه ، ص ١٦٤ .
- ٢١- العبارة ، الفارابي ، ص ٤١ .
- ٢٢- فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص ١٩٢ .
- ٢٣- تلخيص الخطابة ، ص ٥٣٨ .

- ٢٤- الخطابة ،ص٢١٧ .
- ٢٥- نفسه ،ص١٩٩ .
- ٢٦- تلخيص الخطابة ، ص٥٣٠
- ٢٧- فن الشعر من كتاب الشفاء ، ص١٦٣ .
- ٢٨- نفسه ،ص١٦٨ .
- ٢٩- تلخيص الشعر ، ص٦٠ ، وينظر ، فن الشعر ،ص٢٠٣ .
- ٣٠- جوامع علم الموسيقى ، ص٨١ .
- ٣١- جوامع الشعر - ص١٧٣
- ٣٢- الخطابة ،ص٢٠٤ .
- ٣٣- نفسه ، ص٢٢٥ .
- ٣٤- المصوتات الوترية ، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ، ص٨٢ .
- ٣٥- رسائل اخوان الصفا - رسالة في الموسيقى ، ١/٤٤٤ .
- ٣٦- مفهوم الشعر ،د. جابر عصفور ، ص٤٢٥ .
- ٣٧- ينظر ، نظرية الادب ، ص٢١٩ . عضوية الموسيقى ،ص٩٧ مفهوم الشعر ص٤٢٢  
\_٤٢٨ .
- ٣٨- الموسيقى الكبير ، ص١٠٨٦ \_ ١١٨٨ .
- ٣٩- تلخيص الشعر ،ص٨٨ وينظر ، فن الشعر ، ص٢١٣-٢١٤ .
- ٤٠- تلخيص الخطابة ص٦٤٤-٦٤٥ .
- ٤١- تلخيص الشعر ،ص١١٠ .
- ٤٢- نفسه ،ص٨٥ .
- ٤٣- نفسه ،ص٨٧-٨٨ .
- ٤٤- نفسه - ص٨٨-٨٩ .
- ٤٥- الموسيقى الكبير ، ، ص١١٨٤ .
- ٤٦- نفسه ، ص١١٨٠ .
- ٤٧- رسائل فلسفية ، الرازي ، ص٦٢ .

- ٤٨ ، فلسفة ارسطو طاليس ، ص٨٥ .
- ٤٩ - تحصيل السعادة ، ص ٣٠-٣٦ .
- ٥٠- السياسية المدنية ، ص٨٥ - ٨٦ . ينظر ، اراء اهل المدينة الفاضلة ، ص ١٢٢-١٢٤ .
- ٥١ - دراسات في موروثنا الادبي ، ص ٩١-١٧٧ . اذ تتناول الباحث على مدار فصلين هذا الاتجاه في الشعر التعليمي الموجه .
- ٥٢- كتاب النفس ، ص ٥٠-٥١ .
- ٥٣ - فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، ص١٦٩ - ١٧٠ .
- ٥٤- تلخيص الشعر ، ص ٦٥ ، وينظم ، فن الشعر، ص٢٠٤ .
- ٥٥- فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر ، ص ١٧٠ .
- ٥٦ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص٢٩٣ .
- ٥٧ - الخطابة ، ص ٢٠٢ .
- ٥٨ - نفسه ، ص ٢٣٠-٢٣٥ .
- ٥٩ - تلخيص الشعر ، ص ١٥١ .
- ٦٠ - نفسه ، ص ١٤٩-١٥٠ .
- ٦١ - تلخيص الخطابة ، ص ٢٠٣ .
- ٦٢ - الخطابة ، ص ٢٠٣ .
- ٦٣ - نفسه ، ص ٢٠٨ .
- ٦٤ - تلخيص الخطابة ، ص ٥٥٥ .

- اراء اهل المدينة الفاضلة ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق ، البير نصري نادر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٥٩ .
- تحصيل السعادة ، ابو نصر الفارابي ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، ١٩٢٧ .
- التنبيه على سبيل السعادة ، ابو نصر الفارابي ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، ١٣٤٦هـ - ١٩٢٧م .
- تلخيص الخطابة ، ابو الوليد محمد بن احمد - ابن رشد ، تحقيق / محمد سليم سالم ، المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ، لجنة احياء التراث ، القاهرة ، ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧م .
- تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ضمن ارسطو طاليس : فن الشعر مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- جوامع الشعر ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب (تلخيص كتاب ارسطو اطاليس في الشعر لابن رشد ) المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية لجنة احياء التراث الاسلامي ، القاهرة ، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م .
- جوامع علم الموسيقى ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم العالي ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- الحروف ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق محسن مهدي ، دار المشرف ، بيروت ، ١٩٦٩ .
- الخطابة من كتاب الشفاء ، ابو علي ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، للثقافة ، القاهرة ، ١٣٧٣ - ١٩٥٤ .
- دراسات في موروثنا الادبي ، د. عباس محمد رضا ، منشورات جامعة القادسية ، العراق / ١٩٩٨ .
- رسائل ابن سينا ، ابو علي بن سينا ، عني بنشرها ، حلمي ضيا ولكن ، انقره ، ١٩٥٣ .
- رسائل اخوان الصفا وعلان الصفا ، عني بتصحيحه ، خير الله الزركلي ، المطبعة العربية بمصر ، ١٩٢٨م .
- رسائل فلسفية ، ابو بكر الرازي ، مضاف اليها قطعا من كتبه المفقودة ، دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٧ .
- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ضمن كتاب فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- السياسة المدنية ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق ، فوزي متري نجار ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٤ .

- العبارة من كتاب الشفاء ، ابو علي ابن سينا ، تحقيق /محمد الخضيرى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
- عضوية الموسيقى فى النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، مكتبة المنار ، ط ١ ، الاردن ١٩٨٥ .
- فصول المدني ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق ، د.م دنلوب ، طبعة جامعة كمبردج ، ١٩٦١ .
- فلسفة ارسطو طاليس واجزاء فلسفته ومراتب اجزائها والموضع الذي منه ابتدا واليه انتهى ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق محسن مهدي ، دار مجلة شعر ، بيروت، ١٩٦١ .
- فن الشعر من كتاب الشفاء ، ابو علي ابن سينا ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ضمن كتاب ارسطو طاليس ، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- كتاب النفس ، ابو وليد ابن رشد ، مطبعة دار المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، ١٩٤٧. ضمن رسائل ابن رشد .
- مفاتيح العلوم ، ابو عبد الله الخوارزمي ، نشر - ج - فان فلوتن ، طبعة مصورة عن الطبعة الاولى في ١٨٩٥ ، ابريل ١٩٦٨ م.
- مفهوم الشعر ، د. جابر عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- مؤلفات الكندي الموسيقية (رسالة فى خبر صناعة التأليف وكتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد )، ابو يوسف بن اسحاق الكندي ، تحقيق ، زكريا يوسف ، بغداد ، ١٩٦٢ .
- الموسيقى الكبير ، ابو نصر الفارابي ، تحقيق ، غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- نظرية الادب ، رينيه ويليك و اوستن وارين / ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق، ١٩٧٢ .
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د. الفت محمد كمال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .
- نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق ، س.أ. يوينباكر ، مطبعة بريل لندن ، ١٩٥٦ م.

## Abstract

Muslim philosophers looked at the poetic text as an artistic creation which gives pleasure by its form this aesthetic pleasure leads to happiness, the ultimate end of all philosophies. Muslim philosophers studied poetic texture within the course of their works and did not devote independent studies to it. Their works vibrated from oratory aiming at persuasion to fine arts aiming at influencing the reader psychologically. They were less concerned with the poetic text than the overall laws governing poetic creation. Nevertheless, their theory provided significant insights on the components of poetic creation and showed a striking anticipation of many modern literary criticism aspects. Five components of the literary text were especially emphasized by these philosophers i.e. lexicographical, metrical. Structural, functional, and metaphorical.

Assistant-Professor

Rahman Ghargan

(Ph.D.)

University of Al-Qadisiya College Education – Dept. of Arabic Diwaniya,  
٢٨ . ٧ . ٢٠٠٥



