الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
تخصص: بلاغة ونقد أدبي

التَّشكِيل الجمَاليُّ في شِعر عبد الله بن المعتَز 296هـ-908م

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على د رجة الماجستير

إعداد الطالب:
زيد بكاكرية

إشراف الدكتور:
بوزيد ساسي هادف

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: رشيد حليم جامعة الشاذلي بن جديد-الطارف-رئيسا

الدكتور: بوزيد ساسي هادف جامعة 8 ماي 1945 قالمة..مشرفا ومقررا

الدكتورة: فريدة زرقين جامعة 8 ماي 1945 قالمة..عضوا ممتحنا

الدكتورة: وردة معلم جامعة 8 ماي 1945 قالمة..عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2014 - 2015

نوقشت هذه المذكرة وأجيزت بتاريخ: / /2015

من طرف السادة أعضاء لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الرأي
	رئيس اللجنة	
	عضو	
	عضو	
	الأستاذ المشرف ومقرر اللجنة	

شكر وعرفان

أتوجه بجزيل الشكر والعرفان للدكتور "بوزيد ساسي هادف"
الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث واعتنى به عناية خاصة،
وكذا على فاضل ملاحظاته وتوجيهاته القيمة،
كما أتوجه بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام: "السعيد مومني، فريدة بومهرة، عبد الغني خشة"، على تشجيعهم ومرافقتهم لي في هذا الطريق الوعر، كما أجزل الشكر لأسرة القسم أساتذة وطلبة،
وكذا إلى "منير بكاكرية" الذي بفضل أناملـه رأى هذا البحث طريقه إلى النور،
إليكم جميعًا خالص تقديري ومحبتي.

زيد بكاكرية

خطة البحث

* مقدمة

* الفصل التمهيدي: "مفاهيم نظرية"

1- التشكيل

2- الجمال

3- الخيال

4- الصورة الفنية

5- المعمار الفني

* الفصل الأول: "الشاعر والجمال"

1- الشاعر بين اليفاع والنضوج

2- جمالية الصورة الفنية وأنماطها في شعر ابن المعتز

3- الأثر الجمالي للخيال في شعر ابن المعتز

4- الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر

* الفصل الثاني: "الأبعاد الجمالية في شعر ابن المعتز"

1- البعد الجمالي المكاني

2- البعد الجمالي الزماني

3- البعد الجمالي النفسي

4- البعد الجمالي التشخيصي

*ملحق: "آراء وأصداء عن ابن المعتز وشعره قديما وحديثا"

1- قديما

2- حديثا

* خاتمة

* قائمة المصادر والمراجع

مقدمة

مـقـدمـة

إنّ للذّات الإنسانية نزوعًا فطريًا نحو الجمال، فهو ومثلما متعارفٌ عليه منذ أغبر العصور ظاهرة طبيعية لدى كل إنسان، ولطالما حظيت الظاهرة الجمالية ومديات الإحساس بها باهتمام عظيم منذ القديم، وبُذلت في سبيلها آراء وأفكار ونظريات فلسفية، كلها سعت جاهدة لفك طلاسم هذه الظاهرة وإخراجها من بؤرتها الصمّاء إلى فضاء الحياة الرحب، وقد سار هذا الاهتمام عبر العصور دون كللٍ أو ملل ولم يكن العصر الحديث شاذًا عن هذه القاعدة فقد نشطت مؤخرًا الدراسات التي تناولت الظاهرة الجمالية بالبحث والتمحيص خاصة في ميدان الفن باعتباره أرقى الظواهر الجمالية على الإطلاق، وذلك بتفرعاته وأقسامه المتعددة والتي من بينها الشعر قطعيًا، فالشعر نتاج جمالي صادر عن الوعي الجمالي، فهو ممارسة جمالية انبعثت من رؤية الشاعر الفنان لعالمه وطريقته في فهمه والتعامل معه. لذا فالتشكيل الجمالي يهتم بالشعر بوصفه تملكًا جماليًا للواقع ويسعى أيضًا إلى ترسيخ الحقيقة التي يتمثلها جمال الشعر بوصفه لا يرتبط بفضيلة القيمة الأخلاقية، بل بقدرته على جمال تمثيلها وتجسيدها، فالفن ليس تمثيلاً لشيء جميل وإنما هو تمثيل جميل لشيء من الأشياء مثلما يذهب إليه "ايمانويل كانط".

من هنا كانت انطلاقة هذا البحث في مسعاه إلى إقامة جماليات الشعر العربي في الفترة العباسية من خلال النموذج البحثي الذي اعتمده الباحث متجسدًا في المدونة الشعرية لـ "ابن المعتز" هذه الشخصية التاريخية والشعرية والنقدية التي كانت ولا زالت مدار اهتمام المؤرخين والأدباء وغيرهم، فقد تناول المؤرخون شخصية الرجل بين أحداث عصره، رجلاً عاش معاناة عصره حوادثه وأحداثه التي طالت مقربيه بالمأساة ثم ولت وجهها تجاهه، فقد كان أهلاً للخلافة زمنًا التي نالها فيما بعد، فما بقي فيها سوى ليلة وبعضها حتى أتت على حياته، ثم

تناول الدّارسون شخصية "ابن المعتز" الشاعر والناقد وعالم البلاغة البارع، فكان شاعرًا مبدعًا تأثر بالظروف السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية التي عاشها، ثم بعمالقة الشعر إبان عصره والعصور السابقة له.

ويطرح هذا البحث إشكالية الكشف عن منابع التشكيل الجمالي عند ابن المعتز في مدونته الشعرية، في محاولة للوقوف على مدى تناغم أشعاره مع القيم الجمالية السائدة في عصره أو حتى في العصور السابقة واللاحقة له، وأيضا القوالب التشكيلية التي أنتجت إبداعاته ومدى تأثيرها على الصيغة الجمالية النهائية لهاته الإبداعات الشعرية، كما قد حاولنا جاهدين تقصي الدراسات السابقة بغية الإفادة منها وجعلها أرضية قاعدية ينطلق منها هذا البحث، إلا أن ما وجدناه من خلال هذا التقصي هو عدم تناول المبحث الجمالي والتشكيلي في شعر ابن المعتز في دراسات مستقلة، مع وجود بحوث ودراسات ورسائل علمية في غيره من شعراء الفترة العباسية كحال رسالة الدكتوراه المعنونة ب"التشكيل الجمالي في شعر بشار بن برد" لصاحبها "عبد الكريم الحبيب" من جامعة البعث بسورية، وهي الرسالة التي تعذر علينا الحصول على نسخة منها مطبوعة كانت أم إلكترونية، وكذلك نشير إلى وجود دراسات وأطروحات علمية تناولت شعر ابن المعتز من نواحي متفرقة، ومنها نذكر مثلا رسالة ماجستير بعنوان "شعر ابن المعتز العباسي دراسة تحليلية حديثة" لصاحبها "أحمد جاسم الحسين" وكذا رسالة ماجستير موسومة ب" الصورة الفنية في شعر ابن المعتز" من انجاز "زكية خليفة مسعود ورسائل أخرى تناولت شخصيته وأثره في النقد العربي.

وبالحديث عن الدوافع التي حفزت الباحث لطرق باب موضوع التشكيل الجمالي عند "ابن المعتز" فلعل أبرزها ما اتصل "بابن المعتز" نفسه من حيث الخبرة الحياتية التي استقاها الرجل من مسيرة الأيام ومصائر الذين سبقوه فتجلت داخل تركيبته النفسية مجموعة من

المتناقضات التي ما إن اجتمعت داخل إنسانٍ واحد إلاّ وانبجست من ذلك المتن كائنًا جماليًا حتى وإن اعتصرته الأحزان وذلك ما نتلمسه جليًا في شخصية "ابن المعتز" الذي أبدع مدونة شعرية تحمل بين جنبات أبياتها وقصائدها مكامن الجمال الفني، هذا الأخير الذي شكّل هو الآخر دافعًا قويًا من جملة تلك الدوافع التي اقترنت بها هذه الدراسة، حيث يرتقي الجمال الفني مصاف الاستاطيقا الإنسانية إن لم نقل الكونية، بوصفه إبداعًا من عدم وتلك هي الميزة الحصرية التي حباها الله للإنسان، وبما أنّ الدراسة الجمالية في ميدان المعرفة الأدبية حداثية أو حديثة نسبيًا، فإنّ تطبيق آلياتها الإجرائية الممكنة على مدونة وشاعر تراثي كان أعظم هذه الدوافع على الإطلاق، وربما يُعزى ذلك إلى ميل الباحث الكبير إلى كل ما هو جمالي وفنّي في النص التراثي، كل هذه الدّوافع كانت الشعلة الأولى التي أنارت درب خطوات هذا البحث في مسعاه لتقصي دلالات وأنماط التشكيل الجمالي على اختلاف مستوياته وفق النظريات الحديثة والمناهج الغربية التي أفاد منها الدارسون، فكان تسليط الضوء على إحدى المدونات الشعرية ذات عصر عباسي حافل بالأحداث والتقلبات، في بحث نحسب أنّه من الجدّة بمكان في معالجة "ابن المعتز" وإبداعه معالجة تشكيلية جمالية.

أمّا عن الصعوبات التي واجهت هذا البحث فعلى كثرتها فهي لم تثن من عزم الباحث لرفع شراعه والإبحار به في محيط المعرفة الواسع، ولعل من أبرز تلك الصعوبات هي كثرة الدراسات الجمالية التي تدور حول المصطلح، ومفهومات علم الجمال من دون دراسات تطبيقية إجرائية، أو حتى تحديد دقيق لمصطلح الجمال والأمر سيان بالنسبة للتشكيل ما زادهما غموضًا وإبهامًا، وأدى إلى كثير من التخبط في المفهومات النقدية وتعدد النظريات التي تخص المصطلحين في الساحة النقدية العربية المعاصرة، ضف إلى ذلك احتكار المصطلحين في ميادين معرفية وفنية معينة، فالتشكيل كان غالبًا حكرًا على المشتغلين في ميدان الفنون الجميلة بتفرعاتها

الكثيرة، والجمال ظلّ ميزة حصرية للفلسفة والمشتغلين عليها، أمّا في ميدان الدرس النقدي فقد أُقْتصِر على التنظير لهما وهو ما طرح صعوبة أخرى تمثلت في نُدرة المراجع المتخصصة إنْ لم نقل انعدامها، وهو ما دفع بالباحث إلى تجشم عناء الترجمة التي استهلكت منه الكثير من الجهد وبخاصة الوقت. وقد اقتضت هذه الدراسة تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول وملحق.

– الفصل التمهيدي:

وقد تناول الباحث في هذا الفصل الذي عنونه بـ: "مفاهيم نظرية"، المصطلحات أو المفاهيم الكبرى التي تدخل يقينًا في أطوار الدراسة وقد شكلت هذه المفاهيم خمسة عناصر وهي على التوالي: "التشكيل – الجمال – الخيال – الصورة الفنية – المعمار الفني"، وقد حاول الباحث في هذا الفصل بسط هذه المفاهيم، وذلك عبر جمع الآراء المختلفة والاتجاهات المتباينة، والنظريات المتعددة وتصنيفها وطرحها طرحًا منهجيًا علميًا، مراعيًا في ذلك خصوصيات كل عنصر والضوابط الناظمة له، وذلك وفق تسلسل مفاهيمي اصطلاحي ومعرفي.

– الفصل الأول:

بعد الفراغ من ضبط وبسط المفاهيم الكبرى التي يعتمدها البحث في سيرورته، ينتقل الباحث إلى الفصل الأول الذي عُنوِنَ بـ: "الشاعر والجمال" والذي يتسَرْبَلُ وفق أربعة عناصر، لعل أولها وليس منها هروب، نبذة تعريفية موجزة بالشاعر "ابن المعتز" وتسليط الضوء على بعض مسارات حياته وماشابها من مآسٍ وسعادة وكذا تلمس منطلقاته الإبداعية التي لها علاقة وشائجية بحياته الواقعية، ثم تناول الباحث جمالية الصورة الفنية في شعر "ابن المعتز" مسلطًا الضوء ومدعمًا بأمثلة شعرية تطبيقية، على مكامن الجمال داخل الصورة الفنية في شعره والمستويات الجمالية المخفية داخل تكوينها خاصة ما تعلق بطابعها النفسي وجانبها الحسّي، ثم

في العنصر الثالث تناول البحث بالدراسة والتحليل الأثر الجمالي الذي جسّده الخيال في شعر "ابن المعتز" وما امتاز به انطلاقًا من مخيّلة صاحبه، فأخيرًا يأتي عنصر الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر، حيث يستقصي الباحث مدى التكامل بين الوعي والتشكيل في بناء الكون الشعري عند "ابن المعتز"، وأيضًا لمدى تحقيقهما للبراعة الفنية الجمالية.

– الفصل الثاني:

في آخر فصول البحث الذي عنوانه "الأبعاد الجمالية في شعر ابن المعتز" عكف الباحث على رصد وسبر الأبعاد الجمالية الأربعة المكونة للفضاء الشعري عنده وهي "البعد الجمالي المكاني– الزّماني — النفسي – التشخيصي" وقد جرت وفق ترتيب منطقي واستخلاصٍ للسمات الجمالية الناجمة عن علاقة هذه الأبعاد ببعضها وتجاورها داخل شعر "ابن المعتز".

ملحق:

بعد نهاية الفصول الثلاثة المشكلة للُبِّ البحث، ارتأى الباحث إفراد ملحق صفّ فيه آراء العلماء والنقاد والدّارسين قديمًا وحديثًا في شعر "ابن المعتز"، ومدى مطابقته للمعايير النقدية النوعية التي يحفل بها النقد العربي.

كان هذا عن متن البحث وبالطبع فمن البديهي أن يكون لكل بحث مقدمة وخاتمة، فالأولى تشكل تمهيدًا للبحث طرح فيه الباحث المحاور الكبرى المشكلة لبحثه وأيضًا الدوافع والصعوبات وإشكالية البحث عمومًا، ثم تأتي الخاتمة التي تلخص أهم النتائج التي رسا عليها البحث، ثم مع آخر ما كُتب وهي فهرسة المصادر والمراجع التي استند إليها البحث في تحصيل مادته المعرفية.

أمّا ما اختص بمنهج البحث واعتبارًا لطبيعة المدونة التي تنتمي إلى الأدب، فقد اقتضت الدراسة توزعها بين نظري، ونظري تطبيقي، كما أنّ هذه الدراسة قد أفادت من كثير من العلوم

والمعارف الإنسانية على غرار التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وخاصة الفلسفة حتى أنّ هذه الدراسة تكاد يتنازعها الأدب والفلسفة، كما اتصلت أيضًا بفن العمارة والفنون التشكيلية وحتى بالهندسة المعمارية وعلوم الأحياء والوجودية وغيرها من الميادين المعرفية، وقد تراوحت هذه الدراسة بين منهجين أحدهما وصفي، والآخر فنّي تحليلي استقصائي، وفقًا لقواعد المنهج العلمي الحديث الذي تتضافر فيه مجموعة من المناهج، بل وتفرض ذاتها تبعًا لتحليل الظاهرة الأدبية، وبهذا فقد حاول الباحث أن يوفر لهذا البحث مقومًا أساسيًا لقيمته العلمية، وهو دراسة المدونة الشعرية –الأنموذج– دراسة منهجية منظمة تقوم على قدرٍ ضروري من الموضوعية والانضباط العلمي، ذلك أنّ الأهداف التي يرسمها البحث لنفسه تبدأ من تأسيس المنهج المنضبط المشتق من رؤية واضحة.

وفي الأخير واعترافًا مني بالفضل لمن تتلمذت على يديه لسنوات والذي أولاني اهتمامًا ورعاية، فكان خير عضدٍ لي بالمشورة والنصيحة والتوجيه وخاصة التشجيع، وهو من سعدت كثيرًا بحسن رفقته وصحبته، وهو الدكتور الفاضل "بوزيد ساسي هادف"، الذي أُكنّ له مشاعر ودٍ خاصة، لجهده الكبير في إقالة عثرات هذا البحث وتقويم اعوجاجه وتسديد خطاه نحو الطريق الأمثل.

وفي الختام يريد الباحث قول كلمة وهي أن هذا البحث ليس سوى مقترح لإعادة فهم النص الشعري التراثي فهمًا جديدًا مُتعمَّقًا، وبرؤية منهجية تفيد من الآخر قبل المحلي، كما تحاول أن تتحسس الجذور العميقة في بناء الذات العربية بناءًا جماليًا، وبالإنسان الجمالي الذي أسسه الوعي الشعري العربي القديم.

والله من وراء القصد، وهو ملهم التوفيق.

الفصل التمهيدي

مفاهيم نظرية

1) التشكيل.

2) الجمال.

3) الخيال.

4) الصورة الفنية.

5) المعمار الفني.

1- التشكيل:

أ) المفهوم اللغوي:

تندرج كلمة التشكيل ضمن الجذر اللغوي "شكل"، حيث جاء في لسان العرب: الشكل بالفتح الشبه والمِثلُ، وقوله تشكّلَ العنب: أينع بعضه وشكلُ الشيء صورته المحسوسة والمتوهَمة، وتشكّل الشيء: تصوّر، وشكّله: صوّره[1]، أما في المنجد في اللغة والأعلام فقد جاء تشكّل العنب أي أخذ في النضج، وشكّل الشيء: صوّره، وتشكّل: تصوّر، تشاكلاً أي تماثلاً وتوافقاً[2]، كما جاء في المعجم الوسيط في معنى شكل: شاكلَه أي شابهه وماثله، وشكّل الشيء: صوّره، وشكّل تشاكلاً بمعنى تشابهًا وتماثلاً وتشكّل أي مطاوعُ شكله، وتشكَّل الشيء: تصوّر وتمثل[3].

وأما في قاموس التراث الأمريكي للغة الإنجليزية « The American Heritage Dictionary of the English language" فقد جاء التشكيل بعدة معانٍ ودلالات منها: التشكيل بمعنى الاستعارة والمجاز، وهو المتعلق بالكلام وما يدور في فَلكه، ومنها أيضا التشكيل ما احتوى على العديد من الأشكال المتعلقة بزخرفة الكلام، و جاء التشكيل أيضا بمعنى التشابه والتماثل[4].

كل هذا الكلام عن مصطلح التشكيل يلتقي معظمه في معانٍ محددة على غرار التشابه، التماثل والتصور، وبالفعل هذا هو جوهر التشكيل في سياقه الكلي أو في معناه

(1) ابن منظور: لسان العرب: دار المعارف، -المجلد4-، د.ط، كورنيش النيل-القاهرة مصر، د.ت، ص 2310

(2) المنجد في اللغة والأعلام: دار المشرق،ط25، بيروت، 1975، ص 398 .

(3) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية،ط4، جمهورية مصر العربية: 2004، ص 491.

4 -The American Heritage Dictionary of the English language, fourth edition, Houghton Mifflin Company, 2000 . p209 (Adapted)

الشمولي، فجلّ المعاجم اللغوية تقريبا ومثلما ورد تكاد تجمع على المعنى التصوّري والتماثلي للمصطلح أو لنَقُل لكلمة التشكيل، ولكن ما يلاحظ أيضا أنّه يكاد البعد البصري هو صاحب الهيمنة في الدلالات السطحية والعميقة للمصطلح وذلك مانتلمسه حينما نُرحِّل هذا المصطلح صوب فضاء النص الأدبي باعتباره نصاً مكتوباً مقيدا بخطّيته، ينقل في فضاءنا التأملي الذهني مستوى جديدا مرشحا للقراءة يضاف لذلك المستوى المتداول ،ومن ههنا يسعى مصطلح التشكيل طالما اشتغل في فضاء النص الأدبي المكتوب إلى تحريض مجتمع التلقي على استكشاف وتمثل وكذا قراءة أو لنَقُل استقراء البعد البصري في فضاء النص المكتوب.

ب) المفهوم المعرفي:

أمّا رجوعاً للمفهوم المعرفي أو الاصطلاحي فإن المرجعية الأدبية أو لنَقُل التراثية للتشكيل، تكمن أساسا في الثنائية التقليدية "الشكل والمضمون" والتي كرّست هيمنتها طويلا أو لفترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية النّصي في المدونة النقدية القديمة.

بالانتقال للحياة الثقافية المعاصرة التي تجري حتميتها على المعارف الإنسانية ككل، فإن التقدم الثقافي والرؤيوي الذي حصل في المدونة النقدية الحديثة والذي انتهى بفاعلية كبرى في نقل تلك النظريات والمنهجيات وكذلك التعريفات إلى منطقة تلقٍ جديدة، فذات الأمر جرى على المصطلحات والمفاهيم الجديدة، ومن هنا فالثنائية التقليدية "الشكل والمعنى" استبدلت بثنائية جديدة اصطلح عليها بثنائية "التشكيل والرؤيا" وتحوّل الشكل بمعناه المجرد إلى التشكيل بمعناه المركب والمعقد والمتعدد، البسيط والأحادي، كما تحول المعنى أو المضمون من معناه أو لنَقُل بمعناه المباشر والكمّي إلى الرؤيا بمعناها النوعي الحلمي واللاقصدي، كل هذه الحركية التي خضعت لها ثنائية الشكل والمعنى والتي خرجت من ثوبها التقليدي متوشحةً بوشاح الحداثة، أفرزت لنا ثنائية جديدة أكثر دينامية وفاعلية هي ثنائية "التشكيل و الرؤيا" على النحو الذي يجيب فيه هذا الفضاء الجديد على انشغالات النقاد المحدثين وأيضا استفهامات المنهج الحديث برؤيته ونزعته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد.

وبالانتقال إلى علاقة التشكيل بالجوانب الإبداعية للأدب خاصة ما تعلق بالشعر، فلربما نجد أن الجاحظ هو أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو «**ضرب من النسيج والتصوير**»[1]، وإذا قلنا أيضا أنّ التشكيل بمعنى التمثيل فهذا يحيلنا على مكامن علاقة وطيدة

(1) عبد الغافر مكاوي: قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون، د.ط، الكويت، 1987 ص17.

نسجت خيوطها عبر الزمن بين الرسم والشعر باعتبارهما ضربين من الثقافة الإنسانية الممتدة الجذور زمنيا، ففكرة التمثيل في فهم العلاقة بين الرسم والشعر في الحقيقة هي فكرة جوهرية تكلم عنها الفلاسفة المسلمون انطلاقا من الفكرة الأرسطوطاليسية في محاكاة الطبيعة كنقطة لقاء مشترك بين كلا الفنين أي الرسم و الشعر.

ثم إن الحركة السريالية منذ بداياتها ما لبثت وما فتئت التأكيد على حقيقة أن الشعر يمدد تخومه وراء الاتصال اللفظي ليشمل أشكالا وطرائق من التعبير الفني، ولذلك أخذوا – الحركة السريالية– على عاتقهم مهمة إلغاء هذه التخوم أو الحدود بين الشعر والرسم واختاروا الغموض طريقهم في ذلك بغية إثارة الخيال عن طريق التنافر والتعارض. وفي الحقيقة لم يحدث أن سبق للشعر والتصوير أو التشكيل أن تضامنا وتفاعلا مثلما كان إبان هذه الفترة وبتحريك مميز من الحركة السريالية* وحتى نظيرتها الدادئية** فكما قيل فقد كان الشعراء يرسمون والرسامون ينظمون القصائد، وهذا دليل مميز على ذلك التماهي السحيق في العلاقة بين الرسم والشعر.

---

* **الحركة السيريالية**: نشأت الحركة السيريالية كمذهب أدبي جديد في أوروبا في ما بعد الحرب العالمية الأولى وتعتمد هذه الحركة على فكرة ما فوق الطبيعة أو ما بعد الواقع وتسعى هذه الحركة إلى إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مستمدة من الواقع في الأعمال الأدبية، والتاريخ المحدد لنشأتها كان سنة 1924م بريادة "بروتون" وأصدر بيانه الأول مازجًا بين الدادئية والفرودية وداعيًا بعد عملية الهدم إلى عملية بناء على ضوء المذاهب الفكرية الثورية والسياسية الجديدة وذلك بغية معالجة هذا الإنسان المأزوم الذي خلفته الحرب، وبهذا تفوقت على الدادئية خاصة بعد انضمام الكثير من الأدباء والمفكرين والفنانين لها.

** **الدادئية**: اقترن ظهور الدادئية بقيام الحرب العالمية الأولى أو بعدها بقليل، وذلك عندما أعلن الشاعر "تريستان تازارا" عن ولادتها سنة 1916م في زيوريخ السويسرية ثم انتقلت إلى فرنسا ومنها إلى أقطار أخرى لتبلغ ذروتها سنة 1919م، وكانت التوجهات الكبرى لهذه الحركة تسير وفق أنسنة العالم وجعل الإنسان مدار كل العلوم والفنون، حيث هاجمت الدادئية القيم الدينية والأنظمة الاجتماعية والسياسية وآمنت بفكرة جوهرية وهي أنّ المجتمع الذي ينتج الحرب لا يستحق الفن.

إن التماثل بين الشعر والتشكيل يرجع إلى ما قبل العصرين الروماني و الإغريقي عندما ساد التأثر بين الأجناس الأدبية والفنية، وخصوصا بين الرسم والشعر لدرجة أصبح الحديث عن قصيدة للوحة أمرا بديهيا لا وجود لأثر الشك فيه، ومن هنا انتشرت مصطلحات من قبيل فضاء الأشكال، بحر الرموز، موسيقى الألوان، إيقاع الرموز...الخ.

ولعل أقدم النصوص التي دللت على تلكم العلاقة الساحرة بين الرسم والشعر المقولة المنسوبة إلى "سيمونيدس الكيوسي"* "Simonides of Ceos" (556-468 ق.م) التي يقول فيها: «**إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأنّ الرسم أو التصوير شعر صامت**»[1].

والمهم في هذه المقولة الشهيرة المنسوبة إلى سيمونيدس والتي تعددت تأويلاتها وكثرت شروحاتها عبر العصور أنها أكدت على التماثل القائم بين الأجناس الإبداعية، وبصفة خاصة بين التشكيل والشعر مثلما يقول "هوراس" "Horace" كما يكون الشعر يكون الرسم.

وبالرجوع إلى مصطلح التشكيل وخصائصه فهو من المصطلحات التي تحتوي قدرا معتبرا من خاصيات المرونة والرحابة والدينامية فهو لا يتلبث في الطبقتين العميقة والسطحية للمصطلح بل نجده يتمظهر في كل زاوية محددة من النص مما يساهم في حساسية وزاوية وظل منه يمكنها أن تسهم في ترسيخ مفهومية التصوير والتمثل لمصطلح التشكيل ومن هنا يكون مصطلح التشكيل مصطلحا نصيًا أو ما بعد نصّي،أي أنه يمثل النص في حالة تشبعه الفني

* **سيمونيدس الكيوسي**: ولد في سنة 556 ق.م في جزيرة كيوس اليونانية وتوفي في اغريجنتو في سنة 467 ق.م وهو الشاعر الغنائي اليوناني، ذهب إلى أثينا سنة 520 ق.م بناء على دعوة الملك "هيبارخوس" ومن هناك دخل في صداقة وثيقة الوصال مع القائد اليوناني الشهير "ثيموستكليس"، بعد سلسلة من الجرائم والمشادات بين الملك وأمرائه التجأ "سيمونيدس" إلى ثيساليا حيث عاش في بلاط الأمراء، ومن المعجزات التي حصلت له أنه يعتبر الناجي الوحيد في انهيار سقف قاعة الحفلات في هذه المدينة بعد هلاك الجميع تحت أنقاضها، يعتبر "سيمونيدس" الشاعر الشعبي في اليونان القديمة وقد تحدث عنه أرسطو في كتابه "أخلاقيات نيقوماك"، وقد اقتبس عنه الكثير من الفلاسفة القدماء وتجلى ذلك خاصة في محاورات أفلاطون مع أستاذه سقراط.

(1) عبد الغافر مكاوي: قصيدة وصورة، مرجع سابق، ص 34

وامتلائه الجمالي الغائرة في فضاء القراءة المتفتحة بين يدي التداول ولذا من المنطقي القول أنّ التشكيل بهذا المعنى يدل على الرسم بوصفه نصاً إبداعيا بصريا يتضمن خطابا متحديا ومحفزا ومثيرا للتأويل، وهذا المعنى الإشكالي بالذات هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصِّه الأدبي في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه.

ومن ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنيا وجمالياً في هذا السياق "بالتشكيل العام" الذي يقارب المجال النصّي الأجناسي في كُلِّيته وشموليته ونجد من ذلك ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصية والفنية فنصطلح به على "التشكيل الشعري"، "التشكيل السردي"، "التشكيل الدرامي"، ومنتهى ذلك كلِّه وصفوته "التشكيل الجمالي" باعتباره منوطاً بتحقيق أقصى غايات النصوص الإبداعية ،وهي الوصول إلى درجة تتلبس فيها الجمال وتجعل المبدع والمتلقي على السواء رهائن الجمال النصِّي أو التشكيل الجمالي للنص، الذي يوجه مداره صوب الإنسان ذلك الكائن الجمالي المولع والعاشق لكل ما هو محاط ومتلبس بالجمال.

ويعدّ التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد المكونات الرئيسة في تكوين الخطاب الأدبي، ولذا وجب على المشتغل بالنص الأدبي أو لنَقُل بالنصوص الإبداعية إجمالا إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أراد فحص النَّصي في مجاله النَّصي، ومن البديهي أن لا يبلغ الخطاب غايته ولا يكتب له النجاح إن هو تجاوز في منهجه النظري فاعلية نقدية في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته وتحولاته، بوصفه مجالا حيويا عميقا للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي قد حققها، ومن المسَلم به أن مفهوم التشكيل أو اصطلاح التشكيل تمكن من حظوة كبرى لدى المشتغلين على دائرة المنهجيات الحديثة، المشتغلة إجرائيا وعمليا على حاضنة النصوص الإبداعية وتعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحي الحقيقي المنتج والنوعي، واعتبرت في كثير من آرائها أن لا لجمالية

النص الأدبي أو الخطاب الأدبي دونما الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة وقراءة أنموذج التشكيل الفني والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إن الأُنموذج النصِّي في الأشكال الفنية عموما والأجناس الأدبية على وجه مخصوص هو في ظلِّ هذا المنظور «**تشكيلٌ قبل أن يكون بما يتكشف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من جمال**»[1]، كما يعتبر أيضا النظام النصي التشكيلي نظاما سيميائيا «**يعيش الحدث مخاضا وتجربة ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عنده اللعبة لعِباً بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية لا تكشف عن محتواها وكونها**»[2]، كما أنّ التشكيل بوصفه مصطلحا ومفهوما أدبيا مستعارا إن صح التعبير يشتغل في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح التشكيل تمظهراً واسعا ومُعتبَرا في الاستعمال النقدي، لوصف وتمحيص الشعر بوصفه المادة الخام التي يمارس فيها وعليها آلياته الإجرائية وأحكامه المعيارية، كما يُعنى بالحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها، وهذا ما دفع بأحد رواد الشعر العربي المهتم والمهموم بقضية المصطلح لدرجة كبيرة إلى القول: «**إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد مبررات وجودها**»[3]؛ بوصفه الفضاء الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية والفنية وكذلك الجمالية ومعناها الحداثي ويدرجها بقوة في المجال النوعي والمتميز لفن الشعر.

(1) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، د.ط، بيروت، 1969، ص563.

(2) بيير جيرو: علم الإشارة –السيميولوجيا–، تر: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط3، حلب، 2007م، ص18 .

(3) المرجع نفسه، ص 30-31.

وفي هذا السياق فإنّ مصطلح التشكيل بمعناه البنائي والتنظيمي «**يكشف بوضوح العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيده رهافةً ونفاداً من يوم لأخر، فالشاعر يتحرك من دون أن يدرك في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة**»[1]، وهي تتراكم وتتزاخم في حقل التكوين الشعري للقصيدة وتؤلف نسيجها وتنشئ نظامها الفني والجمالي النوعي والخاص على النحو الذي تتهيأ فيه لاحتواء الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل، في السبيل إلى تشييد الكون الشعري في القصيدة وعلى ضوء هذه الرؤية الخاصة «**صارت القصيدة لا تتوقف عند حدود نظم تشكيل جديد للوجود الإنساني**» [2] بل صارت تتعداه وأصبحت بآلياتها التقانية المجردة واستنادا لهذا السياق الموضوع نوعاً من تمثيل العالم وتشكيلاً جمالياً وفنياً للوجود، في إعادة إنتاج حيوية للمعنى الكوني بأنموذجه الجمالي وهو يفسر حركة الأشياء تفسيرا شعريا نوعيا.

فإذا نظرنا للقصيدة الشعرية عبر المفاهيم المعتمدة لمصطلح التشكيل فسنجد أن القصيدة يحكمها تشكيلان:

- **تشكيل داخلي**: وهو الذي يتجسد في العناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشاعر في رسم فكرته بالكلمات.

(2) عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي-أدوات ونماذج-، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول) منشورات جامعة محمد خيضر، د.ط، بسكرة، ص 64 .

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار العودة، د.ط، بيروت 1969، ص 69 .

- **تشكيل خارجي**: وهو المتمثل في الوزن والقافية والشكل الموسيقي، الذي تتخذه القصيدة الشعرية لتترجم انفعالات الشاعر وتؤثر بطبيعة الحال في المتلقي، ولذلك لابد أن يتكامل التشكيلان حتى تكون القصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية.

إن استعراض المفهومات والأفكار التي خلّفتها المصطلحات الفنية وتداخلها في المجالات ذات الصلة، تجعلنا نعتقد جازمين أن مصطلح التشكيل أو لنقُل كلمة تشكيل تنبع من فن التصوير وهي صالحة للتداول الابستيمولوجي والفني مع غيرها من الفنون والمدارات الإبداعية والشعر في واقع الحال هو الأقرب إلى التصوير دون سواه، فتشكيل اللوحة ونظم القصيدة يتبلوران أحدهما تحريكاً باليد كريشة الفنان والثاني دُرر الكلام وهي وظيفة الشاعر فهو وإن خضع للأغراض النفعية، إلا أن مقدار العَمَد في تكويناته وتشكيلاته اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخضع لمقدرة الشاعر الفردية الخاصة دون غيرها.

وتبقى الإشارة فقط لمدى حضور مصطلح التشكيل في التراث النقدي العربي حيث لا نجد لهذا المصطلح وجودا نقديا في هذا التراث أو حتى في المعجم اللغوي آنذاك، ولكن جوهره والمشكلات والقضايا المحملة في ثناياه كانت حاضرة وبقوة ولكن تحت مادة لغوية مغايرة اصطلح عليها بالتخيل؛ وهي التي تدل على عملية التآلف أو التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها.

وقد أشارت الباحثة "ألفت الروبي" بأن جمهور الفلاسفة المسلمين تناولوا فيما يخص مصطلح التخييل بمعنى التشكيل في مواضع دالة على التصوير فيصبح متضمنا لكل ما هو مُحاكى[1] وذلك أن التخييل «**يكتسب معنى التأثير حين يتم تخييل حقيقة أو أمر ما أو إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثراً فيصبح معنى التخييل**

(1) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، ط1، بيروت، 1983م، ص 118.

التشكيل والتأثير» [1]، فعبد القاهر الجرجاني يدفع بفكرة ما يسميه التخييل إلى معنى جديد وهو يقرنها ويربطها بالتصوير وهنا ما يمكن اعتباره تأويلا سيكولوجيا لعملية التذوق الجمالي التشكيلي، أما العلاّمة ابن سينا فهو يعتقد بأن ثمة أخطاء ممكنة تتخلل عملية المحاكاة من طرف الشاعر، وهو يدفع بمقاربة الشعر بالتصوير إلى درجة اعتقاده أن تصوير الشاعر يجب أن يكون واقعيا.

إن عبارة "سيمونيدس" الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت، التي سبق ذكرها وذلك في معرض إشارته إلى تلكم العلاقة الفنية الجوهرية بين الشعر والرسم التي تقوم على التعبير من خلال الصورة مع اختلاف الأدوات[2]، إلا أن واقع استثمار العلاقة بين كليهما–الشعر والرسم– لا تتم إلا بتكامل تلك الأدوات، وهذا لم يكن متاحا في الثقافة الشفاهية ولا عمليا في ثقافة المخطوطات، الطباعة وحدها أتاحت هذا التكامل الخلاّق بين الكلمة والأيقونة ضمن الواقع الفني التداولي حيث يرتقي فيه العمل الشعري ليصير مجالا نموذجيا وحقلا خصبا لتداخل الأجناس الفنية حيث عززت الصورة الفنية والتعبير اللفظي كل منهما الأخر[3]، وحيث صار التشكيل مكان أخر للموازي النّصي، يتبادل معه التأثير والإضاءة[4].

إنّ العلاقة بين الشعر والتشكيل لتبلغ ذروتها في النص المجسّد أو لنَقُل الأيقونة النصية حيث يطوّع الكلمات والأحرف وكذا تنسق وتعالج لتشكل صورة بدائعية على سطح الورقة الشعرية وتعطي لنا لوحة بصرية لشيء ما، وعندما يكون النص شعريا تصبح الأيقونة الشعرية

(1) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين، مرجع سابق، ص 117 .

(2) جون بول سارتر: ما الأدب، تر:محمد غنيمي هلال، دار العودة، د.ط، 1984م، ص 15 .

(2) والتر ج.أونج: الشفاهية والكتابية، تر:حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط، الكويت، 1994م، ص 231 .

(4) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، د.ط، دمشق، 2007م، ص 92 .

النصية نتاجاً بصرياً حقيقيا للرسم بالكلمات. ويذهب "صلاح عبد الصبور" بعيدا في مقاربته لعملية التشكيل في الشعر والأدب بصفة عامة حينما يعتبر أن عملية التشكيل هي في واقع الأمر عملية تدل على فعل عقلي ينظم ويوازن على فعل أبولوني يكمِّل الفعل الديونيسي حسب تعبيره، أي أن أبولون "إله العقل" وهو ملهم النحت والشعر الملحمي يكمّل فعل ديونيسوس إله النشوة وملهم الرقص والموسيقى، فمن هنا تصبح عملية التشكيل الأبولونية عملية عقلية واعية، تنكب على تنسيق البناء من خلال إبراز ذروة في القصيدة أياً كان موقعها وأيضا من خلال إقامة التوازن بين الصور، التقرير والموسيقى.

يقول "صلاح عبد الصبور": «**ولكن هل يتم هذا التشكيل بشكل واعٍ بحيث تنتفي التلقائية فيه؟ لا فليس لأبولو كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور**»[1]، ومن هنا ينتحي عبد الصبور طريق المزج بين العقلانية والغريزة، الضدّان المتقابلان المسيّران بطبيعة الحال لحالات الإنسان ضمن صيرورة الحياة ومناحيها المختلفة، ولكن في الآن ذاته فإن التشكيل لا يستقر بحال على هذا المعنى بل يغادره ويتجاوز حدود القصيدة ليصبح تشكيلا للذات والكون في آنٍ، تشكيلاً يعتبره الشاعر الإنجليزي "ويليام بليك" ينتقل من البراءة الغفلاء إلى براءة التجربة.

يصبح ويصير التشكيل بشتى معانيه أقرب إلى التكوين كما تعبر عنه الكلمة الألمانية – **Bildung**–، وهي الكلمة التي أطلقت المفهوم، وعنها نُقِل إلى باقي اللغات أما المفكر والأديب الألماني الجليل "يوهان فولفغانغ فون غوته" "Johann Wolfgang von Goethe"(1749-1832) الذي يَعتبر أن الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا، فهو يحيلنا

(1) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص 49 .

دون ريب إلى ربط تلقائي بين كلمة –**Bildung**– في اللغة الألمانية ونظيرتها التشكيل في اللسان العربي، وعليه يمكن الخلاص إلى نتيجة تخبرنا بأن "فون غوته" يعَدُّ أبرز من ساهم في تحديد هذا المفهوم نظريةً وإبداعاً، وعلى هذا فنقطة الالتقاء بين المصطلحين لهي فكرة التكوين أو يمكن القول حركة التكوين، فعملية الإبداع لو أخذنا "فون غوته" و"صلاح عبد الصبور" مثالين تتجلى عندهما في رحلة اكتشاف تتميز عن الصنعة التي يجعلها النقد الرسمي القديم حكماً معيارياً للعمل الفني.

نخلص إلى أن العلاقة بين الشعر والتشكيل علاقة وطيدة إن كان على مستوى الرؤيا، أو على مستوى الغايات الجمالية التصويرية فكلاهما يتولد من ينابيع الأحلام، الأساطير والأخيّلة، ويمتد إلى أعماق الذاكرة البشرية في أولياتها وكذلك في مآلاتها، فالإنسان القديم اكتشف الشعر وقت اكتشافه للرسم والتشكيل عندما كان يحاول فهم حالاته واضطراباته واختلاجات نفسه وما يعتريه وما يصيبه من تحولات الدهر ومآسي الحياة وأفراحها، ولذلك فإن الشعر والتشكيل يمثلان محاولة للسيطرة أو يمكن القول القالب الذي يصقل فيه كل ما سبق وهو نفس ما يعتري الإنسان الحديث رغم الفوارق الرهيبة التي نسجت خيوطها عبر الزمن، ولكن ظلت العقد الحياتية والنفسية للإنسان راسخة بل تزداد ضراوة واستعاراً خاصة عقدة الخوف من المجهول وتلافي مآسي الأقدار، فكلاهما –التشكيل والشعر– سبيل لصون الجمال في العالم من خلال مقاومة القبح وهجاء الشر وترميم النفس البشرية حتى تجابه وتقاوم عوامل التعرية الدهرية إن صح القول، فالتراسل بين الشعر والتشكيل لهو كفيل بأن يجدد الحقلين معا من خلال تبادل الأدوات واللهجات الجمالية، فضلا عن الإضافات المتوقعة التي يضيفها الشاعر أو الرسام عندما يقوم بقراءة الحقل المجاور له قراءة إبداعية جمالية.

إنّ نص القصيدة التشكيلية يجمع بين متناقضات جمة، فهو يحتاج إلى مبدع قناص للقطات الأكثر سحرا وإلى قارئ نجيب ذي ذائقة كاسرة غير آلفة للمبتذل الركيك، فتفضي به إلى إدراك جمالية النص وحركة أبعاضه وهي تتململ على بياض الورقة، فالشاعرية اليوم هي التي أصبحت أكثر جلاء في التعامل مع الصورة إشهارية كانت أم سياسية أم سينمائية، فقد قال "بيكاسو" ذات يوم «**إن التصوير هو شعر مكتوب في أبيات بإيقاعات تشكيلية..**"[1]، كما قال "ليوناردو دافنشي": «**التصوير هو الشعر الذي يُرى ولا يُسمع، والشعر هو التصوير الذي يُسمع ولا يُرى**"[2]، فإذن بقليل من الكلمات المتنوعة الدلالات والمنتقاة بدقة قناصة سديد قد تمكن القارئ من حاجياته التذوقية الجمالية والوجدانية والوجودية.

(1) Painting and Poetry: Form, Metaphor, and the Language of Literature-Par Franklin R. Rogers, Mary Ann Rogers, by associated university presses, 1985. p65 (Adapted)

(2) ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، د.ت، ص 33 .

2- الـجمــال:

أ) المفهوم اللغوي:

الجمال مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ، قال إبن سيده: «**الجمال الحسن يكونُ في الفعل والخلق**»[1]، يقول تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾[2].

وجاء في الصّحاح: جمّله: زيّنه، ويفرّق أبو هلال العسكري بين كلمتي الحُسن والجمال، فيقول: «**والحُسْن في الأصل للصورة، ثم استُعمل في الأفعال والأخلاق، والجمال في الأصل للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في الصور**»[3].

كما جاء في المنجد في اللغة والأعلام جَمُلَ جَمَالاً، حَسُنَ خَلقًا فهو جميل وهي جميلة، والجمال هو الحُسْن، والجمالية: علم الجمال[4].

جاء في المعجم الوسيط، الجمال عند الفلاسفة صفة تُلحظ في الأشياء، وتبعث في النفس رضًا وسرورًا، وعلم الجمال بابٌ من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته[5].

أمّا في قاموس التراث الأمريكي فجاء الجمال "**Beauty**" بمعنى الحُسْن أو الجودة في الشيء التي تُعطي العقل إحساسًا بالمتعة والسرور وتحدث انفعالاً في المشاعر والأحاسيس،

(1) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص 684.

(2) القرآن الكريم، سورة النحل، الآية 06.

(3) أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية ، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة مصر ص157

(4) المنجد في اللغة والأعلام، مرجع سابق، ص 102.

(5) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 136.

ويرتبط هذا الجمال ويكون ممتزجًا عادة مع خصائص معينة مثل تناغم الأشكال، والألوان، والتميز الفني الصادق والأصيل[1].

أمّا في قاموس "كولينز" للغة الإنجليزية فقد جاء في تعريف الجمال "**Beauty**" بأنّه ذلك المزيج من كل الصفات والمميزات لشخص ما أو لشيء ما مما يؤجج الأحاسيس والمشاعر ويعطي العقل متعة خاصة[2].

إذن فالجمال حقيقةٌ أَوْ لَهُ حقيقةٌ وهذه الحقيقة تظهر من خلال موجود تكون صفة له، قد يكون هذا الموجود شيئًا وقد يكون فعلاً وأيضًا قد يكون إنسانًا تتداخل في تركيبته الفيزيولوجية والنفسية مظاهر الجمال المتعددة، وعلى هذا لن يختلف المشاهدون على وجود الجمال في أمر جميل وإنْ كانوا قد يختلفون تبعًا لشعورهم على درجة ذلك الجمال، فيكون استشعاره وقوة تأثيره لدى إنسان أكبر منها لدى إنسان آخر، فإذن لطالما كان الإنسان كائنًا جماليًا بطبعه فمنذ وجوده لديه منتوج جمالي (تصاوير، آلات موسيقية، أشعار، رسم... الخ) بمعنى أنّ لديه القدرة على إنتاج كل ما هو جميل بل والتفاعل معه.

والجمال الفني هو أحد الطرق التي اخترعها الإنسان في طريقه نحو السعادة، وهنا يقول "شيلر": «**لا شيء غير الجمال بقادر على أن يجعل العالم بأسره سعيدًا**»[3]، ولعل هذا الطرح هو ما يُفسر وجود آثارٍ جمالية تعود إلى العصور البدائية لإنسان الكهوف.

والملاحظ للتعريفات السابقة لما يتصل بالجمال سيلحظ من دون شك التقاءها في نقاط مشتركة عديدة لمفهوم الجمال اللغوي والقيم الأساسية التي يبنى عليها مفهوم الجمال، من

(1) The American heritage Dictionary of English language, op.cit, P 54. (Adapted)

(2) Collins English Dictionary complete and Unabridged , Harper Collins publishers, 2000, P 34. (Adapted)

(3) فريدريك شيلر: في التربية الجمالية، تر: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1991، ص 295.

حيث هو الباعث والقادر على تأجيج نير العواطف وبث نوع من اللذة العصبية داخل عقل الإنسان، وتجاوبه اللاإرادي عندما يقع بصره إلى أو على ما يبعث البهجة داخل النفس الإنسانية ولكن البصر وحده ليست له حصرية نقل الجمال إلى ملكة الحس و الذوق، السمع أيضًا له ما له في هذا الأمر، وإلاّ فلن يمكن أن نحس أو نتذوق جمال الموسيقى والأشعار التي تنقلها القناة السمعية إلى سريرة الإنسان وتجعله يتوهج إعجابًا وسعادة وطمأنينة نفسية.

هذا هو إذن الجمال وبتعريفاته المختلفة التي تُفضي معظمها إلى وعاء واحد وهو بث السعادة في النفس الإنسانية، ويالها من وظيفة يُعنى بها الجمال طالما كان الإنسان أسهل لتقبل مظاهر الحزن والتوتر والخوف، فالسعادة وحدها تقف مواجهة لهذا الثلاثي الذي طالما هيمن على سيكولوجية الإنسان منذ الأزل.

ب) المفهوم المعرفي:

بالرغم من قِدم الدراسات التي اهتمت بموضوع الجمال، فإنّ هذا الموضوع ظلّ مدار تباين واختلاف في الفهم بين الدارسين على مستوى إدراكه وتقديره، ولعل ذلك يرجع إلى شبكة معقدة من العلاقات تتداخل في مضمارها الذاتية والموضوعية،المادية والمعنوية،الحسّية والمجرّدة،كما يرجع أيضا لكونه يرتبط على الصعيد الإدراكي بآليات بشرية غامضة من الصعوبة بمكان رصد كيفية اشتغالها، وقد وقف المنظّرون والدّارسون إزاء مواقف مختلفة من موضوع الجمال ومتسائلين عن حقيقته، من حيث هو مُعطى موضوعي عيني وقائم خارج الذّات المدركة، أم يتوقف وجوده على الإدراك؟ أم لا هذا ولا ذاك، ولكنه حقيقة موضوعية، يعدّ إدراكها نوعًا من الجمال.

ولذا تظلّ مسألة تعريف الجمال من المسائل الشائكة عبر العصور فالاختلاف لدى جلٍّ من عَرَف الجمال وعرَّفه يرجع إلى اختلاف طريقة التفكير وفلسفة الحياة، فلو نظرنا إلى صاحب نظرية المثل الفيلسوف الإغريقي "أفلاطون" لوجدنا أنّ الجمال عنده مرادف للصلاح أو هو الصلاح على وجه الدقة، كما يعني به الفضيلة وما يرتبط بها[1]، وأنّ الفنون عنده هي كلها محاكاة في غالبها لأنها تحاكي الطبيعة التي هي بدورها –الطبيعة– محاكاة لعالم ممثل، وبالتالي فإنّ الفنون هي محاكاة المحاكاة ومن هنا يُرى الفنان يحاكي في الطبيعة، فالطبيعة هي محاكاة لعالم المثل وهي مُثل عُليا غير محسوسة.

فأفلاطون في محاورته على لسان أستاذه "سقراط" يرى أنّ الشيء لا يكون جميلاً إلاّ بمقدار مساهمته في الجمال المطلق[2] الذي هو الصلاح والفضيلة كما يراه، لكن برؤية متوازنة

(1) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الغربي، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1983م، ص 30.
(2) محاورات أفلاطون: تح:زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، د.ط، جمهورية مصر العربية، 2001م، ص 64.

للجمال ومع تسليمنا بالقيمة الجمالية وأنّ الأشياء تكون جميلة سوى بالجمال المطلق "الصلاح والفضيلة" ألا يُعتبر الركون لهذه النظرة الضيقة والحصرية للجمال نوعًا من التعسف لهذه القيمة الربّانية والإنسانية على السّواء.

وعلى عكس النظرة الأفلاطونية المتشددة للجمال كانت نظرة "أرسطو" أقل تشددًا، وذهب لاعتبار أنّ الواقع هو تجسيد للمثال فالفن ليس إما بحسب الاحتمال أو المحاكاة للواقع وإنما لما يجب أن يكون عليه الواقع، وبالتالي صاغ نظرية الإمكان بحسب الضرورة وأنّ الجميل سواء أكان حيًا أم شيئًا مكونًا من أجزاء ينطوي بالضرورة على نظام يقوم بين أجزائه[1].

أمّا الفيلسوف الروماني "أفلوطين "Plotinus" (205–270م) فرأى رؤية مغايرة تمامًا لمفهوم الجمال وعاكس بها سابقيه الإغريق، حيث اقترن الجمال عنده بما يشعه في النفس من سرور وابتهاج، ونحا به منحى ماديًا خالصًا بعيدًا عن ثنائية الصلاح والفضيلة التي اقترن بها الجمال الأفلاطوني.

إنّ هذه النظرية الفلسفية للجمال من طرف أساطين الفلسفة الإغريقية ونظيرتها الرومانية قائمة أساسًا على فكرة تحقيق صفات التماثل والائتلاف، فكان أن حدث توافق أو لقاء بين تصوراتهم الميتافيزيقية وتخيلاتهم الاستاطيقية (الجمالية)، فأصبحت تطبيقاتهم في مجالي والجمال والفن هي الجانب الاستاطيقي لإشكالية البحث عن "الوحدة في الميتافيزيقيا" والتي سعى إليها الفلاسفة عندما فسروا مسألة الكثرة والتعدد.

(1) أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية الشعر الجاهلي، دار الفكر، ط1، دمشق، 1996م، ص 21.

بقيت التعاريف تتضارب على مرّ العصور محاولة للوصول لتعريف جامع للجمال، ولكن الأمر صعب الإنجاز مادام الجمال ينبني على الذوق مثلما يقول "كانط" «**أن لا حقيقة موضوعية للجمال مادام معياره الذوق**»[1].

لا يختلف اثنان أنّ لكل حضارة إنسانية مميزاتها المعرفية ورؤاها المختلفة للأشياء، وبالنسبة للجمال وبما أنه قيمة إنسانية مشتركة وحتى إلهية تَشَاركها الله مع من خلقهم من البشر، فمن هنا كانت للمسلمين نظرتهم الخاصة لهذا الموضوع وقد مارس الجمال في ظل العقيدة الإسلامية دورًا ملموسًا سواء على الجانب الإيماني العقائدي أو على الجانب النفسي أو حتى في الأحكام الفقهية، ليظهر له سمات مميزة في ظلّ المنهج الإسلامي لعل أهمها الطهارة والنقاء والصلاح وهو ما يجعله يرتبط ولو جزئيًا بذلك المفهوم الأفلاطوني للجمال خاصة ما تعلق بالصلاح وقوام النفس، ويدل وجود اهتمام الإسلام وتابعيه بقضية الجمال على وَهم قضية الصراع بين الدّين والجمال التي لُفِقت زورًا بالشرائع السماوية، من طرف بعض اللادينيين حتى يُظهروا دائمًا موقفًا عدائيًا للدين من المتعة.

ولعل نظرة الفلاسفة المسلمين للجمال تلتقي مع نظرة الفيلسوف الإغريقي "هيراقليط" الذي جعل من الإله هو المثال الأعلى للجمال ومنتهاه الأبدي، و في هذا نذكر حديثًا للرسول "محمد عليه الصلاة والسلام" عن الجمال عندما قال: «**إنّ الله جميل يحب الجمال، ويحب أن يرى أثر نعمته على عبده، ويبغض البؤس والتباؤس**»[2] رواه أحمد وصححه الألباني.

(1) عبد الله الطيب: المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، دار الفكر العربي، بيروت، 1970م، ص 485.

(2) محمد بن عبد الله التبريزي: مشكاة المصابيح، تح: ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، ج2، ط3، بيروت، 1985م، ص 494.

وبالانتقال إلى محاولة معرفة مفهوم إسلامي للجمال؛ أي تعريف اصطلاحي فسنجد أنفسنا إزاء مَعِين لا ينضب من التعاريف بهذا الخصوص ولعل أحد أهم هذه المفهومات المعرفية مفهوم العلاّمة "القرطبي" لفكرة الجمال إذ يقول: «**الجمال يكون في الصورة وتركيب الخِلقة، ويكون في الأخلاق الباطنية ويكون في الأفعال، فأمّا جمال الخلقة: فهو أمر يدركه البصر ويلقيه إلى القلب متلائمًا، فتتعلق به النفس من غير معرفة بوجه ذلك ولا نسبته لأحد من البشر، وأمّا جمال الأخلاق، فكونها على الصفات المحمودة، من العلم والحكمة، وكظم الغيظ، وإرادة الخير لكل واحدٍ، وأمّا جمال الأفعال: فهو وجودها ملائمة لمصالح الخَلق، وقاضية لجلب المنافع فيهم وصرف الشر عنهم**»[1]. أمّا شيخ الفلاسفة المسلمين "أبو حامد الغزالي" فقد أوجد نوعين للجمال، الجمال الظاهر وهو الذي تُعْنَى به الحواس، والجمال الباطن وهو من شأن البصيرة التي يَعتبر أنّ من حُرِمَها فقد حُرِمَ التلذذ بالجمال الحقيقي.

أمّا "أبو حيّان التوحيدي" فقد جعل من الطبيعة الرّاعي الأول والحصري للجمال باعتبارها المعلم الأول للإنسان، أمّا عند المتصوفة باعتبارهم الهائمون بحب الله فقد جعلوا من الجمال في هذا العالم انعكاسًا للجمال الإلهي وفكرتهم الأساسية لهذا المفهوم، هو أنّ الإنسان يستطيع أن يتّحد روحيًا عن طريق الوجد والحياة المتقشفة والتنسك والعبادة الخالصة وتنقية الروح والجسد من جميع الرغبات والشهوات الدنيوية، بهذا فقط يمكن أن يصل الإنسان لإدراك كُنهِ الجمال وتلمس مآثره على حياته، وعلى ذكر الجمال الإلهي يقول "ابن القيم": «...

(1) القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، 1413هـ-1993م، ص 47-48.

وجماله سبحانه وتعالى على أربعة مراتب، جمال الذات وجمال الصفات وجمال الأفعال وجمال الأسماء ...»[1].

لم يكن تذوق أو معرفة الجمال بالشيء المبهم أو الغريب بالنسبة لعرب الجاهلية أو ما بعد الإسلام، حيث إنّ تقدير العرب قبل الإسلام للجمال كان معكوسًا على الأشياء المادية الحسّية مثل جمال المرأة والبعير والفرس والأطلال، فكان الجمال حاضرًا إلاّ أنه كان مقتصرًا على ردود الفعل والمشاعر العاطفية المباشرة من حبٍ وشوقٍ وحنينٍ ولوعةٍ، وغداة مجيء الإسلام كان الاهتمام بجمال النفس والخُلق والخِلقة، فقد حثّ الإسلام أتباعه على النظافة والطهارة والاهتمام بمظهرهم وزينتهم، ناهيك على أنّ الفنان في العصر الإسلامي يقيم فنّه على الوحي أو الحدس ويقيم الأشكال بعيدًا عن مقاييس الشكل الإنساني وحدودها، لأنّ الفكر الإسلامي قام بتمجيد المثل الأعلى الذي هو الله وليس على تمجيد الأنا، ولقد تمثل هذا في آيات القرآن الكريم عند توسيع الفرق بين الإنسان الترابي الأصل وبين الله الخالق المصوّر وهو الحق المطلق الذي يحيط الملأ الأعلى.

وهكذا يمكننا القول إنّ الفلاسفة المسلمين كان لهم بصمة متميزة في مفهومية الجمال وتعددت المفاهيم بتعدد الرؤى والنظرات المختلفة للأشياء والحياة بصفة عامة ولعل من المفاهيم التي لعبت دورًا مهمًا في صقل النظرية الجمالية عندهم هو مفهوم التناسق أو التناسق الكوني*،

---

(1) ابن القيم الجوزيه: بدائع الفوائد، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973م، ص 181-182.

* **التناسق الكوني**: هو مفهوم ظهر عند الفيثاغورثيين وترك تأثيرًا لدى الفلاسفة المسلمين وخصوصًا عند إخوان الصفا، وجوهر معناه أنّ الجمال هو الانسجام المتأتّى من خلال وحدة تجمع التنوع والاختلاف داخلها في كلٍ منسجم.

** **إخوان الصفا**: يقول عنهم ابن تيمية بأنهم جماعة في دولة بني بويه ببغداد وكانوا من الصابئة المتفلسفة المتحنفة، فهم جماعة من المفكرين عاشت بالبصرة في القرن 10 ميلادي، ذات نزعة فلسفية سياسية وميول شيعية، كانت غايتهم إسعاد النفس وصاغوا مذهبًا زعموا بأنه وفّق بين الدين الإسلامي والفلسفة اليونانية = ينظر الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصر، ص 950.

فقد لقي مفهوم التناسق الكوني والذي ظهر منبته أول مرة عند الفيثاغورثيين الترحاب الذي يليق به عند الفلاسفة المسلمين وخصوصًا عند إخوان الصفا**، الذين طوّروا مفهوم التناسق بشكل يتفق مع بحثهم بخصوص نظريات الموسيقى، كما استفاد الفلاسفة المسلمون أيضًا من آراء أفلاطون المثالية الذي يرى خصوصية لجمال وتجعله من مكونات الشيء الجميل أي أنّ له في نفسه قيمة ذاتية، وكذلك من أرسطو الذي يرى بأنّ الجمال هو الانسجام الحاصل من خلال وحدة تجمع في داخلها التنوع والاختلاف في كلٍ منسجمٍ، فالنظرة التوافقية إذن بين جمهرة الفلاسفة تكمن في أنّ الجمال يكمن في الشيء الجميل وهو الذي يُشع بالحياة.

ومن هنا بقي الجمال على مرّ التاريخ موضع تجاذب بين الفلاسفة وأهل الفكر كلٌ يدلي بدلوه، وبالوصول إلى العصور الوسطى والعصر الحديث وظهور تيارات فكرية زاخمة في الشرق والغرب، فكان الجمال من المواضيع التي حظيت بنصيب وافر من التداول والأطاريح الفكرية جاعلة منه ميدانا خصبا للمبارزات الفكرية والفلسفية بين أهل العلم.

لعل من برز من الفلاسفة الغربيين الذين تناولوا هذا المفهوم الجمالي بالطرح والتحليل وصولاً إلى التنظير نجد الفيلسوف "ايمانويل كانط" صاحب المصنف الشهير "نقد ملكة الحكم" يقول كانط في مفهوم الجمال: «**هو ما يرضي الجميع بدون سابق تصميم أو قاعدة يقاس عليها، وهو شكل غائية الشيء بدون أن تتمثل فيه غاية ما، وهو وسيلة الاتفاق بين العقل والحس، أو بين الخيال والإدراك اتفاقًا حرًا ذاتيًا كأنما العقل يجد في الجميل ضالته المنشودة دون أن تكون فيه صورة لماهية الجمال، والجميل كونه محسوسًا يمثل للعقل صورة اكتمال لصورة مثالية تملأ فراغه وعطشه إلى صور الكمال والنهاية**

اللامحسوسة...»[1]، ومن هنا فكانط لديه رؤية ذاتية لمفهوم الجمال ونحى به منحى مغاير تمامًا لما ورد في فلسفة أسلافه الإغريق وتعمق جدًا داخل ذوقية الإنسان للجمال وصنف الجمال بأنه وسيلة اتفاق بين العقل والحس، مستندًا في ذلك إلى حقيقة راسخة آمن بها كانط وهي أنّ للإنسان غاية بذاته وأنّ الذات لا تنظر للأشياء على أساس معياري إنما تقديري، ويقول بول غاير «Paul Guyer» في حديثه عن موضوع تقدير الجمال وذلك في كتابه "كانط ومتطلبات التذوق":

« **The view that all matter's for aesthetic appreciation is the abstract formal pattern manifested by the object, that is the way in which the element are interrelated in space and/or time**»[2].

وبالترجمة التقريبية يقول "بول غاير" أنّ الرؤية أو النظرة القائلة بأنّ كل ما يهم لأجل التقدير الجمالي، هو وجود نمط رسمي مجرد يتجلى في الكائن سواء كانت طبيعته إنسانية أو مجرد شكل من أشكال الطبيعة الموجبة بهذا الجمال، فهو يعتبر بأنّ هذه الطريقة هي الأمثل لربط الأشياء بعضها ببعض داخل الفضاء والوقت أو الوقت حسب تعبيره، لعل هذا الرأي ل"بول غاير" هو السبيل لنظرة تمحيصية عميقة تسلط الضوء على ما أراد كانط أن يوحيه بفكرته عن التقدير الجمالي وربطه بالذات دون دخل أو تدخل للمصدر أو منبع الجمال.

لم يكن كانط الوحيد الذي رأى بذاتية المعطى الجمالي وبُعده تمامًا عن الموضوعية فمثلاً "جان كوهن" يعتبر أنّ الجمال ليس معطى موضوعيًا البتة أو مستقلاً عن الذات المدركة، ولكنه

(1) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد الغربي، مرجع سابق، ص 31.

(2) Paul Guyer : Kant and the claimes of taste : Cambridge, mass, Harvard university press, 1979 P 25.

يكمن في الشعور، أو في قدرته على إيقاظ الشعور بالجمال، ذلك أنّ لا قيمة عنده لأي شكل إلاّ في الإحساس به[1].

وبهذا يصل بنا كانط إلى تعريف جامع للجمال مفاده: «**أنّ الجمال شيء يعجب المرء ليس من خلال الانطباع أو الفكرة، بل بأسلوب لا نفعي ووفق الضرورة الذاتية وبأسلوب عام**»[2]، ومن هنا فقد قصرت وجهة نظر كانط الجمال على الجانب الشعوري للإنسان ولم تعر للموضوعية أو الجوانب المادية اهتمامًا فيه لكونها معطيات طبيعية لا دخل للإنسان والفن فيها، غير أنّ هذه النظرة ظلت محل تجاذب وأسئلة تطرح من طرف المهتمين وأصحاب الفكر حيث قالوا بأنّ فكرة الذاتية أو الشعورية لمفهومية الجمال لا يمكنها أن تحيط بهذا الأخير، لكون مدركات الفرد تخضع لترسانة من العوامل الفيزيولوجية، السيكولوجية والتربوية.

يمكن الاستنتاج بأنّ مسألة الوجود الموضوعي لا تفيد في تكوين الحكم الجمالي، بل ما يجب أن يُعنى به هو التصور المرتبط بالمتعة أو الكدر وما يمكن أن يحدثه الشيء من إثارة الأحاسيس وهنا ينتفي الموقف التعرفي كما ينتفي الموقف الأخلاقي أيضًا، فنحن لا نسعى من خلال هذا الإدراك إلى تحقيق هدف عملي ولا نتساءل هل أنّ هذا الشيء حَسَنٌ أو نافع، ناهيك عن أننا لا نربط بفعل الإرادة التي هي نفعية، فليس لوجود الرغبة في امتلاك الشيء علاقة بالموقف الجمالي بل التأمل الصِرْف والسبب هو المشاعر المتعلقة بهذا التأمل.

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنسر، ط1، 1986م، ص 19.

(2) كانط ايمانويل: نقد العقل المحض، تر:موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، د.ط، بيروت 1988م، ص 63.

من الجدير بالذكر أنّ كانط يفترض أنّ كل شخص قادر على الوصول إلى نفس الحكم الجمالي في النهاية، وأنّ الجميل جميل عالميًا بالضرورة وأنّ هذا الاختلاف الذي نشاهده واقعيًا في الأذواق يرجع إلى عدم تحقيق صفاء الحكم الجمالي بالضرورة، إذ أنّه –كالحكم الأخلاقي تمامًا– يمكن أن يفسر بالأفكار المسبقة والذوق السائد والأهواء الشخصية، وغيرها من العوامل المؤثرة التي تحدُّ من حرية التبادل بين ملكتي التخيل التمثيلي والفهم، وتركيز كانط على هذا المعطى نابع من كون الجمال هو الشيء الوحيد القادر على نقل النظام الأخلاقي من المستوى العقلي الصِّرف إلى المستوى الحسي التمثلي.

كما أنه –كانط– يشدد على أنّ من المستحيل اختيار أيقونات جمالية تتخذ رمزاً للجمال الأسمى، ويرجع ذلك إلى طبيعة استشعار الجمال الذي يعتمد على حدوث هذا التلاعب والتبادل الحر بين ملكتي التخيل والفهم، فلذلك عندما يَعمد الإنسان إلى الحديث عن أيقونات ورموز جمالية فإنه يقوم بذلك بسبب طبيعة عقله الذي يميل إلى وضع أيقونات أو نماذج جمالية سامية، إلاّ بالإعتماد على جسم الإنسان لأنّ نظامه الأخلاقي الدّاخلي هو الوحيد الذي يحمل في ثناياه قيمة سامية ومطلقة.

الأمر الأخير الذي يشير إليه كانط من خلال نظريته الجمالية " **Kant Aesthetic Theory**" يتمثل في أنّ النقطة التي تربط الفن والجمال والأخلاق، هو هذا التوازي الواضح بين استشعار الجمال وبين الوصول إلى الجانب الأخلاقي، فالإثنان يعتمدان على مفهومي العالمية "**Universality**" والتلقائية الذاتية "**Autonomy**" فلِكي يكون الشيء جميلاً يجب أن يشعرك بالمتعة إلى درجة أنك تفترض أنه سيُلحق نفس الإحساس بالآخرين، كما أنّ الوصول إلى الواجب الأخلاقي يعتمد على العالمية كذلك إذ يشترط بباعثك لكي يكون أخلاقيًا أن يكون

قابلاً للتعميم على كل البشر دون أن يخلق تعارضًا أو اختلافًا، كما يعتمد على التلقائية الذاتية هذا التذوق الجمالي وهي احساسك الخاص بالمتعة كشرط أساسي لتحقق الجمال.

ويخلص كانط بتصور معين يتبين من خلاله أنّ النشاط الجمالي هو نوع من اللعب الحر للخيال العبقري يتموضع في نقطة التقاء بين الإحساس والعقل، فحركية الخيال تقوم بالتخطيط دون أي تصور أو مفهوم عقلي محدد، أمّا حكم الذوق فإنه يتكئ على ذلك الإحساس بوجود نشاط تبادلي بين الخيال في حركته الحرة والفهم في الصياغة أو خضوعه للقوانين[1].

وبذا فقد أثبت كانط بمشروعه على أنّ الحكم الجمالي هو حكم ذاتي متأمل، قابل لأن يتغير من ذات لأخرى ليعارض بذلك الحكم المنطقي الذي يقوم على مفاهيم غير متغيرة، إنه المعيار الوحيد للجمال عند كانط بشرط الانتباه؛ أي أنّ ما يروق ليس المادة الحسّية بل الشكل الذي تتخذه هذه المادة، ولعل أهم ما ترتب على نظرية كانط الجمالية هو أنه قد حدد للجمال ميدانه الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة ومجال السلوك الأخلاقي من جهة أخرى، كذلك تفرغت عن فلسفة كانط الجمالية نزعة شكلية مرجعها أنّ الجمال قد أصبح محدودًا بشروط قبلية سابقة على الخبرة ومرجعها الذات (التراسندنتالية) وترتب عن ذلك أن أصبح الجمال متصفًا بالكلية والضرورة...[2]

ولقد ظلّ الجمال بمفاهيته وتلوناته محل تجاذبات بين فلاسفة العالم الغربي والإنسانية عمومًا، كلٌ يدلي بدلوله في محاولة لإنتاج مفهوم ابستمولوجي قار للجمال ومايدور في فلكه من مدركات وأحاسيس، ففلسفة الجمال وخاصة في العصور الوسطى وعصر التنوير بأوروبا

(1) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ص 102.

(2) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، ط1، جمهورية مصر العربية، 1989م، ص 11.

أخذت طابعًا إجرائيًا معقدًا على يد من اشتغل بها من المفكرين والفلاسفة، فصارت النظرة العامة للجمال هي أن يأخذ الإنسان على عاتقه السعي لاكتشاف الجمال من زاوية أولى ثم ثانيًا بالحرص على تحقيق الأعمال الأدبية والفنية معًا، فأخيرًا بأن يُعبِّر عن حسّه الجمالي وإبراز مَلَكَته الذّواقة بصورة أو بأخرى، وبهذا أخذ الجمال شيئًا فشيئًا يكتسب صفة العلمية حيث تفرعت أقسامه وجوانبه وظهرت فيه وله معايير وآليات إجرائية، فصار مرتادوا الجمال والمشتغلين في ساحاته يهتمون أولاً بتحليل اللّذة المصاحبة للإحساس بما هو جميل ويحرصون ثانيًا على تحليل القيمة والتقديرات الذوقية، ثم ثالثًا بوضع نظرية لتحديد الشروط التي من شأنها يصبح الجميل جميلاً بناءًا على توفرها في المرئيات.

ومن هنا صار الجمال هدفًا متقصيًا للفن حيث ارتبط به ارتباطًا عضويًا إن لم نقل وجوديًا، طالما كان الفن ينشد غاية الوصول إلى القيم المتوافقة أو المتآلفة التي يتم استخلاصها من الكون والعالم الإنساني بكل تناقضاته، لذلك أصبحت تصورات الإنسان وأحكامه الخاصة حول الجميل تؤخذ بعين الإعتبار في كل عملية فنية أو إبداعية، فالمدرسة الإمبريقية البريطانية الممثلة في شخص الفيلسوف العظيم "ديفيد هيوم" «David Hume» (1711-1776) جعلت سلطان الذوق أو التذوق فوق كل سلطان بالنسبة لمسألة تقييم الأعمال الفنية، ومن ثمة تصبح التفضيلات الجمالية بمنزلة التعبيرات عن ذوق المتلقي أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفني.

إنّ اختلاف الرؤى والمشارب الفكرية في موضوع الجمال أفرز لنا أساطينًا كان لها الفضل في توضيح ورسم المعالم الكبرى لهذا الموضوع، والفيلسوف المفكر الجليل "فريديك هيجل" يصنف كأحد أكثر المنظرين المحدثين في ما يخص الجمال، حيث أنّ هذا الفيلسوف العظيم دأب كما سابقيه وخاصة كانط أن يميز العلاقة الجمالية بالأشياء ليس فقط عن العلاقة

النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم –فالجمال قد فصل عن الحقيقة وشق طريقه المستقل– إنما عن العلاقة العملية الأخلاقية ذات الغايات النفعية، فالفيلسوف "فريديك هيجل" «Friedrich Hegel»(1770–1831) يرى أنّ الفن يختلف عن الإهتمام العملي –الإستعمالي– في أنه يترك الشيء يوجد في استقلاله الحر بينما يَهدم الاستعمال الشيء حين يُستخدم للحصول منه على النفع[1]، ويرى "هيجل" أنّ الجمال في الفن راجع إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق، والنظر إلى مظهرها الحسي الشاخص يكون الجمال، ونظرته العامة للجمال هي الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات الموضوع، وأنّ هذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلاّ في الجمال الفني لأنه ينبع من الروح أو الإنسان، في حين أنّ الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال لأنه يمثل الصورة الأولى التي تتجلى فيها روح الفكرة، فالجمال عند "هيجل" ميدانه الإدراك الحسي إدراكًا لا يستلزم أقيّسة عامة مجردة، فالجمال فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل وتتجلى في الأشياء حسيًا.

لقد اعتقد "هيجل" بوجود صيرورة تاريخية ومنطقية في الوقت نفسه للمطلق، على الفن أن ينخرط فيها، فلطالما اعتبر "هيجل" الجمال بأنه الظهور المحسوس للفكرة لذلك فإنه يطلب العمل الفني ليكون جسدًا لها ولهذا فهو يرفض الجمال الطبيعي، وبالتالي تجد الطبيعة نفسها مقصاة من مفاهيمية هيجل للجمال بعدما كانت عند "شيلنج" و"كانط" تتم لصالح منظور تاريخي أساسًا، وبذلك يعتبر "دانيال شار" أنّ جمالية هيجل هي جمالية لفلسفة الفن أكثر من كونها نظرية للجميل[2]، فموضوع الجمال عند "هيجل" هو موضوع فلسفي تُشكل فلسفته حلقة ضرورية في مجموع الفلسفة، لهذا لا يمكن فهم موضوع الجمال إلاّ ضمن هذا النسق

(1) مجموعة من المؤلفين: الجمال في تفسيره الماركسي، منشورات وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 1968م، ص 49.
(2) Daniel Charles: Esthétique: Encyclopeadia universsalis corpus7, Paris, 1996, P 296. (Adapted)

المعرفي الذي بفضله تتم معرفة العالم باعتباره كلية عضوية متطورة وكل تساؤل حول مفهوم الجمال والفن هو تساؤل لا جواب له إلا داخل نسق فلسفي شامل، لأنّ الفن في رأيه شكل من أشكال تجليات الروح[1].

وبالرجوع إلى مفهومية الجمال الفني عند "هيجل" وهو الموضوع الذي نجد له حضورًا متميزًا في نظريته العامة حول فكرة أو موضوع الجمال، فهو –هيجل– يرى أنّ الجمال الفني هو شيء ذو طبيعة قداسية فيعتبره جمالاً متولدًا عن الروح، التي هي مبدأ الحياة وفي الفلسفة باعتبارها الحقيقة المفكرة والذات التي تتصور الأشياء في مقابل الموضوع المتصَوَّرْ، ويقابل المادة وكما يقابل الجسد حاويها وأيضًا كما يقابل الطبيعة بكل شكلياتها وتجلياتها المحسوسة[2].

فإذن بما أنّ هذا الجمال الفني هو جمال متوّلد عن الروح فهو ذو طبيعة إلهية حسب "هيجل" دائمًا (الله هو الروح)، والجمال أو الفن الذي يتوّلد من هذه الروح يستمد مادته من الموضوعي إلا أنه يقتطع المظهر الخارجي الذي يتراءى له كأنه واقع، ولكن ذلك لا يعني بالضرورة الإتكاء على الحس ومرجعياته كونها تسبب ضياعًا للذات (الروح)، لذلك يرى "هيجل" في تجاوز محدودية العالم الحسي وصولاً إلى الحقائق الكلية، من خلال تجسيد الذاتية التي تستغرق بتأملها في صميم وجودها الذاتي، والجمال المطلق عنده يحتوي على الحدس "**Intvition**" والذي كما يقول "هوسرل" «Husserl» (1859–1938) عنه بأنه القوة التي تُدرك بها ماهيات الظواهر[3]، وذلك لأنه واثق الصلة بالحقيقة الإلهية أو وعيًا بالذات من حيث هي مطلقة[4].

(1) محمد المعزوز: علم الجمال في الفكر العربي القديم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003م، ص 18.
(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، دار الطليعة، د.ط، بيروت، 1974م، ص 105.
(3) معن زيادة: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، المجلد1، د.ط، 1986م، ص 359.
(4) إبراهيم زكريا: هيجل والمثالية المطلقة، دار مصر للطباعة، د.ط، القاهرة، 1970م، ص 395.

ولطالما كان السؤال الذي يطرح نفسه بالنسبة لهذا الرأي الهيجلي حول الجمال الفني وإمكانية أن تكون الحقيقة الروحية المطلقة التي هي غاية الفن، بكونها اقتطاع أو إجتزاء حيز واقعي رغم السطحية المقرونة بالحس والمدركات وذلك عندما تتم المحاولة بتلمس الحقائق الروحية في الطبيعة؟، فيجيب هنا "هيجل" عن هذا الإستفهام بكون الجمال هو الأسلوب الوحيد والمحدد للتعبير عن الحقيقة وتقديمها، وأنّ الفن لا يعكس الواقع بل الروح المطلقة عن ذاتها ومن ثمة العثور عليها[1] وموافقة للحرية المتاحة في الفعل الإبداعي ودرجة تحقيق الفكرة المطلقة في المنجز الفني، فقد صنّف "هيجل" منزلة كلٍ من الفنون حسب تحررها أيضًا من إلزامات المادة، فاعتبر فن العمارة أبعد الفنون عن الجمال كونه عاجزًا عن التعبير الروحي تعبيرًا مطابقًا بواسطة المادة الثقيلة التي تستخدمها كعنصر حسي مما يضطرها انطلاقًا من الروح أن تعد الروح في وجوده العقلي والحسي محيطًا خارجيًا يؤدي وظيفة ما[2]، ولأنّ الجمال الصادر عن العمارة لا يتصل بالروح الحرة قدر ما يتصل بالوظائفية التي تهبط بالجمال إلى مراتب دنيا وبذلك تخدم مباشرة القصدية النفعية الغائية، وهو ما يتناقض وما يدعو إليه "هيجل" ونظريته الجمالية.

كما ينبغي معرفة أنّ "هيجل" لا يعتبر أنّ كل تموضع حسّي هو جمال، فالحسّي في العمل الفني أو الإبداع الأدبي لا يمكنه بأي شكل أن يحفظ استقلاله، ومن هنا فإنه لن يتأتى لنا إدراك الجمال أو لنقل الجميل إذا اقتصرنا على الحسي فقط ضمن هذه المدركات، ربما يرجع ذلك وبصفة أعمق إلى أنّ الجمال لا يمكن بحال أن يكون تجريدًا من تجريدات ملكة الفهم "**Understanding**" التي تعجز عن إدراك الجمال، ويرجع ذلك إلى أنّ ملكة الفهم لا تستطيع

(1)عدنان المبارك: آراء هيجل الجمالية، مجلة أفاق عربية، العدد 9، السنة السادسة، بغداد، 1981م، ص 105.
(2) دنيس هويسمان: علم الجمال، تر: حسن ظافر، منشورات عويدات، د.ط، 1980م، ص 72.

-بطبيعتها- أن تتجاوز الفهم إلى الوحدة بين الذّات والموضوع، المتناهي واللامتناهي، وذلك لأنها -ملكة الفهم- محدودة بين المتناهي والعرضي بينما الجمال لامتناهٍ وحُر وبالتالي لا يمكن أن تدركه، وكذلك يرى "هيجل" أنّ الغموض الذي يكشف فهمنا الجميل يتأتى من كوننا ننظر له بوضعه موضوعًا مجردًا ومستقلاً عن الحسي وعن الفكرة[1].

يمكن أن نقول أنّ "هيجل" كان ميالاً لاعتبار الجمال الذي نبدعه بوعي منّا كأعلى أشكال المطلق أو الروح ولهذا يضع "هيجل" جمال الطبيعة خارج إطار جمالياته، فهو يعتبر بكل قناعة وصلابة رأي أنّ الجمال الفني هو أعلى من الطبيعة، فالجمال الفني جمال مبدع مولودٌ جديدٌ للعقل وبمقدار ما تبدو تلكم الروح ونتاجها أعلى وأجمل من الطبيعة وظواهرها، كذلك يكون الفن أعلى من الطبيعة ومشتقاتها.

فجمال الفن إذن بالنسبة لهيجل هو تألق الروح وهو أكثر إشراقًا من جمال الطبيعة وبهذا يكون هذا الفيلسوف العظيم قد نحى منحى مغايرًا لما عُرف عند غيره من المفكرين حول ماهية الجمال وجعلهم الطبيعة أعلى وأرقى ما في الوجود من جمال باعتبارها ضيعة الخالق، ومن أولئك الذين نحو هذا النحو "جويس كيلمر" «Joyce Kilmer» (1886-1918) الذي يقول: «**أظنّ أني لن أرى أبدًا قصيدة لها جمال الشجر، القصيدة يصنعها المجانين من أمثالي ولكن الله وحده قادر على صنع الشجر**»[2]، أمّا بالنسبة لهيجل فإنّ الله هو الروح والروح يجد في الإنسان أكمل حضور له، وفي نتاجات الفن يمكننا أن نتلمس هذا الحضور

([1]) Jack Kaminsky: Hegel on art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics. Univ Now York press, 1970, P 10. (Adapted)

(2) إ.نوكس: النظريات الجمالية: كانط، هيجل، شوبنهاور، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، ط1، بيروت، 1985م، ص 147.

المثالي لله للروح على نحو أدق بكثير وأعمق بكثير مما نجده في الطبيعة وظواهرها، وفي الحقيقة فإنّ المضمون الروحي للجمال يرتفع مع ارتفاع مستوى الكائنات أي مع تطورها العضوي.

بعد أن رأينا رؤية "هيجل" لماهية الجمال وربطه بثنائية الفكرة والروح وحيث يتضح جلياً أنّه حين يقول أنّ الجمال فكرة فإنما يقصد بذلك أنّ الجمال والحقيقة واحد، لأنّ الجميل يستلزم وجوبًا أن يكون حقيقيًا في ذاته فهو يرى أنه لابد لأي فكرة أن تحقق نفسها خارجيًا، وأن يكون لها وجود موضوعي متعين الأمر نفسه بالنسبة للحقيقي لابد أن يظهر نفسه للوعي من خلال تعيينه، وذلك راجع لكون أنّ الفكرة أو الحقيقة التي تكون منفصلة ومنعزلة عن الواقع الخارجي تكون فارغة من المضمون وليست ذات قيمة، ولذلك إذا قلنا أنّ الجميل هو التموضع الحسي للفكرة، فإنّ الفكرة لا يتكون حقيقية فحسب وإنما جميلة أيضًا[1].

وعلى هذا فالجمال رغم تميزه الميتافيزيقي هو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية والرد الحسي، أي المضمون والشكل على نحو جوهري ويكتشف من خلال وحدتها الجمالية عن حقيقة الحياة.

وبذا فخلاصة نظرية "هيجل" في الجمال والفن هي أنهما و كليهما تعبير ووسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود[2]، فحاجة الإنسان للجمال تنبع من رغبته في معرفة ذاته والتعبير عنه وتلبية احتياجات لديه، ومن هنا فهيجل يربط النشاط الجمالي بالأشكال المتنوعة للممارسات الإنسانية ويربطه بالعالم المحيط بالإنسان، وأنّ الأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر في العلاقة الجمالية، ولذا فالمقصود بالجمال عند الفيلسوف "هيجل" هو الجمال الفني الذي تبدعه الروح الإنسانية وليس الجمال الطبيعي، ومن هنا نجده يرفض النزعة الطبيعية

([1]) G.F. Hegel : Aesthetics , Lectures on philosophy of art, trans by : T.M Knox, 1st volume, Oxford University press, 1975, P 111. (Adapted)

(2) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، د.ط، القاهرة، ج م ع، د.ت، ص 38.

في الفن التي تبغي تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هي، فقد كان هدف "هيجل" من دراسة الجمال وارتباطاته بالفن والأدب هو جعله إنسانيًا أو لنقُل قيمة إنسانية ذات اعتبار بالنسبة لماهية الحياة، فهو –الجمال– يساعد الإنسان على تحقيق إنسانيته وذاته ولذلك فجمال الفن هو الحقيقة الوحيدة لفكرة الجمال، فالعقل فيه أكثر وضوحًا وتميزًا وسموًا، وانطلاقًا من مذهبه القائل بأنّ كل ما هو موجود معقول وأنّ الطبيعة مظهر من مظاهر العقل في أدنى مستوياته في الوجود، ولهذا كلما كان تنصيب العقل على نحو الزيادة –والعقل هو الروح عند هيجل أو بمعنى واحد– كان الموجود أفضل، ولهذا فهو يرى أنّ الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة الجامدة؛ لأنّ الأثر الفني ينطوي على أكثر قدر من الروح وبالتالي من الحرية والروح والحرية هما أسمى ما في الوجود[1].

استمرت النظريات الجمالية في إثارة الصخب الفكري والمعرفي من حولها وأبانت عن حسٍ إنساني رفيع تجاه فكرة الجمال وربطها بالواقع ودمجها في كل مسارات الإنسانية سواء ما اتصل بالعلوم أو الفن أو الحق والخير وكذلك الطبيعة والآلام ... الخ، وكلها مثيرات حسّية أو انفعلات ذهنية تفرز لنا أحكامًا جمالية معيارية أو قيمًا جمالية تجعل الحياة تكتسي رونقًا حتى وإن كانت مآسيها غالبة على سعادتها أو أفراحها، وفي موضوع القيم الجمالية كان الشاعر والفيلسوف الألماني "فريدريش شيلر" «Friedrich Schiller» (1759–1805) من الذين امتطوا صهوة الجمال وانتج نظريةً جمالية لم تسلك طريق الإنحياز لمعاصريه بل اختارت الانزياح ليس شعريًا بل واقعيًا مخالفة للسائد وإن كان بنسب متفاوتة في مفاهمية الجمال والأحكام والعلائق التي تتخلله، ويقول "شيلر" عن جدل الإنسان والجمال: «**ليس ثمة من سبيل آخر**

(1) عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، ط1، 1996م، ص 22.

يجعل من إنسان الحس إنسان العقل إلا بجعله إنسان جمال أولاً»[1]، هذه ليست مقولة إنسان هاوٍ بل مقولة إنسان يفهم معاني الحياة وقيمها وهو الذي اشتغل في حقلي الشعر والفلسفة واللذين كما يتوافقان فهما يتعارضان على أكثر من صعيد، ولقد نظر "شيلر" إلى العنصر الجمالي في الحياة وما يتصل بها أو في الفن والأدب وما يتصل بهما نظرة توافقية لا إقصائية، فالمكوّن أو العنصر الجمالي عنده هو الذي يوحد بين المادة والشكل، أي أنّه حسِّي مرتبط بالجانب الطبيعي المادي المقيّد بالزمان والمكان أمّا الجانب الصوري والذي يعني به العقلي أو الروحي فهو ذاك الذي ينبع من الإنسان وطبيعته العقلية وتعالقه بالمطلق.

كان هذا الإعتقاد الفكري لمفهومية الجمال عند "شيلر" نتاج استفهامات عصفت بذهنه إبان مرحلة الحداثة التي كان يعيشها وقتذاك، حيث طرح سؤالاً جوهريًا وأساسيًا هو كيف يمكن للإنسان الخروج من الوضعية المزرية التي أصبح يعيشها بعد ولوجه مرحلة الحداثة التي واكبت عصر التنوير التي طُبعت بالطابع الآلاتي أو الأداتي الذي غلب على تشكيل المناحي الاجتماعية والسياسية والفكرية للإنسانية، وللخروج من هذا الواقع المزري الأليم الغير اللائق بالإنسان وبكرامته ذهب "شيلر" للقول بأنّ البعد الجمالي هو الذي يمكن أن يقود الإنسان إلى الحرية الحقيقية وإلى السعادة الإنسانية المطلقة، يقول "شيلر" في هذا: «**لابد من تقديم الجمال وإبدائه بوصفه العلة الشارطة الضرورية للإنسانية، وعلينا بالتالي أن نرقى الآن إلى التصور الخالص للإنسانية ... لذا يتعين علينا أن نسعى إلى اكتشاف المطلق والدائم في تلك المظاهر أو التجليات الفردية والمتغيرة للموجودات البشرية**»[2].

(1) فريدريش شيلر: في التربية الجمالية للإنسان، تر: د وفاء محمد إبراهيم، مرجع سابق، ص 06.
(2) المرجع نفسه، ص 191.

فالجمالية وحدها حسب "شيلر" تعيد للإنسان وحدته الكلية المتكاملة ذلك لأنّ الحالة الجمالية هي الوحيدة التي تؤلف كلا في ذاتها مرجع ذلك كونها تحمل في داخلها أو في ذاتها سائر شروط وظروف أصلها ووجودها المستمر، وهنا فقط أي في الحالة الجمالية يشعر الإنسان بذاته وأنّ إنسانيته تفصح عن نفسها بجلاء ووضوح متكامل، وقد عبّر "شيلر" عن ذلك بقوله: «**الجمالية هي وحدها التي تستطيع أن تجعل من المجتمع أمرًا حقيقيًا بالفعل طالما أنها تعزز الإرادة الكلية من خلال طبيعة الفرد، فعلى الرغم من أنّ الحاجة قد تقود خُطى الإنسان نحو الجماعة وأنّ العقل يُرسِّخ في وعي الإنسان المبادئ الاجتماعية، إلاّ أنّ الجمال وحده هو الذي يستطيع أن يخلع على الإنسان شخصية اجتماعية**»[1].

إذن فالجمال يمثل شيئًا فريدًا ومثاليًا للإنسان بالنسبة لشيلر، والمثل الأعلى للجمال بالنسبة له هو المؤَلِف الانسجامي الذي يجمع بين الجمال الهادئ الذي يولد لدى الإنسان راحة ومتعة والجمال الصاخب الذي يولد لدى الإنسان الحركة والتوتر، وتبعًا لذلك فإنّ من شأن الجمال أن يقود رجل الحس إلى الفكر والشكل وأن يقود رجل الفكر إلى المادة والعالم الحسي[2]، ولقد أكد "شيلر" بهذا أهمية ودور الجمال ورديفه الفن في انتقال الإنسان إلى الحياة المتحضرة التي يحقق فيها سعادته ويتم فيها الارتقاء به إلى المستوى الأخلاقي الذي يتحقق فيه ومن خلاله الانسجام والتوازن بين الجانب المادي الحسي ونقيضه الجانب الفكري أو الروحي، وذلك لأنّ الإنسان بطبيعته ليس كله مادة وكما ليس كله روحًا ومن ثمة فإنّ الجمال هو كمال التحقق لإنسانية الإنسان.

(1) فريدريش شيلر: في التربية الجمالية للإنسان، تر: د وفاء محمد إبراهيم، مرجع سابق، ص 294.

(2) إبراهيم زكريا: فريدريش شيلر، عالم الجمال وفيلسوف الحضارة، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، 1974م، ص 1154.

ثم ما يلبث أن يزيد "شيلر" في رؤاه لحاجة الإنسان للجمال حينما يعتبر أنه عندما تتمزق الروح وينفصل العمل عن المتعة والذات عن الموضوع وتتفكك الوحدة والتناغم تكون هناك حاجة إلى الجمال... وإلى خلق النفس الجميلة بإيجاد بُعد جمالي للذات الإنسانية تكون وسيلة إنقاذ[1].

إنّ المرحلة الجمالية ذات أهمية وجودية بالنسبة لشيلر رغم كل تلك الاعتقادات التي تقول بأنها –المرحلة الجمالية– لا تفضي لأية حقيقة، لكن الواقع يخبرنا غير ذلك حسبه فتأمل الجميل يحقق أهمية كبيرة لدينا ويلبسنا لباس الحرية وتحسسها كما يعطي الإنسان قدرة على تجاوز الطبيعة، فالجميل هو مركب الإنسانية وتأشيرتها لإيجاد ذاتها وتحسس الحقيقة الكامنة في الوجود، فالعمل الفني يشكل بصدق الوسيلة الفعّالة لإشعار أنفسنا بالحرية على مقدار ما يمنحه لنا من قدرات على تحقيق توافق بين العقل والحس، وهنا يتجسد لنا دور الفنان الأصيل الذي بمقدرته يتمكن من تحطيم كل مظهر مادي بواسطة الشكل الروحي فإذن يجعل "شيلر" من الجمال رسالة لخلق التكامل، وهذا يُوحِّد المجتمع ذلك لأنه يرتبط منطقيًا بما هو موجود ومشترك بينهم جميعًا، فالجمال وحده كما تم ذكره سابقًا هو الذي يُسبغُ على الإنسان طابعًا اجتماعيًا... والإنسان بهذا ومن خلاله يُجَمِّلُ نفسه والبهجة الحرة تَحدثُ من ضمن رغباته فمن خلال الجمال يتم ولوج الحرية من أوسع أبوابها، ويا لها من عظمة عندما يرتبط الجمال والحرية ارتباطًا وجوديًا ولكن "شيلر" يفترض أنّ هذه الحرية لا تكون ذات قوائم إلاّ عندما يكون الإنسان كاملاً وكِلا دافعيه الحسي والعقلي قد تطورا وغياب هذا الافتراض يجعل الحرية مفقودة ومجرد سراب.

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والإغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، د.ت، ص 71.

إذن فالإدراك الجمال وحده من يجعل من الإنسان شيئًا كليًا أو كلاً متجانسًا، وذلك لأنّ كلا الطبيعتين في الإنسان –الحسية والعقلية– ينبغي عليها أن تتوافقا وتتآلفا معه وفيه، وهكذا يصبح النشاط الجمالي في رأيه –شيلر– مظهرًا لاتحاد الفن والأخلاق وتلاقي الحس والعقل، وتصالح المادة والصورة وتوافق الحرية والأخلاقية[1].

ويَخلصُ "شيلر" إلى حقيقة أنّه لا يوجد إلاّ الجمال ما نستطيع أن نستمتع به كأفراد وكجنس بشري في الوقت نفسه، فلا شيء غير الجمال بقادر على أن يجعل العالم بأسره سعيدًا وأن ينسى كل موجود حدوده وقيوده مادام سحر الجمال محيط به، فإذن فقد أراد "شيلر" أن يوضح إلى وجود انفصال بين عالم الحرية (العالم العقلي) وعالم الضرورة وربط هذين العالمين بواسطة الجمال، الذي يتمثل بالعمل الفني وذلك باعتباره شكلاً حيًا تجتمع فيه المادة الميتافيزيقية حيث يلعب دور الواسطة لتحقيق التوافق بين الفرد والمجتمع، ولذلك يشدد على وجوب الحرية في الفن حتى يتحقق الهدف المطلوب منه[2].

ويختم "شيلر" نظرته للجمال بالقول: «**يجب أن يستعيد الإنسان نفسه من جديد في كل لحظة عن طريق الحياة الجمالية**»[3]؛ ويتم هذا إذا أدركنا أنّ الجمال لعبٌ قائم على النسق والحرية والتحرر من الغرض المباشر حيث يجمع اللعب بين الحسي والعقلي تأكيدًا لحرية الإنسان وجماله.

وهكذا حَفِلَ موضوع الجمال في كل مرة وفي كل عصر بآراء وتنظيرات زاخمة جعلته ميدانًا خصبًا للتلاقح الفكري والحضاري بين المجتمعات الإنسانية تبيانًا وبرهانًا على ما تكتنزه الروح البشرية من عشقٍ وشغفٍ لامعقول لسحر الجمال، وبتنوع المشارب الفكرية لمن تناولوا

(1) إبراهيم زكريا: فريدريش شيلر، عالم الجمال وفيلسوف الحضارة، مرجع سابق، ص 1155.
(2) غادة المقدم عدرة: فلسفة النظريات الجمالية، دار جروس برس، ط1 ،طرابلس لبنان،1996م، ص 129.
(3) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاغتراب، مرجع سابق، ص 72.

موضوع الجمال خاض أغلبهم في الفلسفة الواقعية دونما إقصاء للوجدانيات والروحانيات، ومن الفلسفة الواقعية انبعثت الأفكار الماركسية وبناءًا عليها جاء "كارل ماركس" «Karl Marks»(1817-1883) بنظرياته في الاقتصاد،السياسة، الفن والأدب معلنًا بذلك بداية عهد جديد في النظرة للأمور والحياة وما يتصل بها، ولم تكن فكرة الجمال بمعزل أو بمنأى عن زخم نظرياته المعرفية التي تقوم على المادية بشقيها المنطقي والتاريخي، وجرت مادية "ماركس" على جلّ أفكاره وانتاجاته في الميادين سابقة الذكر ومن هنا فقد ألبس "ماركس" الجمال صفة العلمية وعدّه علمًا يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالي للعالم والواقع حسب قواعد منتظمة، تتناول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل مرحلة تاريخية.

وقد عدّ بأنّ الفن والإبداع الأدبي جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبيعة الصاعدة والفن ينبري بمهمة التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي، فالجمالية عند "ماركس" هي الجمالية الاجتماعية المنبعثة من الخارج لتهيمن على الإنسان نتيجة التطور المادي والعلاقات الاجتماعية المؤثرة والمتأثرة به، فالجميل يُكتسب في الحياة والفن حين يمنح المتعة واللذة الروحية دورًا معرفيًا عظيمًا في المجتمع، فالإبداع الفني الذي يكتسب صفة الجمالية هو الذي ينسخ الواقع بصدق ولا ينشأ الجمال الحقيقي حسبه إلاّ من خلال النضال من أجل إعادة بناء المجتمع ثوريًا، كما أنه لا يمكن بحال إقامة الظروف الاجتماعية والاقتصادية للشعب العامل لكي يبدع أعمالاً ذات جمال وليكتسب مقدرة أتم على تقدير الجميل إلا بواسطة الشيوعية.

فلقد نظرت الماركسية للجمال كتمثيل للنشاط الإبداعي العملي والغرضي عند الإنسان وفي هذا النشاط ومن خلاله يتمثل جوهر الإنسان وقواه الابداعية الهادفة إلى تحويل الطبيعة

والمجتمع[1]، وقد اعتبرت الماركسية أنّ الجميل هو فقط كلُّ ما يستجيب للممارسة الاجتماعية للإنسان ويستند للصفات الطبيعية للشيء بحيث أنّ طبيعة الوجود الاجتماعي للفرد هي المتحكم الأساسي في إدراكه الجمالي، فبالنسبة لماركس فالوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي، ولذا فالحكم الجمالي في النهاية هو نتاج سوسيوثقافي يصدر عن الإنسان كنتيجة حتمية لعلاقته بمحيطه الاجتماعي، إذ أنّ الذي تنعدم فيه الثقافة العالية لا يتوقع منه أن يصدر أحكامًا جمالية سامية ونبيلة، ولذا فإنّ الموقف الماركسي اللينيني يختلف جذريًا عن الموقفين المادي والمثالي الميتافيزيقيين في أنّه يؤكد بأنّ الأساس الموضوعي لإدراكنا لتمظهرات الجمال في العالم المحيط بنا، إنما هو النشاط الخلاق والعمل الهادف للإنسان وفي خضم هذا الحراك الإنساني تتلد الطبيعة الاجتماعية للإنسان، وقواه الخلاّقة التي تسعى إلى فرض التغيير على الطبيعة –المادية– والمجتمع، وبذا تتطور وتنمو هذه القوى الخلاّقة في انسجام شامل وحرية تامة.

غير أنّ هناك من المفكرين من يرى بأنّ الجمالية الماركسية تنتقص من الذاتية ولها اعتقاد راسخ بأنّ القاعدة المادية بمثابة الواقع الحقيقي الأوحد، فهذا الإنتقاص لا يتناول الذات العقلية فقط بل يتعداه للذات الداخلية والانفعالات والمخيّلة التي تذوب في وعي الإنسان، إنّ هذا الانتقاص لكفيل بتغييب أحد الشروط المسبقة للثورة وذلك في «**وجوب أن تكون جذور الحاجة إلى تغيير جذري كامنة في ذاتية الأفراد أنفسهم في عقلهم وأهوائهم في دوافعهم الغريزية وأهدافهم، لقد سقطت النظرية الماركسية في عين التشيؤ الذي أماطت اللثام**

(1) م. روزنتال – ب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة وتحقيق: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، 1997م، ص 280.

عنه وكافحته في المجتمع الشامل»[1]، ولهذا فالجمالية الماركسية تصنِّف الذاتية على اعتبار أنها مفهوماً بورجوازيًا، وقد أدى تهوينها بالذاتية لنتيجة عكسية لما أرادته الماركسية من أهداف لبروليتاريا الجمال إن صح القول، وبفعل هذا التهوين انبرت الماركسية للمناداة بالواقعية واعتبارها نموذج الفن التقدمي[2] ولهذا تفسير بتلك الحملة الشرسة التي تصدرتها الماركسية ناعتة إياها بالرجعية والفن الدنئ المنحط.

ومن الخصائص التي تتفرد بها الجمالية الماركسية هو ربطها للجمال بالثورة والحراك الإجتماعي، حيث أصبح العمل الفني بناءًا على سلم مقاييس الجمالية الماركسية يكتسب قيمته ليس من خلال ذاتية بل من خارجه استنادًا إلى المذهب الواقعي الذي يعتبر العمود الفقري للفلسفة الماركسية وما ارتبط بها من نظريات، ولذا فإنه وبموجب هذه المقاييس فإنه لا يُحكم على العمل الفني من خلال قيمته الجمالية بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة[3].

وقد أوضح "ماركس" في العديد من مصنفاته أنّ التصور الجمالي ليس فطريًا في الإنسان بل هو نتاج الممارسة العملية المادية الطويلة، وهو –الجمال– مرتبط ارتباطًا عضويًا بالنشاط الإنساني الواعي والهادف، فالجمال حسب تعبير "ماركس" دائمًا يعتمد كليًا على الإنسان في نشاطه الجمالي المتنوع حيث تكونت تصوراته الجمالية تاريخيًا، ناهيك عن رؤيته أنّ الجمال صاحب جذور في العالم المادي هذا الجمال هو واقعه موضوعي وخاصية ذاتية، وينشأ مفهوم الجمال حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات، ولم تكن الحرية بمعزل عن مفهومية الجمال

(1) ماركوز: البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت ، 1979م، ص 15.

(2) علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، د.ط، بيروت، 1990م، ص 79.

(3) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 114.

بالنسبة لماركس فهي حسبه أساس الجمال الحقيقي والشرط الأهم في تحقيق الشعور الجمالي اجتماعيًا.

فتتلخص إذن نظرة "ماركس" للجمال في أنه الحل والترياق الفعّال ضد سموم المثالية التي رآها تمجيدًا للأوضاع القائمة، فالموضوع الجمالي هو الكشف عن الأسس الحياتية المادية والعملية التي ينشأ منها الجمال، وإلى تفسير هذا الجمال من زاوية نظر ثورية متكاملة وشخصية وكذلك تاريخية.

لقد تطلب التأسيس لمفهومية الجمال وبسط تعريف جامع له استهلاك نظريات معرفية كثيرة واشتغال الكثير من أعلام الفكر وأساطين المعرفة الإنسانية، وفي رحلته عبر العصور خُصَّ الجمال لطبيعة علاقته بالذات البشرية بالاهتمام اللائق لكونه يشكل الملاذ الآمن لكل نفسٍ تواقة للعيش في كنف السعادة والتخلص من نير الأحزان والمآسي وتراجيديا الحياة، وملأ ذلك الفراغ الذي يعتري الإنسان في تجلياته المادية والعقلية وخاصة الروحية، ولذا لم يبق الجمال رهين طبيعته المجردة بل اكتسى صفة العلمية الموضوعية المبنية على قواعد وضوابط شأنه شأن العلوم الأخرى وإن حصل هذا الأمر متأخرًا إلاّ أنه شكل ثورة معرفية في ميدان الإنسانيات رغم ما وُضع له من عراقيل محاولة التقليل من أهميته هادفة لكسر علميته التي نالها بعد رحلة معرفية شاقة فكان علم الجمال إنصافًا للإنسان والطبيعة والماورائيات بشكلٍ عام، لكن المثير أنه لا يمكن لأحد أن يقول بأنّ علم الجمال هو علم مقاييس الجمال الذي يتطلب جدليًا معرفة قواعد لابد أن تؤخذ في الاعتبار مقدمًا عند إنتاج الأشياء الجميلة، ولذا أمكن القول بأنّ علم الجمال هو الشرعية غير المحددة –بيد أنها قاهرة– النابعة من مجموع النتائج الموفقة[1].

(1) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: د.أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، 1970م، ص 05.

كل هذا يُفضي بنا إلى نتيجة أنّ الجمال لا يؤثر فقط في علاقات الأفراد فيما بينهم بل يؤثر أيضًا في علاقتهم بالأشياء، فنحن على سليقتنا نميل ونجنح للأشياء الجميلة وننفر من الأشياء القبيحة، ونمارس إراديًا ولا إراديًا هذا الميول في حياتنا ونجعله أساسًا في خياراتنا واختياراتنا، ولذا فإنّ الرضا العقلي الذي يرجع إلى الانسجام بين طبيعتنا وتجربتنا يتحقق بالفعل على نحو جزئي، وتحققه إنما هو الإحساس بالجمال، إنّ الجمال هو الضمان على إمكان الاتساق والأُلفة بين الروح والطبيعة ومن ثمة فهو أساس الإيمان كل الإيمان بسيادة الخير.

3- الخـيـال:

أ) المفهوم اللغوي:

تنحدر كلمة الخيال من الجذر اللغوي خيّل، وقد جاء في لسان العرب: خال الشيء يخال خيلةً وخَيْلَةً، وخالاً وخيلاً وخيَلانًا ومخالة وخيلةً وخيلولة: ظنّه... وقوله تعالى: ﴿**يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ**﴾ أي يُشبّه، وخُيِّلَ إليه أنه كذا، على ما لم يسمّ فاعله: من التخييل والوهمْ[1].

كما جاء الخيال أيضًا بمعنى الشخص والطيف وصورة تمثال الشيء في المرآة وما تشبه لك في اليقظة المنام من الصور وهو أيضًا الظن والتوهم[2]، جاء في المنجد في اللغة والأعلام خُيِّل إليه وله أنه كذا: توهم أنه كذا، تخيّل له أنه كذا أي تشبه وتوهم أنه كذا، والخيال جمعه أخيّلة: الظّن والوهم. المخيّلة والخياليّة: القوة التي تخيّل وتمثل الأشياء[3].

أمّا في المعجم الوسيط فوردت كلمة خيّل بمعنى اللبس والشبه فخيل إليه أنه كذا لُبِس وشُبِّه ووجّه إليه الوهم، والخيال الشخص، والطيف... ومن كل شيء ما تراه كالظّل، والمخيّلة القوة تخيّل الأشياء وتصوّرها وهي مرآة العقل[4].

يأتي في مقابل كلمة الخيال باللغة العربية كلمة "**Immagination**" في اللغة الأنجليزية وحسب معجم "كولينز" فجاء تعريفها كالآتي:

(1) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص1304 -1307.
(2) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، ج1، بيروت، لبنان، 1991م ، ص 546.
(3) المنجد في اللغة والأعلام: مرجع سابق، ص 202.
(4) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 266-267.

« The faculty or action of producing ideas, esp mental images of what is not present or has not been experienced ».(1)

وبالترجمة التقريبية هي فاعلية أو حركية إنتاج الأفكار، وكذلك الصور الذهنية لما هو غير موجود –حاضرًا– أو لم يتم اختباره حياتيًا بعد، وجاء أيضًا: " **Mental creative ability**"(2)، وذلك بمعنى القدرة العقلية الإبداعية، أمّا في اللغة الفرنسية فجاء مصطلح الخيال "**Imaginaire**" في أنه ملكة يتوافر عليها الذهن لتمثل الصور(3)، كما أنه جاء بمعنى ملكة يتوافر عليها الذهن للتخيل لإستعارة صور أو إبداعها، ومنه يمكن الحديث عن الخيال المعيد والخيال المبدع(4).

تكاد تجمع كل هذه التعريفات السابقة على حقيقة أنّ الخيال ملكة ذهنية توهم العقل وتنتج له تصاوير من لاواقعه تكون زادًا لابداعاته وتفتق مهاراته في شتى دروب وضروب الحياة، وإذا كانت هذه الكلمة –الخيال أو المتخيل– قد تحددت بصفتها مفهومًا أساسيًا في تاريخ الذهنيات أو الأنتروبولوجيا لإيلاء العامل الرمزي دورًا لا يقل أهمية عن العامل المادي في النظريات الماركسية، فإنّ ذات المفهوم ستتسع مدلولاته بتعدد العلوم الإنسانية التي وظفته بخلفيات معرفية مختلفة وكذا بمكونات اصطلاحية مختلفة، وعن كلمة خيال ومتخيل يشير "جاستون باشلار" إلى أنّ كلمة متخيل ليست سوى مرادف يعبر بشكل أفضل عن كلمة خيال، ويجعلها مفتوحة ومتمنعة(5)، فالخيال إذن طاقة تخلق وتكتشف(6) فهو يسعى داخل

(1) Collins English Dictionary, op.cit, p 254.
(2) Ibid, the same page.
(3) Paul Robert: Dictionnaire alphabétique analogique de la Lange Francaise, du nouveau littre Lerobert, Parie xl, France, 1977, tom3, P 598.(Adapted)
(4) Patrick Bacry, Hélène Houssemaine : Larousse de la Langue Française, Librairie tom1, 1977, P 934 .(Adapted)
(5) Gastone Bachelard : L'air et les songs, José corti, Paris, 1990, P 07.(Adapted)
(6) سير موريس بورا: الخيال الرومانسي، تر: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1977م، ص 22.

ذهن الإنسان لإذابة كل عنصر من عناصر الفكرة لإعطائها مذاقًا جديدًا لأنّ مهمته الأصلية تنزع دومًا إلى التحليق اللانهائي فهو ملكة تكشف عن الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء.

ب) المفهوم المعرفي:

كشأن الجمال لم يكن الخيال بالشيء الطارئ على المعرفة الإنسانية، بل له امتداد دهري كيف لا وهو ملكة إبداع إنسان العصور الأولى في رحلته الأبدية نحو فهم حالاته والإحاطة بمآلاته، فلقد شكّل الخيال دائمًا أمرًا محيّرًا بالنسبة للمعارف التي تخوض في الإنسانيات، ذلك أنّ الحديث عن الخيال كان يرتبط دائمًا بالحديث عن الانفعال والحواس والشعر والفن وقضية المحاكاة. وقد صنف الحديث عن هذه الأمور ضمن الحديث عمّا هو مظنون وواهم، وكان معيار تقييم الأقاويل هو المنطق وشرائطه وموجهاته، وبهذا اعتبر الخيال مصدرًا للتوهم مثله في ذلك مثل الأساس الذي قامت عليه "علوم الصور" جميعًا.

وقد جاء مفهوم الخيال باعتباره محاكاة إذا رجعنا طبعًا للفلسفة الأفلاطونية، فمشكل الصورة عمومًا لدى أفلاطون لا يهم فقط مسألة العلاقة بين ما هو متبدٍ وبين ما هو نموذج وكذا وضعية المدينة —المدينة الفاضلة طبعًا– ودور الفنون، بل يهم كذلك وضعية الإنسان الذي تتقاذفه الصور –النسخ والصور– السيمولاكرات والظلال والانعكاسات والرموز[1]، فأفلاطون بهذا يُعبر عن تلكم اللحظة التاريخية التي تجسد فيها عالم المظاهر، حيث أصبح هذا العالم يطرح بصفته مثيلاً مشابهًا للواقع الحقيقي للنموذج ولعالم المعاني والصور الحقيقية الذي هو عالم المثل، ولقد اعترف "أفلاطون" بدور الخيال بعد أن كان ينظر إليه نظرة قاصرة فهو كان باسم الحقيقة والفضيلة ينظر نظرة دونية للخيال (المحاكاة) ويمجّد سلطة العقل في المقابل، «**لكنه مالبث في محاورة "طيماوس" أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل، وفي محاورة "تثيت" ذهب أفلاطون إلى أنّ**

(1) Hélène védrine : les grand conception de l’imaginaire, biblio Essais, Paris, 1990, P 42.(Adapted)

التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحس، وأنّ أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، إنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين: إستعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير»[1].

لقد كان إيمان "أفلاطون" بالعقل دافعًا رئيسيًا من موقفه الغامض من الخيال بمعنى أنه جعله أحيانًا في مراتب متقدمة على العقل وأحيانًا أخرى بوصمه وسيلة للتضليل والإيهام وجعل الخيال دافعًا للخطأ لإعتماده على ما تقدمه الحواس من مدركات، فهي تحاكي الواقع الذي هو أيضًا غير حقيقي، وبذا يظهر بعض التناقض في آراء "أفلاطون" تجاه الخيال حين يقلل من أهميته ويجعل منه وظيفة للنفس غير السامية، ولا بد من الإشارة على أنّ لا وجود بالنسبة لأفلاطون لظاهر بدون وجود أي ليست هناك صورة بدون واقع حقيقي، ولا وجود لمحاكاة بدون نموذج يقول "أفلاطون" في هذا السياق: «**إنّ المقلّد أو صانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئًا وإنما يعرف المظاهر وحدها**»[2].

إنّ موقف "أفلاطون" واضح في نسبية معينة في إقامة تقابل بين النشاط الصناعي من جهة وبين النشاط الخيالي من جهة أخرى، ومع هذا لم يرق الخيال عنده بسبب تصوّره للمحاكاة إلى مستوى الطاقة الإنتاجية والملكة الخلاّقة مخالفًا مبدأ شهيرًا أو مقولة شهيرة

(1) الحسين الحايل: الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، الرباط، المملكة المغربية، 1988م، ص 23.

(2) جمهورية أفلاطون: تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، د.ط، القاهرة، ص 368.

"لفيلوسطراط" حين قال «**إنّ الفنان عندما يعرج إلى السموات ليحضر منها الصور لا يحاكي ولا ينسخ بل يتخيل**»[1].

ظلت هذه النّمطية مستمرة بالنسبة للخيال عند "أفلاطون" حتى نبغ تلميذه "أرسطو" وكسرها وأضفى وضعًا اعتباريًا على الخيال، وأخرجه من سجن مفاهمية المحاكاة وكذا من سجن النماذج والنسخ، فنظر للخيال على أنه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية، وبذا تخلص من وضعية اللاوجود التي أسندها إليه "أفلاطون" وصار موجودًا باعتباره وسيطًا يلعب دورًا أساسيًا بين الفكر (العقل) والإحساس، فهو –أرسطو– أبعد الخيال عن الإحساس وجعله مستقلاً عنه رغم ارتباطه به، وهو الشيء الذي يفسر قدرتنا على إنتاج الصور وتنويعها والتأليف بينها أو اختبارها، فحصها وتوظيفها، ولهذا يؤكد "أرسطو" أنّ المفاهيم ليست صورًا رغم أنها ترد في شكل صور فكل عملية تفكير مهما كانت طبيعتها تكون مصاحبة بالصور وبذلك يلعب الخيال وظيفة الربط والوصل والتركيب[2].

يقول "أرسطو" في كتابه النفس عن موضوع الخيال « **التخيل الحركة المتولّدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل فنطاسية "Phantasia" اسمه من النور فاوس "Phaos" إذ بدون النور لا يمكن أن نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإنّ الحيوانات تفعل أفعالاً كثيرة بتأثيرها بعضها لأنها لا يوجد عندها عقل، وهذه هي البهائم وبعضها الآخر لأن عقلها يحجب بالانفعال أو الأمراض أو النوم كالحال في الإنسان**»[3]، فهو هنا يركز على حاسة البصر

(1) Jean Pierre Vernant : Religions, histoires, raisons, Petite collection, Maspero, Paris, 1979, P110 .(Adapted)

(2) Hélène védrine: Les grand conception de l'imaginaire, op.cit, P 31.(Adapted)

(3) أرسطو طاليس: كتاب النفس، تر:أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1962م، ص 107.

في إدراك المحسوسات أكثر من غيرها، واعتماد الخيال عليها بصورة كبيرة فلهذا كانت الحركة الذهنية المعتمدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيّلة عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أنّ الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن[1].

حقيقة لم يذكر "أرسطو" الخيال كمصطلح بل عبّر عنه بمفهومين الأول هو المحاكاة اقتباسًا من أستاذه "أفلاطون" والثاني فنطاسيا مثلما ورد في كتابه النفس، وقد اعتبر أنّ الخيال قوة ضرورية يجب توافرها في شتى الفنون وخاصة الشعر فكان أن ربط بين الخيال والوهم على اعتبار أن جموحها يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك إلى كل ما هو متخيّل يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ودوائرها الغائرة الغامضة والتي تحتاج يقينًا إلى قدرات إدراكية تفوق قدرات العقل، وعليه فالنفس خلافًا لسابقيه عنصرًا ذاتيًا بالحركة ولا حتى كيانًا منسجمًا فلذا لا يمكن أن تكون النفس خارج الجسم باستثناء العقل الفعّال العنصر الأشرف من النفس الذي ينفصل عن الجسم ويبقى خالدًا وأبديًا[2].

ومن هنا فأرسطو يرفض فكرة تحرير الخيال عن صرامة العقل بل إنّه أكد على أنّ لا جدوى للخيال ما لم يشتغل تحت إمارة العقل ووصايته وذلك تحت شعار فكرة الإقناع، فكل أسلوب شعري في مستوياته التخييلية ينبغي أن يأخذ في اعتباره ضرورة الإقناع المنطقي والوضوح في اكتشافه للحقائق ودوائرها، إذ لا ينبغي للخيال أن يصل درجة عالية من التمويه حتى لا ينفلت من رقابة العقل[3]، إنّ الشاعر حسب "أرسطو" حين يركب بساط الخيال محلقًا

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر، تح:عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، د.ط، 1953م، ص 244.

(2) أرسطو طاليس: كتاب النفس، مرجع سابق، ص 75.

(3) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني –عن فن الشعر لأرسطو طاليس–، دار الثقافة، د.ط، بيروت لبنان، ص 150-151.

في عوالم الغرابة والمتناقضات بالشكل الذي لا يسمح للعقل متابعة عملية تبسيط وتوضيح الحقائق أمام السامع بأسلوب إقناعي إنما يخرج عن دائرة المحاكي إلى دائرة الوهم.

ورغم أنّ "أرسطو" هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيّلة بالمكانة اللائقة به ومجّد تلك الملكة التي تستطيع الجمع بين الصور وأثنى على القدرة في المجاز[1]، إلاّ أنّه نظر للخيال بصفة عامة نظرتين منفصلتين الأولى إيجابية والثانية سلبية، فهو إيجابي لكونه حركة ثانوية ناتجة عن الإحساس ومواصلة له ولكونه معينًا للذاكرة محفزًا لملكة الإبداع وهو سلبي لكونه أكثر التوهم كذبًا، رغم أنه يرى في الخيال القوة المصوّرة التي تجد مالا تجد الحواس البتة فهي صاحبة قدرة خلاّقة على تركيب الصور ودمجها أمّا الحس فهو قاصر على أن يفعل هذا.

في الحقيقة لقد اهتمت الفلسفة الأرسطية بالخيال من جانبه التخييلي أكثر من اهتمامها بجانبه التخيُّلي، فالأول هو محاولة ضبط القوة المتخيّلة عند المتلقى وكذا توجيهها من طرف العقل الذي رسم مسبقًا حدود التخييل عند المبدع، أمّا التخيّل فهو صورة جمالية أسمى لذات المبدع الخاصة والمتفردة والملجومة بسلطة العقل والحس حدًا وكبتًا لجموحها داخل ذهن المبدع.

عمومًا فإنّ "أرسطو" لا يختلف عن أستاذه في إعطاء السلطة للعقل ووصايته على الخيال الذي يبقى قاصرًا على الوصول للمعرفة على الرغم من أنه ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون الخيال[2].

إذا انتقلنا بالحديث عن امتداد الخيال لدى العرب القدامى فسنجدهم لم يولوه ما يليق به من العناية رغم إقرارهم بوجود هذه الملكة، لكنهم نسبوها إلى قوى ماورائية لاوجودية أسموها

(1) إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، ط4 ،عمان ، 1987م، ص 142.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1962م، ص 107.

"شيطان الشعر" جاعلين من الخيال شكلاً من الإلهام المستمد من القوى الخارجية وظل هذا الاعتقاد الفكري ساريًا حتى عصر بني أمية، وقد استمر النظر إلى الخيال بعد أن تحرر من معتقد الماورائية مشوبًا بالحذر والشك، وحتى الفلاسفة المسلمين الذين اشتغلوا في الحقول المعرفية هذه الفترة نجد أن معظمهم أهملوا الحديث عن الخيال في مقابل التخييل الذي حظي لديهم بما يليق جاعلين منه مركزًا وجوهرًا للعملية الإبداعية متقبلين ذلكم الاختلاف الذي أسس له "أرسطو" بين العقل والتخيل، فالعقل ههنا هو السبيل الوحيد الموصل للحقيقة بينهما الحواس فإنها تقدم معارف خاطئة فقد سارت الفلسفة العربية مع الفارابي والكندي وابن سينا وابن رشد على نفس الطرح العقلاني الذي أسست له الفلسفة الأرسطية وقد سارت عندهم فكرة أنّ قوة الخيال لا يمكنها إطلاقًا أن تصل مستوى القدرات العقلية التي تنهض بالحقيقة في إطار الحكم الكلي المجرد، وعليه فإنّ قوة الخيال هاته هي نتاج لمقدرة دنيا في نفس القائل والمتلقي على السواء ولا يمكنها بحال أن تبلغ درجة الكلي المجرد.

يقول الفيلسوف العربي " يعقوب بن إسحاق الكندي " (805-873م): «**التوهم هو الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها**»[1]، فيظهر هنا تأثر الكندي الجلي بالفلسفة اليونانية حيث جعل التخيّل مرادفًا للتوهم وهو ما يقابل كلمة فنطاسيا "**Phantasia**" في اللغة اليونانية والتي تعني النور، فقد سار الكندي على نهج سابقيه إذ جعل الخيال مرادفًا للوهم وقوة إنسانية مضللة، ولم ينظر إليه كقوة فعّالة تتجاوز حفظ صور الأشياء

(1) يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تح:محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، 1955م، ص 167.

الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة، وهنا أغفل الكندي الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الإبداعية.

وقد استمر جدل الخيال في الفلسفة العربية الإسلامية مع "الفارابي أبو نصر محمد" (874-950م) الذي بسط نظرية مكتملة الأركان بخصوص الخيال، فيرى الفارابي أنّ الإتصال بالعقل الفعّال أو "الفيض الإلهي" كما يسميه يكون عن طريقين: طريق العقل وطريق المخيّلة أو طريق النظر و طريق الإلهام، وهو كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل فهو حسبه ما يعصم عن الوقوع في الخطأ ويعتمد هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخييلية، فالتخييل الشعري حسب "الفارابي" عملية إيهام يعكف من خلالها الشاعر على خداع المتلقي، والتأثير فيه من خلال أقاويل مخيّلة وتوجيه سلوكه إلى الوجهة التي يريده أن يتجه إليها لأنه يرى أنّ بين السلوك الذي يرمي إليه الشاعر من قِبل المتلقي والانفعال الناتج عن تلك الأقاويل علاقة نفسية قوية.

وفي سياق آخر فإنّ "الفارابي" يعطي القوة المتخيّلة أهمية قصوى فهو يقرنها بالعقل الفعّال إذا توافرت فيها شروط بائنة على ضرورة حدوث توازن بينهما وبين المحسوسات الواردة إليها من الخارج حتى لا تستولي عليها استيلاء يستغرقها بالكامل، ولم تكن خادمة للقوة الناطقة فإذا تحقق هذا اتصلت بالعقل الفعّال وانعكست عليها الصور فتأخذ هذه الصور وتتخيّلها بها يحاكيها من المحسوسات المرئية التي تحتفظ بها، ولذا فالقوة المتخيّلة لا تقوم بتلقي الصور الحسية الواردة عليها من طرف الحواس وحفظها بشكل سلبي فقط بل لها دور إيجابي وفعّال يتميز بنوع من الإبداع والخلق.

ومن هنا نخلص أنّ القوة المتخيّلة عند "الفارابي" مركز الخيال ومولده الفعّال، ليست مجرد ذاكرة أو قوة حفظ بل هي المحفز على عملية التركيب الذهني للصور المستقاة من المحسوسات

المجردة في الطبيعة، فالمتخيّلة تعيد تركيب المحسوسات المختزنة لديها تركيبًا بديعًا حيث تتجاوز المعطى الخارجي كما تنقله الحواس.

أما بالحديث عن "ابن سينا" فإن له اتجاه غير اتجاه "الفارابي" في النظرة لموضوع الخيال فهو يذهب بعيدًا في تغليب الخيال ويتجلى ذلك بوضوح من خلال نظريته في النبوة والإلهامات، فإذا كان "الفارابي" قد التزم الطريق العقلي بحيث جعل قمة الإنسانية تتمثل في العقل المستفاد، فإنّ "ابن سينا " سنّ طريقًا مخالفًا لكل التراث الأرسطي وهو طريق الحدس والإلهام، فقد تجاوز "ابن سينا" (980–1037م) رأي "أرسطو" بأنّ الخيال أو التخيّل "إحساس ضعيف" جاعلاً منه ثاني قوى الحس الباطن ومكانها مقدم الدماغ ويسميه المصوّرة، حيث أنها القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات[1].

فلقد قصر "ابن سينا" دور المصورة على حفظ الصور المقدمة من قبل الحواس دون التصرف فيها، فللوصول إلى الحقائق يقرر "ابن سينا" وجود طريقين: طريق مباشر؛ وهو طريق الحركة والخيال، وطريق يتوسط المقدمات المنطقية، وإذا كان الطريق الثاني يسلك سبيل الاستدلالات والبراهين المنطقية فإنّ الطريق الأول يتجه رأسًا إلى المطلوب من غير استعانة بالمقدمات المنطقية وذلك بالإتصال مباشرة بالعقل الفعّال "الفيض الإلهي" حيث تصبح الغيبيات مشاهدة في صورة ورموز لصاحب الحدس.

ويعتبر الحدس عند "ابن سينا" استعدادًا للاتصال بالعقل الفعّال، وكلما اشتدت درجته عند بعض الناس استغنوا عن كل تخريج أو تعليم بل وتصبح العلوم كأنها حاضرة في أذهانهم، وهذا هو عين الخيال الذي به تتم الإلهامات للبشر على اختلاف مشاربهم فينبغ منهم من ينبغ وعلى هذا يسميه "ابن سينا" في أحد نصوصه "القوة القدسية"، فبالخيال يشارك الإنسان

(1) ابن سينا: النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1938م، ص 163.

العقول المفارقة بحيث تخرج معارفه عن حدود التقليد، ويتجاوز بكثير ما نصل إليه بطريق الاستنتاجات العقلية العادية.

ولما كانت تلك الإلهامات تحدث دفعة واحدة وبشكل غير مقصود كان لابد من وصاية العقل عليها وفرض رقابته المستمر لأنها تفرض نفسها على المبدع، لذا فدور العقل هو تنظيم هذه الإلهامات بما يتناسب والمقام والمقال، وبذلك يكون "ابن سينا" مُصرٌ على جعل الإبداع في شتى الفنون قياسًيا منطقيًا، فالعمل الإبداعي حسب رأيه يكون على شكل ومضات خاطفة تحدث في الذهن لتكتمل في صورة نهائية على شكل عمل تام، كما قد اعتبر "ابن سينا" الخيال حيلة صناعية وجعله ضربًا من الفطنة ونوعًا من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعًا، يتوسل إليه بطرائق من الحيل تؤول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف[1].

ولقد جعل من الخيال وسيلة يلتجأ إليها المبدع للتحايل وخداع المتلقي من خلال توسله اللغة عن طريق تأليف كلماتها بشكل تمكنه من التأثير في المتلقي والملاحظ على "ابن سينا" أنه ربط بين الخيال والتخييل، حيث قرن فهم النشاط الخيالي بالتمكن من إدراك التخييل حتى تتم الإحاطة بالعمل الفني من جميع جوانبه، ولذا تمثلت أطروحة "ابن سينا" في القوة المتخيّلة في وجود خصائص ترتبط بالصور المحسوسة وأيضًا بالخيالات المحسوسة ولكنها تختلف عنها بالنوعية ويسميها المعاني.

نستشف من نظرية "ابن سينا" في الخيال والقوة المتخيّلة أنه لم يخلط بين الوهم والخيال كما فعله "أرسطو" وحتى "الفارابي" من بعد، فالخيال عنده نوع من الفيض أو الإلهام الغامض الذي يحدث في اليقظة فيجعل الإنسان مبدعًا بالفطرة من خلال إدراكه لأشياء قد تغيب عند

(1) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984م، ص 149.

غيره من بني جنسه، فالتمايز يكون بمدى قدرة القوة المتخيّلة عند الإنسان على الدفع به لإنتاج واقع بديع يكرس لديه القدرة على الخلق والإبداع، وبذا فقط أعطى "ابن سينا" القوة المتخيّلة القدرة على تركيب أو فصل بعض ما في الخيال عن بعض وهو ما نسبه الرومانسيون للخيال بأنه ينشر ويفكك ليعيد بناء الصورة من جديد.

ومن الجدير التنبيه إليه أنّ الخيال لم يكن ميزة حصرية للفلسفة الإسلامية التي تناولته بالدراسة والتحليل وإن كان الأثر الأرسطي ذو بصمة واضحة في منجزات هذه الفلسفة حول هذا الموضوع، فقد كان للبلاغيين والنقاد مفاهمية للخيال تبين انعكاس فلسفة الفلاسفة المسلمين عليها ، وقد تشبث العديد من أولئك البلاغيين بما انتهى إليه سابقوهم الفلاسفة من نتائج حول موضوع الخيال فكان أن أدخولا الخيال في وقالب المنطق، وبناءًا على هذا فقد قاسوا الخيال في الإبداع بشتى أنواع بمقاييس صورية وأخرى أخلاقية، وكان نتاج هذا القياس للإبداع الذي يمتد في جذوره إلى الفلسفة اليونانية أن أثاروا العديد من القضايا الهامة من أبرزها مشكلة اللفظ والمعنى ومانتج عنها من تبارز فكري طويل انتهى مع بزوغ فجر نظرية النظم للجرجاني (1010-1078م)، الذي استمد مفهومه للخيال من الاستناد للآية القرآنية: ﴿**قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيِّهم يخيّل إليه من سحرهم أنها تسعى**﴾[1]، والذي -التخييل- يعني في هذه الآية إيهام النفس وخداعها بالسحر ولذلك نجد "الجرجاني" يعرف التخييل بأنه **"هو ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها مالا ترى"**[2].

(1) القرآن الكريم: سورة طه، الآية 66.

(2) عبد القادر الجرجاني:أسرار البلاغة،تح:محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 1999م،ص 204-205.

إنّ مذهب "الجرجاني" في ما يخص قضية التخييل يشبه ما ذهب إليه بعض النقاد في اعتبارهم التخييل مرادفًا للإيهام أو يكافئه منطقيًا، ولكنه ما يفتيء أن يبين أنّ الخيال قوة ونشاط ينشأ من مجموعة قوى متشابكة تمثل وحدة واحدة وهذه القوى تتمثل في العقل، التذكر والتوهم والإدراك والذكاء، وتتشابك هذه الأجزاء الحاضرة في الذهن تفرز قوة مبدعة خلاّقة يتم بها ومن خلالها تشكيل كل عناصر التجربة الإبداعية، فرؤية "الجرجاني" واضحة بجلاء على أنّ الخيال نشاط تعمل فيه كل القوى المختلفة السابقة الذكر على تركيب العناصر المتباينة والمتباعدة وتعمل على تقريبها وجعلها متآلفة، وهنا يظهر دور الفكر والخاطر التي بهما يستدعي ويسترجع ملامح التي لا تظهر مباشرة بمجرد الاستدعاء لها وإنما يكون بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه[1].

والملفت في اهتمام "الجرجاني" بقضية التخييل أنه حاد جزئيًا عن النظرية الفلسفية لهذا الأخير حيث كان تركيز الفلاسفة –المسلمين طبعًا– على دراسة التخييل من خلال الأثر الذي يتركه الكلام المخيَّل في نفوس السامعين أو بتعبير آخر يركزون على سيكولوجية المتلقي، ولم يولوا اهتمامًا لطبيعة العمل الفني أي طبيعة هذا الكلام المخيل، أمّا "الجرجاني" فقد حلل التخييل على أنه جزء لا يتجزأ من العمل الفني وتحدث عن تكونه وإنشائه ووجوده، فكانت رؤيته للخيال على أساس أنه فيض من الإلهام يختص به المبدعون الذين يتوفر فيهم الاستعداد الذهني والموهبة، وبهذا يكون "الجرجاني" قد فسّر أنّ الخيال ليس مجرد نشاط أحادي القوة بل تتظافر فيه قوى ذهنية متعددة ينشأ عنها خيال فني واحد ومن هنا يتّلد الإبداع الفني، وبذلك

(1)عبد القادر الجرجاني:أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 135.

يكون "عبد القاهر" الناقد العربي الفذ الذي عرّف الخيال وأدرك أهميته بشكل لم يسبقه أحد فيما نعلم[1].

وهكذا ظلّت مفاهمية الخيال عبر العصور محلّ نقاش فكري تتجاذبه أطرف من الفلسفة والأدب والفنون، ومع العصر الحديث تباينت النظرة إلى الخيال فنظر إليه كلٌ من منظاره الفلسفي ومشربه الفكري وحتى المذهبي، ففي حين نادت الكلاسيكية بضرورة تقييد الخيال بضابط العقل، رأت فيه الرومنسية عالم أفضل من عالم الحقيقة فحظي عندهم الخيال بمنزلة فوقية لائقة، وقد كان موضوع الخيال عرضة لتأثير تيارات فكرية متعددة منها "المادية والوجودية...الخ".

وفي تاريخ الفلسفة يعتبر "كانط" بحق محطة بارزة فيها يتعلق بالمنزلة التي حظي بها الخيال من طرف أساطين الفلسفة الغربية، فالمخيّلة في الفكر الكانطي هي ملكة تقوم ببناء الصورة الفضائية للموضوع داخل الحدس المجرد، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع ويجعله ممكنًا، ويعتبر "كانط" الخيال أمرًا ضروريًا لأنه ملكة وقدرة إنسانية لا يمكن بحال تجاهل دورها فهي المخصوصة بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الجزاء لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال، يقول "كانط": « **الخيال أجلُّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من القوى الإنسان عن الخيال، وقلّما وعى الناس قدر الخيال وخطره**»[2].

(1) أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند القاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا، دار طلاس، ج2، ط1، دمشق، ص 620.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 411.

فلقد حاول "كانط" اتخاذ الخيال أرضًا تقيم عليها الذات نشاطها الفكري وبهذا يتخذ "كانط" الخيال قوة مؤسسة للتركيب، والمعروف أنّ "كانط" يرى أنّ فعل التفكير هو عمقه فعل التركيب، وبهذا يصير الخيال ملكة مؤسسة وبشكل قبلي لفعل التركيب بشكل عام، بل إنّ الخيال هو الشكل التركيبي الخالص بامتياز، ويتحقق مفعول الخيال حسب "كانط" من مدى الفكر بمجموعة من التخطيطات الأولية المتعالية التي تمكن من تمثل الصورة الخالصة، كما تشكل أساسًا للرؤية وكل علاقة مع أشياء المحيط المشتتة وبهذا يصبح ما كان يعتبر أساسًا للتوهم هو عينه ما يؤسس للأفق الذي تقوم عليه العلاقة بالموجود.

ومن هنا يصبح التمييز المانوي بين الواقع والخيال في حكم الملغى حيث إنه بدلاً من أن يظل الخيال هو المقابل الضدي للواقع يغدو مع "كانط" هو ما يؤسس للواقعي والموضوعي، يقول "هيدغر" عن الخيال الكانطي: «**الخيال السامي إذن هو الأساس المكون لإمكان المعرفة الأنطولوجية وللميتافيزيقا في معناها العام... بهذا القول يكون كانط قد أدخل الخالص كوظيفة ضرورية للروح... إنّ الخيال ملكة أو قدرة تمكن من الحدس الخالص**»[1]، ثم ما يلبث "كانط" أن يربط بين الخيال والجمال ضمن نظريته الإستيطيقية حيث يكشف عن خصوبة الخيال الكبيرة، فالخيال هنا يتحرر من المفهوم ليكتشف حريته لأنّ الجمال يدفع إلى التفكير أكثر، وإذا كان الخيال في المعرفة الموضوعية خاضعًا لإكراهات الفاهمة..فإنّه في المقابل يكون حرًا في منظور جمالي[2].

ثم يؤكد "كانط" على علائقية الخيال بالإدراك مبرزًا وطادة هذه العلاقة التي تجمعها قائلاً: «**إنّ الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ويبدو ربطها على نحو**

(1) Heidegger (M): Kant et le problème de la métaphysique, Ed. Gallimard, 1953, P 177-180.(Adapted)

(2) Hélène védrine: les grand conception de l'imaginaire, op.cit, P 107. (Adapted)

يخالف وجودها في الحس مطلبًا ضروريًا ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعّالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة شيئًا آخر سوى الخيال»[1].

ويمكن تلخيص رؤية "كانط" للخيال بأنّه يتصوّره بوصفه قوة موحدة أو رابطة تعمل في مستويين أحدهما يربط الخيال فيه إدراكات الموضوعات المختلفة من نفس النوع والآخر يقوم فيه الخيال بربط الإدراكات المختلفة لنفس الموضوع المعطى، فالخيال عنده هو وسيلة الإدراك الحسي لكل من هوية الفرد والنوع لكل من هوية التصور وهوية الموضوع، ولذلك فكانط يعتبر أول من أسس لإكتشاف دور الخيال في عملية المعرفة مستندًا في ذلك لآراء فلسفية لـ "ديفيد هيوم" الذي لا يمكن تناسي أو التغاضي عن إسهاماته في هذا المجال، ولذا فقد أبان "كانط" في نظريته للخيال عن تزاخم كبير للكثير من الآراء الفلسفية اليونانية والتي بدورها كانت اللبنة الأساس للفلسفة المثالية التي رادها "كانط"، هذه الفلسفة كانت لها إشعاعات لا يمكن حجبها على نظرية "كولردج" «Coleridge» (1772-1834م) فقد وافق "كولردج" فكرة "كانط" ورأيه بأنّ ملكة الخيال ضرورية في إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة، إلاّ أنّه يختلف معه في وظائفية الخيال فعلى عكس "كانط" يرى "كولردج" أنّ الدور الذي يقوم به الخيال ليس مجرد جمع للصور الحسية إنما هو تنظيم لهذه الصور، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المتخفية وراء هذه المتناقضات ومن ثم فالخيال لا يقتصر على جمع ما في الطبيعة فحسب، ولا ينقله كما هو بل يحاول أن يضفي عليه ما هو متفرق في الطبيعة روحًا واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة وبالمقدرة المتخيّلة يصير متكاملاً وموحدًا.

ومن المهم الإشارة إلى أنّ "كولردج" أعطى تعريفًا للخيال، حيث يقول: «**الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو**

(1) مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتبة الشباب، د.ط، 1960م، ص 104.

أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها أشبه بالصهر ... وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب، نجدها تخلق وحدة الأشياء الكثيرة، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفًا بطيئًا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة»[1].

ناهيك أنّ "كولردج" يقسم الخيال إلى نوعين فيقول: «**إنِّي أعتبر الخيال إمّا أوليًا أو ثانويًا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنًا، وهو تكرار العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أمّا الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ...**»[2]، فالمبدع بالنسبة لـ "كولردج" لا يكتفي بالخيال الأولي بل يجاوزه للثانوي الذي يساهم في عملية الإبداع بشكل فعّال عنه لو اقتصر على الأول ويفصّل "كولردج" أكثر في هذا الموضوع قائلاً: «**فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها، ويحتاج على سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه ... ولكن الخيال الثانوي ليس إدراكًا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك**»[3].

(1) محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، د.ط، القاهرة مصر، 1958م، ص 158.
(2) المرجع نفسه، ص 156-157.
(3) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994م، ص 263-264.

ومن هنا يقوم الخيال بالربط بين الطبيعة والعمل الفني باعتماده المدركات الحسية مادة له تساعده على بناء عمله الفني، كما أن "كولردج" أخذ على عاتقه التمييز والفصل المعرفي بين الخيال والوهم، فهو يضع الوهم في مستوى أعلى من الإدراك والتذكر ولكن في مستوى أدنى من الخيال، فهو يعتبر أنّ الوهم يختص بموضوع المتوهم كما أنّ موضوع الخيال هو الشيء المتخيّلن ولا يتأتى بحال أن يكون الموضوع متوهمًا ومتخيّلاً في آن واحد، فمن خلال هذا التمييز بين الخيال والوهم أراد "كولردج" أن يبعد أي لبس أو خلط بين الأمرين أو الفضائين، فالخيال قدرة تقوم بالمزج والتركيب فيما لديها من صور مختزلة لتشكيل صور جديدة، أمّا الوهم فهو أدنى درجة من الخيال إذ يتقبل الأشياء الجاهزة ويخلط بينها.

لقد اهتم قدماء الإغريق بكلمة خيال ولكن هذا الاهتمام كان مقيّدًا بعقيدتهم فاعتُبر الخيال في الكثير من تنظيرات "سقراط" وتلميذه "أفلاطون" ضربٌ من الجنون العلوي وهلوسات ذهنية، ولكن "أرسطو" شذّ عن القاعدة وأشار في الكثير من نصوصه إلى كلمة خيال وكذا الملكة المتخيّلة وقد ساد هذا التنظير الأرسطي على الكثير من الثقافات التي تتابعت عبر الأزمنة في أنه أرجع إلى الخيال المقدرة على الجمع بين الصورة، وكذا في رد العمل الفني على الوحدة في المأساة[1].

وبالوصول للمدرسة الكلاسيكية فقد نادت هذه الأخيرة بالحقيقة وحدها وجعلتها مدار الأدب والفن وتضاءلت قيمة الخيال ووُصف بأنه ملكة فوضوية لا تخضع للعقل، وسادت هذه النظرة لفترة من الزمن وتمكنت من كثير من عقول الفلاسفة على غرار "ديكارت"، "هوبز"، "دريدن"، على أنّ الأمر تغير بالنسبة للخيال، في العصر الحديث فازداد الاهتمام به وظهر مبدأ "شيلي" «Shilly» (1792–1822م) بأنّ العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم

(1) أرسطو: فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 13.

الخيال مواضع الشبه فيها، وبهذا صار للخيال من يدافعون عنه وينزلونه منزلة العقل من حيث القداسة والقدرة على إيقاظ ملكة الإبداع.

4- الصورة الفنية:

أ) المفهوم اللغوي:

إنّ المطالع لمعاجم وقواميس اللغة العربية يجد أنّ معنى صورة والمصوّر من أسماء الله الحسنى، فالله تعالى هو من صوّر الموجودات جميعًا فأعطى لكل شيء صورته، وهيئته التي يتميز بها على اختلاف هذه الصور وتنوعها، وقد جاء في لسان العرب: تصوّرت الشيء: توهمتُ صورته فتصوّر لي، ويقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته[1]، أمّا "الراغب الأصفهاني" فيقول: «**الصورة ما ينتقش به الأعيان ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوسٌ يدركه الخاصة والعامة وثانيهما معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصور التي اختص بها الإنسان من العقل والروية، والمعاني التي خصّ بها شيئًا فشيئًا**» [2].

وقد وردت كلمة صوّركم والمصوّر والصورة في الكثير من آيات القرآن العظيم ولها الكثير من المعاني حسب سياقها كمعاني الخلق والإيجاد والتشكيل والترتيب هذا من ناحية المفهومية اللغوية، أمّا الناحية الفنية فالقرآن الكريم يعدّ أعظم مرجع في التصوير الفني، وقد ارتقت فيه الصورة الفنية إلى الذي جعلها شكلاً من أشكال الإعجاز البياني.

جاءت كلمة صورة "**Image**" في المعاجم الأجنبية بمعانٍ مختلفة ففي قاموس التراث الأمريكي جاءت هذه الكلمة بمعنى صُنْع وإنتاج مثال الشيء أو الشخص أو الطبيعة وذلك

(1) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ج25، ص 2523.

(2) الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح: صفوت عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1، دمشق، بيروت، 1412هـ، ص 497.

مثل تمثيل الشاعر للأشياء في قصائده، كما جاءت أيضًا بمعنى استنساخ شكل الشخص أو شيء ما في الطبيعة أو كائن حي معين وبخاصة مثاله النحتي[1].

والملاحظ مما سبق أنّ الصورة عبر تاريخها استهلكت مفاهيم عديدة من اليونان القديم إلى الحضارة والفكر العربي وصولاً للعصر الحديث، وقد ظهر هذا المصطلح إلى الجدل الفكري بغزارة غداة محاولات النقاد الربط بين الرسم والشعر والتقديم الحسي للأشياء والانفعالات والحقائق.

(1) The American Heritage, Dictionary of the English language, op.cit, P 378. (Adapted)

ب) المفهوم المعرفي:

لقد استُخدم مصطلح الصورة منذ "أرسطو" إلى اليوم استخدامات متعددة، فقد استخدمه "أرسطو" استخدامًا متميزًا أو لنقُل بمعنى متميز، ثم تحقق له الرواج بعد ذلك بفضل حركة السيرياليين خاصة، يقول "أرسطو" في مفهومية الصورة: «**إنّ الصورة هي أيضًا استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلاً فعندما يقال "وثب كالأسد" نكون أمام صورة ولكن عندما يقال "وثب الأسد" نكون أمام استعارة، فلكون الإثنين جسورين سمي آخيل، على سبيل النقل أسدًا**»[1]، وبما أنّ أكثر الفنون استعمالاً للصورة هو الشعر بشتى صنوفه فقد كان استلهام "أرسطو" لهذه الرؤية امتدادًا بائناً من رؤية الشاعر اليوناني "سيمونيدس الكيوسي" بقوله بأنّ الشعر صورة ناطقة أو رسمٌ ناطق.

ولكن "أرسطو" في جزئية معينة يربط مفهوم الصورة بالمحاكاة ويعمق رباط الوصل بين الشعر والرّسام، فالرسام إذا كان يستعمل في لوحته الريشة والألوان فإنّ الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي، ولذلك فإنّ "أرسطو" أضاف على الصورة هالة من التشريف وميّزها عن باقي الأساليب بعدما كانت مقترنة بالخيال الذي اعتبره سابقوه ضربًا من الجنون العلوي، وأنّ الشعراء مسكونون بالأرواح وهذه الأرواح من الممكن أن تكون خيِّرة كما يمكن أن تكون أرواحًا شريرة[2]، وطالما أنّ "أرسطو" قد قرن مفهوم الصورة بأسلوب الاستعارة فهو يقول عنها «**ولكن أعظم الأساليب حقًا هو أسلوب الاستعارة ... وهو أيةُ الموهبة**»[3]، وحتى تكون الصورة في رأي "أرسطو" حية داخل النص

(1) Aristotle: Retorica, Edit par Aguilar, Madrid, 1967, P 240.(Adapted)

(2) إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت لبنان، 1959م، ص 141.

(3) أرسطو: فن الشعر، تر: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م، ص 128.

الإبداعي لها ما لها من مفعول من تأثير ومفعول فلابد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع.

فالتصوير في الأدب نتيجة لتعاون كلّ الحواس وكل الملكات، والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية والصورة منهج –فوق المنطق– لبيان حقائق الأشياء[1]، وبذا كانت مصادر الصورة متنوعة بين ملكات ذهنية وأخرى حسية، فالخيال والإدراك والحس والبصيرة كلها تساهم بنصيب في بناء الصورة في الذهن ومن ثمة ترجمتها فعلاً إبداعيًا ذي صبغة جمالية، فحين تدور في ضمير المبدع فكرة تلح عليه مصحوبة بعاطفة قوية فإنه يندفع للتعبير عن هذه المشاعر التي تضغط عليه ضغطًا شديدًا فيخفف عن نفسه بنقل إحساسه إلى الآخرين فيستشير طاقة الخيال، وهي الطاقة التي تجمع عناصر متفرقة من الذاكرة والعقل لتصنع منها صورة[2]، فهذه الصورة هي التي تترجم عاطفة الشاعر وتفصح عنها وهي التي تؤثر في جمهور المتلقين فتجذبهم إلى الشاعر منفعلين مع أحاسيسه متماهين في عواطفه، فالفكرة في الإبداع الشعري تختفي وراء العاطفة والخيال.

فالمبدع –شاعرًا كان أم فنان– يستعين بالخيال لبناء الصورة الفنية في منجزه الإبداعي، وذلك لأنّ الحقيقة المجرّدة لا تكفيه للتعبير عن نفسه، كما الخيال له دور تأليف الصور الذهنية التي تترجم إلى عواطف ومن هنا فإنّ خصوبة الخيال وفاعليته تكمنان في قدرته على توليد الصور وإنتاجها والجمع بينها يحدد قدرة المبدع على الكشف والإبداع، وهذا هو جوهر النظرية الأرسطية فيما يخص بناء الصورة الفنية وهي ذات النظرية التي استلهم منها العرب القدامى

(1) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص 09.

(2) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994م، ص 29.

فكرتهم العامة تجاه هذه الصورة، وإن خاضوا فيها كلٌ حسب توجهه الفكري فمثلاً إذا رأينا فكر "الجاحظ" فنجده يؤكد على أهمية التصوير في الإبداع الشعري وذلك من خلال مقولته النقدية الشهيرة **"الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"**[1].

فقد ربط "الجاحظ" بين الشعر والرسم والنسيج وهذه رؤية متقدمة بالنسبة لزمانه ولنظرية الصورة الفنية، فعندما يرى "الجاحظ" أنّ الشعر جنس من التصوير فهو قد أعطى الشعر قيمة فنية جمالية فهذا يعني أنّ الشاعر يجب أن يمتلك قدرة بارعة على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، "فالجاحظ" (776-869م) يكون بهذا قد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنه، فحينما يكون الشعر جنسًا من التصوير يعني هذا قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى[2]. وقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد "الجاحظ" من فكرته في جانب التصوير وحاولوا أن يَصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آرائهم وتفاوتت في درجاتهم[3].

وإذا تجاوزنا "الجاحظ" إلى "قدامة بن جعفر" (وفاته 948م) فقد جعل من الشعر صورة للمعنى وعدّ المعاني المادة الخام للشعر فمقدرة الشاعر تكمن في قدرته على إبراز الشكل واللفظ، فإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كلّ صناعة من أنه لابد لها من منشئ موضوع يقبل تأثير الصور، فإنّ على الشاعر إذا شرع في أيّ

(1) الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948م، ص 121.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1974م، ص 316.

(3) عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارًا نقديًا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، د.ط، بغداد، 1987م، ص 170.

معنى كان من الرِّفعة والضّعة ... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة[1]، ونجد أنّ "قدامة" يتقدم عن التصوير الجاحظي خطوة جديدة، فلقد كان كلامه أدخل في باب التصوير من رأي "الجاحظ" فيه، فقد جعل للشعر مادة وهي المعاني وصورة وهي الصياغة اللفظية والتجويد (الجودة) في الصناعة، فلقد تناول "قدامة" مقومات الصورة في الشعر ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن واتِّساق القافية مما يعدّ أمورًا جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تعدّ مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع[2]، فالصورة حسب وصف "قدامة" هي الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضًا نقل حرفي للمادة الموضوعة المعنى يحسِّنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع[3].

وبذا نستشف أنّ أهمية التصوير داخل الإبداع الشعري لن تغفل عن النقاد الذين جاءوا بعد "الجاحظ" فقد فهموا الصورة بدلالاتها اللغوية الحرفية، بحيث لم يرو منها سوى جانبها الحسي المرئي، وهذا مفهوم منطقي يتناسب مع طبيعة المناخ المعرفي والثقافي الذي كان سائدًا في العصور القديمة ولكن من الملفت أنّ النقاد القدامى أدركوا ما أدركه النقاد المعاصرون من أنّ الصورة الشعرية هي الشيء الثابت في الشعر كله وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة[4].

لا نستطيع أن نبرح استقصاء موضوع الصورة الفنية عند نقاد العرب القدامى دون أن نستلهم من رؤى "الجرجاني" بخصوصها يقول "الجرجاني" بخصوص الصورة: «**واعلم أنّ قولنا**

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د.ط، بيروت، د.ت، ص 65-66.

(2) بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الدار الأنجلوالمصرية، ط3، القاهرة، 1969م، ص 342.

(3) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 22.

(4) محمد حسن عبد الله: اللغة الفنية، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1985م، ص 45.

الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فما رأينا البيْنونة بين أحاد الجنس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرسٍ بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم، سِوارًا من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بيْنونةً في عقولنا وفرقًا عبّرنا عن ذلك بأن قلنا المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1]، ويقول أيضًا في بيان أهمية الصورة للبيان والكشف والإبداع: «**ومن الفضيلة الجامحة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة مستجدة تزيد قدرهُ نُبلاً وتوجد له بعد الفضل فضلاً**»[2]، ومن الملفت أيضًا أنّ "الجرجاني" لم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تشكيل وتكوين الصورة، فاتّسام تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي عنده قائمًا على الذوق والتذوق[3].

ويرى "الجرجاني" كذلك للصورة أنها لا تقوم على اللفظ وحده أو المعنى وحده بل أنهما عنصران مكملان لبعضهما، فدراسة الصورة عند "الجرجاني" هي دراسة متميزة ونظرته نظرة تغاير المفاهيم التي سبقت دراساته مما يحفزنا إلى اعتداده الناقد الأول الذي بسط القول في

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح:محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ط3، 1992م، ص 365.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح:هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1951م، ص 41.

(3) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 24.

الصورة مفهومًا واصطلاحًا[1]، وجدير بالذكر أيضًا في موضوع الصورة عند "الجرجاني" بأنّه قد عدّ الخيال رافدًا مهمًا من روافد الصورة، وأنه إذا وقع في الصورة زادها جمالاً واستطاع أن يوازن بين عمل الشاعر في تشكيل صورته وعمل الرسام في تصوير لوحته ورأى بأنّ غايتهما وهي إثارة المتلقي، وذلك بإحداث التآزر والتآلف بين عناصر الصورة لديهما، فالشاعر يُحدِثُ ذلك بأحرفه وكلامه والرّسام يحدث ذلك بألوانه وخطوطه فكلا المبدعين يحدثان تأثيرًا خاصًّا في نفس المتلقي ويوقع المحاكيات في أوهامهم ونفوسهم بطريقة تجعلهم أشدّ انفعالاً من خلال هذا التقويم الحسّي للمادة المصوّرة.

فإذن فالتراث العربي قد عرّف الصورة مصطلحًا ومفهومًا ولم يبخسها حقها، وإن اختلفت تسمياتها عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وقد فطنوا في وقت مبكر من تاريخ النقد الأدبي إلى أنّ عنصر التصوير هو قوام العمل الشعري وأساسه المتين.

وبالانتقال بالحديث عن مفهوم الصورة عند الغربيين فسنجد أنها حظيت لديهم باهتمام كبير خاصة عند أصحاب الفكر الرومانتيكي فها هو الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" «Pierre Reverdy» (1889-1960م) وهو من المدرسة الرومانتيكية يعرّف لفظة صورة "**Image**" بأنها إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، إنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من العلاقات سوى العقل[2].

فالصورة عند "ريفاردي" والرومنسيين بصفة عامة تعتمد أساسًا على الخيال والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها، وبالحديث عن الصورة الفنية عند الغربيين لا يمكن إغفال نظرية

(1) جليل رشيد فالح: الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م، ص 16.
(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص 237.

"كولردج" في الخيال وأثرها الكبير في بناء الصورة الفنية لأنه يقوم بالدور الأساس في بناءها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، وترتبط الصورة بالخيال ارتباطاً وثيقاً فبواسطة فاعلية الخيال تنفذ الصورة إلى مخيّلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين، وهيئة مخصوصة ناقلةً إحساس الشاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها[1]، ولذلك فأيُّ بحثٍ في موضوع الصورة الفنية لابد أن يتطرق فيه الباحث إلى الخيال؛ لأنّ الخيال نشاط خلاّق لا يستهدف أن يكون ما يتشكل من الصور مجرد نسخ أو نقل للواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًا لأنسقة متعارف عليها سلفًا[2].

ومن النقاد الغربيين الذين أدلو بدلوهم في تقصي الصورة الفنية وإيجاد فضاء فكري تدور فيه ومن خلاله الصورة لبناء عوالم الإبداع الشعري نجد "غاستون باشلار" «Gaston Bachelard»(1884–1962م) الناقد والفيلسوف الفرنسي والذي تأسست منطلقاته النظرية لاستيعاب الصورة الشعرية من مفاهيم العفوية، الحرية، الحداثة، حيث طرح ضمنيًا التساؤل عن المنهج النظري الممكن قصد التعبير عن الخصوصية الذاتية للإبداع الفني ولاسيما الشعر، وفقد تبنى "باشلار" الظاهراتية لمنهجية وحيدة تخوّل لنا إمكانية استعادة ذاتية الصور مثلما تساعدنا على تناول قيمتها الجديدة[3]، فقد استهدف "باشلار" بطريقته الحفاظ على أصالة الصورة حتى تبقى دائمًا قادرة على إنتاج ذاتها وتحافظ على يفاعها، فهذه الصورة التي شرعت في حوار مع المتلقي لن تشيخ قط لأنّ الوعي الذاتي والفردي يمكّناها من سبل القوة والحياة، فالاقتضاء الظّاهراتي بالنسبة للصورة الشعرية هو زيادةٌ على ذلك بسيط، إنه يعود إلى التشديد على فضيلة أولانيتها بل تناول الكائن ذاته في أصالته والاستفادة أيضًا من الإنتاجية العظيمة التي

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 168.

(2) ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، دار الثقافة الجامعية للنشر والتوزيع، د.ط، 1982م، ص 23-24.

(3) François Pire: De l'imagination Poétique, dans l'oeuvre de Gaston Bachelard, Librairie José corti, 1967, P 22.(Adapted)

للخيال[1]، فحسب "باشلار" فإنّ الظَّاهراتي يقف عند مطلع الصورة كي يتماهى مع حمولتها المتعددة إلى درجة تقمص دور الشاعر نفسه أي أنّ الصورة الفنية تهب للقارئ قدرة الإنتقال من تحقق الشعري إلى الوعي الإبداعي بمعنى التحول من موقع الذات السلبية إلى الذوبان في العملية الإبداعية.

لقد انصرف "باشلار" عن التحليل النفسي الكلاسيكي نظرًا لإختزاليته وتقليصه الصورة إلى مجرد راسب لإدراكات قديمة تبرز بطريقة ما من قبل الذاكرة، فمن الضروري حسب "باشلار" كي نستعيد مطلقًا الصورة الاهتمام بوجودها وكيانها كما يقدمان للوعي دون البحث في أسباب هذا الوجود، لأنّ ذلك من شأنه إبعادنا عن حقيقة الصورة التي تعتبر مسلكًا جوهريًا نحو اختراق وفضح سر الخيال، فليس المطلوب فهمها لكن الأساسي استيعاب نشأتها وإدراكها في كنهها بغير تحويلها إلى لغة أخرى، ولذا فإنّ محاولة "باشلار" لوصف ماهية الصورة الشعرية (الفنية) من خلال فينومينولوجيا الخيال هي محاولة لفهم العالم من خلال لغة الصورة، التي نقصدها على مستوى الخيال الإبداعي الذي يتجه –بدوره– نحو المستقبل نحو ما سيأتي نحو شيء ما جديد، ولهذا فقد اهتم "باشلار" بالصورة في وجودها الباطني أي في حالات أحلام اليقظة والخيال والذاكرة، ولم يهتم فحسب بمجرد مظهرها الخارجي (أي مادتها) أو بتعبير آخر إنّ "باشلار" لم يكتف بالاتصال الجمالي للصورة الشعرية فحسب، الذي فيه نتعلق بالجمال الفني المقدم لنا من خلال الصورة والبحث عن المعنى المتجلى فيها[2].

(1) Gaston Bachlard : la Poetique de la reverie PUF, Quadrige, Paris, 4eme Edition, 1993, P 02.(Adapted)

(2) جاستون باشلار: جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2010م، ص 434.

وظل مبحث الصورة في النقد الغربي راسيًا على برّ التجادل الفكري حتى العصر المعاصر، وهناك من ذهب على فكرة جديدة نسبيًا والتي فحواها أنّ الصورة ليست نتاج رؤية بصرية دائمًا، إذ إنّ هناك صورًا تتكون من عناصر تجريدية بحتة، لا علاقة لها بالبصر مطلقًا، ولعل هذا ما جعل أغلب النقاد الغربيين المعاصرين يتجاوزون المفهوم البصري للصورة لأنّ الناس يختلفون اختلافًا شديدًا في درجة تبصرهم كما قال "أوستن بليك"، ولذا ففكرة النقاد المعاصرين للصورة هي ما تتضمن كل صورة خيالية يعبّر عنها الشاعر بواسطة انفعاله وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيهًا أو إستعارة بما تحمله الكلمات من معنى رحيب.

أمّا النقاد العرب المحدثون فقد توسع مفهوم الصورة عندهم بعد النمطية التي سادت عند سابقيهم حيث أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعوّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني[1]، وهي كذلك الشكل الفني الذي تتخذه العبارات والألفاظ ينْظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية[2].

فإذن لم يعد مفهوم الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ضيقًا أو قاصرًا على الجانب البلاغي فقط بل اتسع مفهومها وامتد إلى الجانب الشعوري الوجداني، فقد أولى النقاد المحدثون الصورة اهتمامًا كبيرًا وليس أدلّ على ذلك من الكمّ الهائل للدراسات التي أصبحت تتخذ من

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م، ص 10.

(2) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981م، ص 391.

الصورة عنوناً لها وذلك لما للصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع، فلقد كانت الصورة الشعرية دائمًا موضوعًا مخصوصًا بالمدح والثناء، إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق بين نقاد ينتمون على عصور وثقافات ولغات مختلفة[1]، ومفاد ذلك الاتفاق بأنّ الصورة الفنية لا يمكن أن تكون مجرد وصف تقريري أو محاكاة للواقع فحسب بل لابدّ أن تكون ومضة تلقائية تفرض نفسها على المبدع، ليعبّر بهذه الومضة عن حالة نفسية شعورية تنتقل بشكل تلقائي إلى المتلقي، لتحدث فيه تأثيرًا يستفزه لإدراك المعنى.

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق ، ص 07.

5- المعمار الفني:

إنّ المقصود بالمعمار الفني هو هندسة النص الداخلية شعوريًا وفكريًا، وهو مرتبط بمفهوم الوحدة العضوية بمعنى ترابط الأحاسيس والأفكار وانتظامها فيما يسمى بالتحام أجزاء التنظيم، فالمعيار الفني في النص الإبداعي الشعري ينهض على حركية المقاطع الشعرية في فضاء القصيدة، التي ينهض فيها الشعور والتفكير في حركة واحدة ينجزها الشاعر منذ بداية القصيدة إلى نهايتها مع مراعاة الإنصات إلى الواقع المحسوس، فالشاعر يحمل رؤيا إلى العالم تتقاطع مع رؤى عامة الناس لكنه ينقلها إلى المتلقي بطريقة شاعرية فيها عمق الإحساس وبراءة التجربة، فقد نحمل جميعًا هذه الأفكار لكن لا يتأتى لنا جميعًا معرفة صياغتها شعرًا، ولذا فالشاعر له المقدرة على إيصال ما يزخم في ذهنه من أفكار بطريقته الخاصة في النظم والمعمار الفني الذي يحافظ على الوحدة العضوية للقصيدة، فالشاعر يبدأ المعنى وينهيه قبل أن ينتقل إلى معنى آخر فلا يسوقه الكلام إلى الحشو قبل إنهاء المعنى المراد تأديته، فكل فكرة تؤدي إلى الفكرة التي تليها في إطار منظومة واحدة تجمع بين بعد الفكرة وعمق الإحساس.

إذا عدنا قليلاً إلى مصطلح العمارة فهي تعدُّ لغةَ تعبير وتخاطب تشمل مفردات خاصة تميزها كنظام لغوي قائم بذاته وتكون هذه المفردات مادة اللغة المعمارية ووسيلتها وأهدافها تلبية متطلبات مادية ومعنوية أهمها الإيصال والاتصال والاستمرارية[1]، فالمعمار الفني للشعر هو في كلِّيته مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي يتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى

(1) البستاني مها عبد الحميد: محاكاة التقاليد في عمارة ما بعد الحداثة –رسالة دكتوراه–، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1996م، ص 77.

أفكاره وتتعاقب في حركة مطّردة[1]، ولذلك كان المعمار الشعري هو مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية[2]، والنقاد العرب القدامى لم يكونوا غافلين عن هذه المسألة وإن لم تتفرد عندهم بمصطلح نقدي "فالجرجاني عبد القاهر" يعدُّ من أول من اكتنه أنّ النص ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، وعلى هذا تبدو فكرة النظم عنده بنائية (معمارية) ذلك لأنّ الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة من الألفاظ[3].

فإذن يُمكن القول أنّ معمارية النص الشعري تحتاج إلى جهد مضنٍ من الشاعر لحمل تجربته الشعورية بقالب فني تتحد أجزاؤه وتتلاحم عناصره وتستطيع حمل رؤية الشاعر، لاسيما وأنّ القصيدة جسدٌ واحد ينطوي على مجموعة من العناصر والعلاقات تتلاحم فيما بينها لتؤدي وظيفة كلية، فالنص الأدبي يجري وفق درجة عالية من التنظيم ويتحقق هذا التنظيم وفق طريقتين: الواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله، والسياقية التي تفرض ألاّ يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر له علاقة عضوية ببقية العناصر[4].

وبناءًا على هذا فالمعمارية الفنية للنص الأدبي تتكأ على أمرين: أولهما يتمثل في الاختيار أو انتقاء للغة والمعنى، أمّا ثانيهما فهي الطريقة التي يعْمد فيها الشاعر لوضع هذه الألفاظ والمعاني في قالب فني بحيث تؤدي الوظيفة المرجوة والتي تتمثل في نقل رؤية الشاعر وتجربته الشعورية إلى المتلقي.

---

(1) بكار يوسف حسين: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، د.ط، القاهرة، 1979م، ص 26.

(2) كوهن جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي،مرجع سابق، ص 27.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح:عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، د.ط، القاهرة، 1969م، ص 51.

(4) يوروي لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر:محمد فتوح، دار المعارف، د.ط، مصر، د.ت، ص 63.

إنّ استناد الشاعر إلى محكّات أو معايير قاعدية للغة تحكم القصيدة كالنحو والصرف والعروض مبنية على تفكير منطقي سببي، وكذلك الأمر حين يستعمل ضروبًا من المجاز كالتشبيه والاستعارة فذلك يعني أنّ القصيدة مبنية على تفكير فني جمالي فيه الخيال الجامح الذي يوسع فلسفة المعمار الفنية، فالشعر وفن العمارة يتشاركان في التفكير المنطقي السببي المتسلسل وهذا مما يجمعهما في ميدان واحد، فالتفكير السببي والمنطقي والرياضي يعتمد المعاجلة التسلسلية لذلك فإنّ المصمم المعياري مسيّر في خط متسلسل من الأفكار مثلما هي سلسلة أفكار المتكلم بغرض الوصول إلى القصد أو المغزى، وهذا التسلسل السببي لا يتوافر في القواعد النحوية وفي العروض فحسب بل يتعداه إلى الوحدة العضوية للقصيدة بحيث لو قدمنا بيتًا على بيت حقه التأخير كان ذلك ليحدث خللاً في الوحدة العضوية للقصيدة شأن ذلك من شأن المعمار حين لا يعتمد التسلسل السببي في التركيب المعماري، إنّ التحام الشكل الفني بالمضمون إذ يكون أحدهما دالاً على الآخر ليؤديا مدلولاً معينًا مما يجعل القصيدة توحي بالحقيقة من خلال الجمال فشكل التركيب الفني يوحي بالمعنى الجمالي للقصيدة، كذلك العمارة فإنّ شكل التركيب الفني الجمالي يجب أن يتطابق مع الوظيفة الاجتماعية أو الموضوعية ويكون الدّال مدلولاً.

إنّ لامباشرية التعبير التي نجدها حاضرة بقوة داخل المعمارية الفنية للنص الأدبي تجعل منه خاضعًا لمجموعة من الآليات اللغوية المختلفة التي تدخل في بناء الهيكلية الجمالية للنص ولعل من تلك الآليات نذكر ما يلي:

آلية التناص: إنّ هذه الآلية تعد ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط ويعتمد كشفها وقياسها على ثقافة المتلقي وسعة ومعرفته وقدرته على الترجيح[1]، وتجري آلية التناص وفق مفهومين أساسين هما: مفهوم التشاكل ومفهوم التداعي؛ فالأول يقصد به العملية التي تتضمن انتخاب لمعالم من نصوص سابقة معروفة الأصول من خلال انتمائها لنتاج حضاري معين وعدد النصوص التي يرتبط بها وانتمائها الزمكاني، أمّا التداعي فالمرجو بمعناه هو تركيب أشكال في أشكال سابقة لاستحضار معانيها المألوفة لدى المتلقي ومن ثمة يسند إلى قدرة الذاكرة في ربط هذه المعاني بمعاني أخرى خارجة عنها لغرض إيصال معانيها المقصودة[2]، كذلك من مجموعة الآليات اللغوية سابقة الذكر نذكر:

آلية التجريد: والتي يُعنى بها تمثيل لشيء ما قد يكون ملموس أو غير ملموس وذلك بالاعتماد على مجموعة عمليات على غرار التبسيط، التقليص، استخلاص بعض الجوانب وإزالة الباقي، الإزاحة وغيرها؛ وذلك بغية الوصول إلى عمق الجوهر، الغموض، الجاذبية، قوة التعبير، الإبداع في خلق أشكال متعددة لذات الشيء[3].

آلية الإزاحة: ويقصد بها كل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة ومبدأ من مبادئها عن طريق فصل الدال عن المدلول للحصول على احتمالات كثيرة للمعاني تعددية المعاني[4]، فالهدف من هذه الآلية هو تأمين الاتصال كهدف نهائي لأجل فهم معنى البناء الفني للنص الإبداعي.

(1) البستاني مها عبد الحميد: محاكاة التقاليد في عمارة ما بعد الحداثة –رسالة دكتوراه– ، مرجع سابق، ص 62-64.
(2) المرجع نفسه، ص 70-71.
(3) آمنة عبد الجبار عبد الفتاح لعماري: التجديد في العمارة –النظرية والتطبيق–، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1997م، ص 61-62.
(4) عبد الحميد سهير: المرجع في العمارة، بحث في المجلة العراقية للهندسة المعمارية، عدد 14، 2005م، ص 115.

آلية الاستعارة: إنّ مفردة الاستعارة بمعناها المعمق تعني تبني نمط تصميمي قائم على مجموعة من التشابهات البصرية التي لا يتم كشفها بالقراءة المباشرة وهو ما يمثله المجاز أو الاستعارة، فإذن فالاستعارة تنضوي ضمن الآليات السابقة الذكر ولكن الكيفية التي يتعامل بها المبدع مع المفردات المستعارة ضمن هذه الآليات قد تكون تعاملاً ضمن المألوف وضمن تقنية الاستنساخ المباشر.

بعيدًا عن ميكانيزمات المعمار الفني للنص الإبداعي فإنّ مما يجدر الإشارة إليه هو ضرورة تناسق البناء داخل هذا النص لأنّ المرمى دائمًا هو وقوعه من المتلقي موقع الاستحسان ولن يتأتى ذلك إلاّ بإخراجه –النص– في حلة جميلة بديعة آسرة للألباب، فمعمارية نظام القصيدة أو النص الإبداعي بشكل عام مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله[1].

وقد تبنى جمهرة من الدّارسين والباحثين المحدثين نصّ "ابن قتيبة" (828-889م) بوصفه مثالاً فنيًا للقصيدة العربية بأنّ الشاعر يمهد للموضوع الذي يختاره بالمقدمة الطللية فتتداعى له ذكرى الأحباب، ثم يستطرد إلى الصحراء ورحلته التي تحشم فيها المخاطر والأهوال، ثم يصف معترضات رحلته على طريقة امرئ القيس، فإذا فرغ من الوصف ولج إلى غرضه الذي أنشئت من أجله القصيدة، وفي حالات نفسية وموضوعية لا يلتزم الشاعر بهذه المقاييس والمعايير، فقد يختزل المقدمة ويدخل على موضوعه مباشرة وفي ضوء هذه المفهومية التي أرسى دعائمها النقاد القدامى للمعمار الفني للنص الشعري، دأب النقاد المحدثون في وضع تعريفات

(1) الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الطيار الكتاني، ج1، د.ط، كلية الآداب جامعة القاهرة، 1969م، ص 215.

لبناء القصيدة من شأنها تقويم العملية الإبداعية في الشعر[1]، فهي بناء علائقي يقوم على العلاقات بين العناصر كل منها حاكم للآخر ومحكوم به[2] ، فالعلاقات التي تحكم المعمار الفني للنص الشعري يزاد بها العلاقات على المستويات المختلفة في بناء الهيكل واللغة والصورة والأفكار والموضوع والحالة النفسية التي تعم إطار القصيدة ساعة إبداع الشاعر لعمله المنجز، فهذه المكونات والعناصر كلها تدخل في معمارية القصيدة لتشكل بناء حيًا متكاملاً معبرًا عن تجربة المبدع الذي هو الشاعر طبعًا، وعلى هذا كان البناء الفني لأركان القصيدة مشيدًا على ثلاثة محاور كبرى هي: المقدمة (المطلع)، الغرض والموضوع، وهذا على الأقل بالنسبة للقصيدة التقليدية أو القديمة.

فبالنسبة للمقدمة فقد نالت اهتمام الدّارسين المحدثين منطلقين في فهم النص وتفسيره في الاستقراء الموضوعي للشعر العربي الموروث القائم على دراسة الأثرين: بيئة الشاعر ونفسيته، وأثرهما في ولادة الإبداع الشعري، والاستقراء الموضوعي والتفسير الرمزي للشعر الموروث القائم على كشف جملة من الإيحاءات التي تحرك انفعال الشاعر لحظة إنجاز عمله الإبداعي الفني في استهلاله للقصيدة، وتبقى مقدمة القصيدة ذات رباطٍ وثيق تموضعها الخاضع للدافعين النفسي والفني في قول الشعر.

أمّا فيما يخص بالغرض فهو يُعدّ الركيزة الأساسية في معمارية القصيدة فهو الجزء المهم من أجزائها التي استوعبت الحدث الباعث لفن القول وفيه خلاصة تجربة الشاعر الآلية، وقد تتباين الموضوعات المطروقة في شعر الشاعر الواحد وذلك راجع لتباين تجاربه وانفعالاته، وهناك من الشعراء من يسلك طريق التنوع في الغرض الشعري داخل بنية القصيدة، فمنها ما يضمن

(1) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه –دراسة ونقد– دار الفكر العربي، ط9، 2007م، ص 59.

(2) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، د.ط، مصر، 1982م، ص 179.

موضوعًا واحدًا في بنائها سواء أكان تقليدًا أم متطورًا أم متجددًا ينصرف فيه لوجه واحد من فن القول، ومنها ما يضم أكثر من موضوع في القصيدة الواحدة في بنائها لانصراف الشاعر فيها لأكثر من وجه في فن القول ويُدعى بالغرض المركب وأمّا الأول فهو الغرض البسيط، وهاتان الظاهرتان الأدبيتان نجدهما في القصائد ذوات المقدمات والقصائد المباشرة معًا.

أمّا بالنسبة للموضوع فأمكننا القول أنّ التعدد الموضوعي داخل القصيدة ليس مانعًا من توفر الوحدة فيها، وتعني وحدة الفكر والإحساس الذي ترشح به جميع شرائح النص وينساب انسيابًا طبيعيًا في مكوناته من الألفاظ والجمل والتشبيهات حيث تتصل جميع هذه الأجزاء بالغرض الرئيسي، فتَصُب في بحر واحد وتنساق في رفقٍ لتقف في صف واحد يجسد همّ الشاعر وهواجسه ورؤاه فتكون القصيدة في تعدد موضوعاتها وانسجامها الداخلي كالشجرة في تعدد مكوناتها وائتلاف أجزائها وتناسق مرآها، وعلى هذا فالبحث عن الخيط الذي ينتظم من خلاله نسيج النص هو بحث عن هذا الخيط الذي يجسد الإحساس المسيطر على عامة النص وأجزائه المكونة له، وهذا الخيط النفسي الشعوري قائم متحقق في كثير من بنية الشعر العربي القديم.

فتعدد موضوعات القصيدة لم يمنع بحال أن ترتبط هذه الموضوعات على أساس فكري عام أو على أساس العاطفة التي يحاول الشاعر أن يجعل منها أساسًا لهذا الربط، وعلى هذا فالقصيدة القديمة لم تكن يومًا مفككة أو غير متصلة الأجزاء ففيها دائمًا اتجاه إلى مرعاة وحدتها على أساس الترابط العاطفي أو الفكري أو الفني وليس على أساس الترابط الموضوعي أو المنطقي، فمادام الترابط العاطفي الفني هو أساس الوحدة داخل القصيدة فإنّ التوتر كما يقول "مصطفى سويف" هو الذي يقوم كأساس في وحدة القصيدة فإنه هو الذي يحرك الشاعر

ومتى توقف هذا التوتر كانت نهاية القصيدة[1]، ولذلك غلب اتجاه لدى البعض من الباحثين من أنّ القصيدة ليست عملاً أو صناعة مادية يمكن أن تخضع لفحوصات مخبرية، إنما هي عمل إبداعي يقوم على رؤية خاصة للشاعر من خلال حسّه المرهف وشاعريته المتوقدة، فيقدم للقارئ ما يعتريه من مشاعر وأحاسيس مشحونة بعواطف، فإذا كانت القصيدة تجربة شعورية فمتى توقف هذا البركان عن قذف وتدفق حممه كان ذلك نهاية القصيدة.

ومن هنا نشير إلى أنه إذا كانت الدراسة الأسلوبية تختص بالظواهر الأسلوبية الجزئية أي بالنسيج، فإنّ دراسة المعمار الفني في عملية الأداء الشعري هي المجال الحيوي للنقد الأدبي، فكل دراسة نقدية جادة ينبغي أن تتبع الأثر الأدبي لتكشف عناصره الفنية المتشابكة والمتفاعلة –في تداخل وارتباط تعبيري وفني– تجعل هذا الأثر في النهاية بنية حية أو صورة كلية قائمة على الانسجام والتكامل والوحدة بمفهومها العضوي[2]، ولخاصية الوحدة أهميتها البالغة في تقدير العمل الأدبي عامة والقصيدة الشعرية على وجه مخصوص لأنّ الوحدة هي التي تحكم العمل الفني وتحدد قيمته في النهاية[3].

ولذلك كان دائمًا مما يختل بناء القصيدة هو مبالغة الشاعر في تزويق نصه الشعري بالزخارف اللفظية كالجناس والطباق والسجع مما يقلل من قيمة القصيدة، مثلما يقلل من قيمة التركيب المعماري التزيين بالزخارف غير اللائقة، وقُل عن ذلك باستعمال التكرار في الشعر أو العمارة، فهناك علاقة بين العمارة والشعر فلا تظهر الذكورية في الخطاب والممارسة السوسيولوجية ولا في الخطاب اللفظي فحسب إنما في تجليات العمارة المادية نفسها، وتبقى

(1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1969م، ص 250.

(2) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق ، ص 585.

(3) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 05.

القصيدة تشغل فضاءًا واسعًا كالعمارة بهندسة معمارية والشاعر كالمعمار يتعامل مع العوامل المادية، فإذا كان الشاعر يصف السهول والجبال والبحار وجدانيًا، فإنّ المعمار له أدواته المادية في عالم العمارة التي تلبي ليس الحاجات البيولوجية بل العاطفية والوجدانية.

وعلى تلازمية العمارة بالشعر والشاعر بالمعماري اعتبر الناقد "عبد الجبار البصري" أنّ البيت الشعري وإنْ شُبِّهه بالخباء إلاّ أنّه يختلف عنه، فهو بناء متعدد الطوابق بشكل لم تصل إليه الهندسة الحديثة بعد فهي لا تشبه طوابق أية عمارة لأنّ بعضها لا يعلو البعض الآخر، ولا تشبه البناء المتعدد الأجنحة لأنّ الجناح فيه لا يتلو الجناح الآخر، فالطابق الأول مؤلف من الألفاظ والعلاقات التي يرتبط بعضها ببعض، وقد انشغل قاطنوا هذا الطابق حسب تعبير الناقد "عبد الجبّار البصري" بمتابعة الحروف كيف تجتمع وكيف تفترق مكونة كلمات مستعملة، وكلمات مهملة، وكلمات صحيحة وكلمات معتلة، وبين قاطني هذا الطابق والمفردات الشعرية علاقات حميمية، أمّا الطابق الثاني حسب تعبيره دائمًا هو طابق النُّحاة وقاطنوه منقسمون على أنفسهم بين مدرسة بَصْرية وأخرى كوفية وهم مشغولون بدراسة تراكيب الجملة، أمّا الطابق الثالث من طوابق معمار البيت الشعري هو طابق الصوتيات والحركات التي تبدو للعين صغيرة جدًا وأحيانًا لا تكتب ولكنها تلفظ، أمّا الطابق الرابع من طوابق البيت الشعري فهو طابق المحسنات البديعية والتي هي عبارة عن خليط من الظواهر النحوية والقيم الفكرية والفلسفية والقضايا المنطقية والقواعد النقدية والمسائل اللفظية ذات الصلة بالشعر وموسيقاه.

لقد اتّخذ المعمار الفني للقصيدة أُطرًا مختلفة في النقد الحديث إذ عالجه الباحثون والنقاد على وفق بُنى تختلف من واحد إلى آخر، فمنهم من رأى أنه اتحاد المعنى بالإيقاع، ومنهم من ذهب إلى أنه الإيقاع والصورة الشعرية، ولم يكن هذا الموضوع جديدًا من حيث اتجاهات الدراسة أو موضوعاتها، فقد درس النقد العربي القديم هذا الموضوع على وفق التطورات التي

أصابت القصيدة العربية آنذاك ومنها ظهور الموشح في الأندلس الذي نقل القصيدة إلى مرحلة جديدة من التشكيل البصري والإيقاع واللغة.

وبهذا يُختتم الفصل التمهيدي الذي تم فيه تسليط الضوء ولو بالنذر اليسير على المفاهيم النظرية الكبرى التي تدخل يقيناً في العملية البحثية، وقد حاول الباحث قدر المستطاع تبسيطها وشرحها دراسة وتحليلاً من المنشأ حتى النضوج، وتتبع مسيرتها الحضارية وإشعاعاتها الفكرية عبر العصور.

وبختام الفصل التمهيدي يُستهل الولوج إلى الفصل الأول الذي سيتم التركيز في ثناياه على الشاعر الأمير "ابن المعتز" محطَّ هذا العمل البحثي في فصلٍ عُنوِنَ بالشاعر والجمال، وسيكون متجسداً في أربعة عناصر أولها نبذة ميّسرة ومختصرة عن الشاعر ومسيرته الحياتية والإبداعية، وقراءة فاحصة للصورة الفنية في أشعار "ابن المعتز" أنواعها وتأثيرها الجمالي، ثم مدى حضور الخيال في شعره ورصد تقاطعيته وأثره مع وعلى الجمال، ثم مع العنصر الأخير الذي عنوانه الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر وهي النظرة الاستقصائية لحضور فكرة الجمال في مخيّلة الشاعر ووعيه واقترانها عمليًا بإبداعاته الشعرية.

الفصل الأول

الشاعر والجمال

1) الشاعر بين اليفاع والنضوج.

2) جمالية الصورة الفنية وأنماطها في شعر ابن المعتز.

3) الأثر الجمالي للخيال في شعر ابن المعتز.

4) الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر.

1- الشاعر بين اليفاع والنضوج:

الاسم الكامل للشاعر والأديب الناقد هو "أبو العبّاس عبد الله ابن المعتز"، وُلد سنة 861 ميلادية وتوفي سنة 908 للميلاد، هو أمير وشاعر وأديب عباسي، وُلي الخلافة يومًا وبعض يومٍ بعد خلع المقتدر، ولُقب بالمرتضى بالله[1].

لقد كان ابن المعتز أبرز الشخصيات الأدبية التي كان لها الأثر البالغ في العصر العباسي على توجيه مجريات الأحداث السياسية والاجتماعية والخوض فيها بسلاح قلمه وعلمه، ومما أثَّر في ابن المعتز هو حادثة اغتيال والده المعتز من طرف أتراك القصر وفتيانه، قبل أن يُنفى إلى الحجاز وتحديدًا إلى مكة التي قضي فيها سنوات عديدة ورجع بعدها إلى بغداد، وتميزت حياته إبان هذه الفترة باللهو والمجون إلى حين الإطاحة بالمقتدر بالله (895 – 932م) فآلت الخلافة إليه ولكن لسوء طالعه لم تستمر أكثر من يوم وبعضه، ومات مقتولاً في ذات ليلةٍ توليه بعدما وثب عليه غلمان المقتدر وأزهقوا روحه، فكانت الخلافة العباسية منذ جده المتوكل فصلاً من الخيانات وسيطرةٍ للأتراك على مفاصل الدولة.

قد يختلف الكثيرون حول حياة المعتز السياسية وتباين الآراء حول أدائه فيها، بين نظرة دونية تصمه بالضعف والانهزامية وبين رؤية ترى خلاف ذلك، ولكن الأكيد أنّ ابن المعتز كان من الشخصيات الأدبية الفذّة، فقد صَنَّف في شتى العلوم والفنون من التاريخ إلى الأدب والموسيقى، حتى قيل فيه أنّه تربع على عرشٍ في الأدب، واستوى على مقامٍ من العلم ودان له التاريخ بالولاء، فقد قال عنه صاحب الفهرست "محمد بن إسحاق النديم" (توفي 1047هـ) «**واحدُ دهره في الأدب والشعر، وكان يقصده فصحاء الأعراب ويأخذ عنهم، ولقي**

(1) المنجد في اللغة والأعلام: جزء الأعلام، مرجع سابق، ص 13.

العلماء من النحويين والإخباريين كثير السماع غزير الرواية»[1]. كما ذكره "ابن خلّكان" (1211- 1282م) في مصنفه "وفيات الأعيان" قائلا عنه: «**كان أديبًا بليغًا شاعرًا مطبوعًا مقتدرًا على الشعر، قريب المأخذ سهل اللفظ، جيِّد القريحة، حسن الإبداع، مخالطًا للعلماء والأدباء معدودًا من جملتهم**»[2]، ومما يُذكر عن خصوصية شعر ابن المعتز وأدبه أنّه سخّرهما في التعبير والدفاع عن الخلافة العباسية، وجرّد سيفه على أعدائها وخاصة القرامطة وغيرهم...، أمّا بالنظر إلى شعرية ابن المعتز من حيث الخصوصية الفنية، فإنّه يعتبر بامتياز الرائد في شعر البديع والمجيد فيه، فقد قال "ابن رشيق القيرواني" عن شعره «... **وما أعلم شاعرًا أكمل ولا أعجب تصنيفًا من عبد الله ابن المعتز ...، وهو عندي ألطف أصحابه شعرًا، وأكثرهم بديعًا وافتنانًا**»[3].

إنّ براعة ابن المعتز في الشعر لا يجاريها إلاّ براعته في النقد فلطالما اتّصف بالشاعر الناقد ولنا في مُصنّفيه "البديع" و "طبقات الشعراء" خير دليل على تدعيم هذا الطرح، ولطالما كان نقده قائمًا عن الذوق العربي الأصيل حتى أنّ هناك من وصفه بأنقد النقاد و قال عنه أحد المستشرقين اعترافًا بمكانته النقدية بأنّ ابن المعتز كان أديبًا ناقدًا، وافر العلم والثقافة وأنه ذو بصيرةٍ بمكامن الجمال، صاحب سلامة ذوقية ومقتدراً في أحكامه وآرائه، فقد كان الأمير الشاعر الناقد ابن معتز من أعلام النقد الأدبي، وأنّ أحكامه وآراءه النقدية تنِّم عن إحساس صادق بالشعر، وما كتاب البديع إلاّ برهان صادق عن فذاذته النقدية وهو الكتاب الذي صنفه الكثير من الباحثين المعاصرين من حيث أنه أخطر أثر في تاريخ النقد العربي على

(1) ابن النديم: الفهرست، ضبط وشرح: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996م، ص 286.
(2) ابن خلكان: وفيات الأعيان، تح: إحسان عباس، دار صادر، ط1، بيروت، 1970م، ص 76.
(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط2، بيروت، 1994م، ص 262.

الإطلاق، ولعله أيضًا به –كتاب البديع– ثم برسالته عن أبي تمام قد شحذ الهمم إلى مناقشة آراء المجددين من الأدباء في ضوء منهج له قواعده الواضحة الثابتة[1]، لا يفوت التذكير أيضًا أنّ لابن المعتز شذرات من النثر الأدبي تنوعت أساليبه بين الاسترسال والتنميق مثلما تنوعت موضوعاته بين الوصف والسياسة والحكمة والاجتماع، وقد جاء هذا النثر هنا وهناك في مؤلفاته. لقد ترك ابن المعتز بعد نهايته التراجيدية مصنفات وآثار أدبية وعلمية استحق بها أن يكون من نوابغ عصره لعلنا نذكر منها الآتي:

– كتاب "البديع" والذي يعتبر أول مُؤَلف في البديع وصنعة الشعر، قام بتحقيقه أول مرة المستشرق الروسي "كراتوفسكي".

– كتاب "طبقات الشعراء" وقام بتحقيقه "عبد الستار فرّاج".

– كتاب "فصول التماثيل في تباشير السرور"، حققه الأستاذ "محيي الدين صبري الكودي" 1925م، موضوعه حول آداب الشراب مع تضمنه الكثير من الوصاف والتشبيهات.

– له أيضًا رسالته المشهورة بعنوان "في محاسن شعر أبي تمام ومساوئه".

– له ديوان شعر مطبوع بثلاث طبعات (دمشق، بيروت، القاهرة) وأول من نشر ديوانه أو أجزاء منه هو المستشرق "ب. ليون" سنة 1891، كما لابن المعتز الكثير من الآثار التي لم تر النور عبر نشرها.

إذا أسهبنا قليلاً في الحديث عن حياة ابن المعتز الأدبية والنقدية، وهو يستحق منَّا ذلك دون مِنّة أو إطناب فكما سبق ذكره فإنّ ابن المعتز يمثل ظاهرة الشاعر الناقد، فهو ممن مارسوا قول الشعر وضربوا بسهمٍ في مجال النقد الأدبي، وهو ما يتضح جليًا من خلال كتابه الطبقات،

(1) أحمد كمال زكي: ابن المعتز العباسي، سلسلة أعلام العرب، المؤسسة المصرية للتأليف، ط1، القاهرة، 1964م، ص 266.

وقد اعتبره "بدوي طبانة" زعيم المدرسة البيانية في الحكم على الأدب وفي تذوقه، لقد كان "ابن المعتز" من أحد أئمة الشعراء المحدثين ففي «**شعره رقةً مُلوكية، وغزل الظرفاء، وهلهلة المحدِّثين**»[1].

وقد كان "ابن المعتز" ممن افتتنوا بالتشبيه، وشهد له النقاد بالبراعة فيه ولاحظوا أنّه عكَس فيه حياته المترفة، وقد ذكر "ابن رشيق" أنّ التشبيه تغلّب على طريقة "ابن المعتز" فانقاد إليها طبعه[2]، وظلّت أشعاره في التشبيه شواهداً في كتب البلاغة والنقد على امتداد تاريخ الثقافة العربية، وقد جاء في كتاب "العمدة" لابن رشيق: «**وقالت طائفة من المتعقبين: الشعراء ثلاثة: جاهليٌ وإسلاميٌ ومولّد؛ فالجاهلي امرؤ القيس؛ والإسلامي ذو الرّمة؛ والمولّد ابن المعتز، وهذا قول من يفضل البديع وبخاصة التشبيه على جميع الفنون**»[3]، وقد قال "ياقوت الحموي" عن تشبيهات "ابن المعتز": «**فأمّا شعره فهو الغاية في الأوصاف والتشبيهات يُقِرُّ له بذلك كل ذي فضل**»[4].

أمّا عن الصنعة في أدب "ابن المعتز" فقد عدّه الناقد "شوقي ضيف" من أصحاب مذهب التصنيع ووجد أنّه: «**كتب في أدواته وزخرفه كتابه المعروف باسم كتاب البديع، وهو يشهد بأنّ صاحبه كان شاعرًا عالمًا مُصنعًا من أصحاب البديع**» [5]، وقد كان "لابن المعتز" دور هام في دراسة الشعر المحدَث من خلال مؤلفيه "طبقات الشعراء" ورسالته "في

(1) أبو الفرج علي الأصفهاني: الأغاني، تح: علي السباعي وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج10، 1973م، ص 37-38.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج1، مرجع سابق، ص 289.

(3) المرجع نفسه، ص 211.

(4) أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي : معجم الأدباء، تح: أحمد فريد الرفاعي، دار المأمون، ج4، د.ط، د.ت، ص 1520.

(5) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 184-185

محاسن شعر ابن تمام" بشكلٍ خاص، وبتأليفه لكتاب "البديع" رسم نهجًا جديدًا لتذوق شعر المحدثين، مكّن النقاد من التفاعل مع ذلك الشعر في ضوء مقاييس نابعة من إبداع المحدثين، فابن المعتز ممن أرّخوا للشعر المحدث وعملوا على نشره ودراسته، فهو قد عرض في كتابه "طبقات الشعراء" أخبارهم ونماذج من أشعارهم فقد أثبت أشعارًا تزيد على 1500 بيت لا توجد في كتاب سواه، وهذا الكتاب «**يُعدّ سجلاً للحياة الأدبية بعد أن خلّفت وراءها عصر العربية الخالصة بموت فحول بني أمية أوائل القرن الثاني الهجري، وفيه نرى الاتجاهات العجيبة والمحاولات التي كان يُقصد من ورائها تحطيم المأثور وإقامة الجديد، كما نرى الموازنات العاقلة والشروح الدقيقة والميل إلى أخذ المسائل أخذًا وجدانيًا بعيدًا عن الجدل الذهني الذي غلب على النقد فيما بعد**»[1]، وقد لاحظ الدكتور "أحمد درويش" أنّ "ابن المعتز" يضع النثر قبل الشعر حتى في الحديث؛ ليدفع نظرية المحدثين بأنّ البديع من خصائص الشعر على الإطلاق وهو بهذا يحاول «**أن يسحب البساط من تحت أرجل هؤلاء الشعراء مرتين**»[2].

والمثير في هذا كله أنّ كلَّ هذه الآراء التي ترفع وتُعلي ذكره في مجالي الشعر والنقد، إلا أنه لم تكن هناك دراسات وافية تفيه حقه مثلما وفَّى هو حق الأدب العربي ونقده بإبداعات ومنجزات لا يزال تراثنا يلهج بذكرها لرجل ظلمته الحياة ولكن أنصفه التاريخ.

(1) أحمد كمال زكي: ابن المعتز العباسي، مرجع سابق، ص 268.

(2) أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والأوربي، دار غريب، ط1، 1998م، ص 78.

2- جمالية الصورة الفنية وأنماطها في شعر ابن المعتز:

يقول "نصرت عبد الرحمن" عن أهمية وقيمة الصورة الفنية ودلالتها من علاقتها بالرؤية الإنسانية للكون والمنتوج الثقافي الخاص بتلك الرؤية: «**وتقف الصورة الفنية في مركز العمل الشعري، فهي اللغة البكر التي تُباهي بعذريتها وتتيه بأنها ابنة الطبيعة والإنسان، وهي ابنة التزاوج الدائم والغريب بين الطبيعة الأم والإنسان الأب، وهي دائمة الصدود تتحدى كل النقاد الذين يقولون هي ابنة الطبيعة والذين يقولون إنها ابنة الإنسان، ومن الصورة تنطلق نظرية التأويل، فالعلاقة بين الإنسان والكون متجددة وعلاقة أمة من الأمم به غير علاقة أمة أخرى، والصورة التي يقابلها الإنجليزي ببرود قد يجدها العربي مليئة بالحيوية، فكلمة (النخيل) عندنا غيرها عند الأمريكيين، فهي تحمل عندنا ثقلاً وجدانيًا لا يمكن أن تحمله للأمريكي، وهذا الثقل الوجداني هو الذي يجعلنا ننكر أن تكون الصورة خارجية وتجعلنا نُؤول الصورة أكثر من تأويل**»[1]، هذه هي إذن الصورة الفنية في تفاعلاتها الخيالية داخل ذهنية الإنسان وهي التي تتمايز بحسب مدركات كل إنسان وما خبره في حياته من حوادث وأحداث، كل هذا يتجلى في "ابن المعتز" الذي حفلت حياته بمتناقضات جمّة انعكست على شعره فجادت قريحته بكل ما هو جميل، فقد كانت فيه منذ نشأته نزعةٌ إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسَّه بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه[2].

هذا النوع من النمط المعيشي ساهم بشدة في عناية "ابن المعتز" بالتصوير والزخارف في شعره، وإن كان تصويرًا لا يرقى إلى الذي راج عند "أبي تمام" و "البحتري" بل هو تصوير لا

(1) صالح عبد الرحمن نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، مكتبة الأقصى، ط2، عمان، 1982م، ص 21.

(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مجلد 10، مرجع سابق، ص 40 .

عقد فيه ولا تركيب؛ وهو التصوير التشبيهي الذي يغلب عليه صيغ التشبيه وعن هذا يقول "ابن رشيق" صاحب "العمدة": «**إنّ ابن المعتز يغلب عليه التشبيه**»[1]، وقد أظهر "ابن المعتز" براعة كبيرة في التصوير بالتشبيه إذ أخرجه من محدوديته إلى شساعة ورحابة الاستعمال الإبداعي فمثلاً يقول "ابن المعتز" في الهلال[2]:

انظر إلى حسنِ هلال بدَا * يهتك من أنوارهِ الحندســـاَ

كمنجلٍ قد صيغَ من فضةٍ * يحصد من زهر الدجى نَرْجسَا

في هذين البيتين من أرجوزته "الهلال منجل فضة" استطاع "ابن المعتز" أن يطوف بذهن المتلقي في فضاء من الوهم والخيال، حتى يخيّل له في نفسه أنها حقيقة ناجزة، فابن المعتز لا يقف عند الصورة العامة بل هو يُتممها ببقية غريبة بعض الشيء، فهو يجعل من السماء حقلاً من زروع النرجس بدل النجوم، وإذا هذا الحقل الغزير الزرع يخضع لموسم حصاد بهذا المنجل الساطعِ نوره وأضواؤُه.

إنّ تتالي الصور والتشبيهات في شعر "ابن المعتز" تجعل غايته الأكيدة أنه يحاول أن يضفي نوعًا من الطرافة في متون شعره، فهي عصارة ما يقدمه للفن من زينة وجمال، فمثلاً يقول في صورة الليل[3]:

قد أغْتَدِي واللّيل في مآبِــه * كالحبشي مالَ عن أصحابهِ

والصبح قد كشفَ عن أنيابه * كأنه يضحك من ذهابـــهِ

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، مرجع سابق، ص 194.

(2) ابن المعتز: الديوان، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1961م، ص 278.

(3) المرجع نفسه، ص 86.

فالوجه المستعار هنا يثير الضحك وهو الحبشي، فهو وجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة وراءه ولكن سرعان ما يخلفه وجه آخر ضاحك وهو الصباح الجميل، ثم إنّ عبارة كشّف عن أنيابه قد تقرأ قراءة أخرى في غير سياقها وهو ما يزيد في عمق المعاني التي يرمي إليها "ابن المعتز"، هناك صورة أخرى أيضًا عن الصبح في سياق التشبيه يقول[1]:

والصبح يتلو المشتري فكأنّه * عريان يمشي في الدجى بسراج

نستطيع القول أنها صورة عارية ولكنّها ما تلبث أن تثبت في عقولنا، فمن ينسى هذا العريان وسراجه الذي كان يحمله في الدجى فيكشف عن نيته ويفصح عن عزيمته.

لم يكن التصوير عند "ابن المعتز" قاصرًا أو مقتصرًا على التشبيه، بل كان للون حضورٌ مشعٌ في الصورة الفنية عند الشاعر إيماناً منه وإدراكاً أنّ اللون كلما امتلك ثراه وأثبت حضوره، تحقق للصورة جمالها وكمالها لتنشأ حينئذٍ كما يُقال عملية التأثير الشعري القائمة والمستلهمة من التصوير، أو لنَقُل التقديم الحسي للمعنى من خلال الإحساسات البصرية التي يحتل فيها اللون مركز العملية، والعصب الذي ترتبط به عضويًا بقية الإدراكات الأخرى بغية إثارة الصور الحسية في ذهن المتلقي، يقول "ابن المعتز"[2]:

وكأنّ حمرةَ خده في لونها * وكأنَّ طيب رياحها من نشرهِ

فالصورة البصرية هنا (وكأن حمرة خدها في لونها) استقطبت تقريبًا صورة مادية (عطرية) التي وردت في الشطر الثاني (طيب رياحها)، لقد حضرت الطبيعة بشكل ملهم في ثنايا التصوير باللون في شعر "ابن المعتز" لا بل شكّلت باقة ألوان مثيرة في تنوعها، لذا أسهب "ابن

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 133.
(2) المرجع نفسه، ص 232.

المعتز" في تلوين صوره الفنية بما ازدانت به الطبيعة من ألواحٍ بدائعية تثبت جودة الصانع فمثلاً يقول[1]:

عيونٌ كساها الغيثُ ثوبًا من الهوى * فأجفانُها بيض وأحداقها حُمْـــرُ

إذا شمّها المشتاق خال نسيمَها * سحيقًا من الكافور يشيب به الخَمرُ

إنّ النزوع الحسّي الجمالي والشغف بألوان مرئيات الطبيعة ساهمَا في تحديد أسلوب الصياغة الشعرية التصويرية عند "ابن المعتز" والتي تثير في المتلقي صورًا يراها بعين العقل[2]، ويتأتى ذلك من خلال لغة تحقق إثارة المتلقي واستجابته الذهنية لتمثل صور حسية، وذلك عبر ما تنظمه أنساقها من مدركات حسية (صور، أصوات، روائح ...) والتي تقوم بوظيفة التصوير، فقد كان التصوير دائمًا هو ما ميّز "ابن المعتز" وجعله شديد الحرص والعناية بصوره وأخيِّلته حتى وُصف بأنه صاحب الصورة الشعرية وسيدها[3]، وذلك لما زخرت به قصائده من صورٍ متلاحقة وتشبيهات متوالية.

الصور تزاحمت في شعر "ابن المعتز" وفي سياق وصفه للطبيعة دائمًا أبدع "ابن المعتز" بصور فنية فريدة الوصف فخمة التكوين، فيقول مثلاً[4]:

والرّوضُ مغسول بليلٍ ممطرٍ * كأنّـــه دراهـمٌ في منشـــــرِ

أو كتفسيرِ مصحف مفسَّـــرٍ * والشمس في إصحاء جوٍ أخضرِ

فزيادة على الوصف البارع للطبيعة وإتقانه بمدى جاذبية لمستها على القارئ أثناء حضورها في الإبداع الشعري، ساهمت عملية التلوين في نفاد هذه الصورة إلى مخيلة القارئ

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 255.

(2) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص 284.

(3) مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1979م، ص 756.

(4) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 244.

وإثارة أحاسيسه وشغفه تجاه الطبيعة ومكتنزاتها، فكان "ابن المعتز" بإدراكه وخبرته الجمالية وبتفاعله النوعي مع الطبيعة، وتوظيفه للون اخرج صورة فنية بارعة شكلاً ومضمونًا، فكان هذا التلاحم بين اللون والطبيعة مصدرًا جماليًا ثريًا "لابن المعتز" وظّفه الشعار كمركز استقطاب لادراكاته الحسية وتصديرها للمتلقي، وباعتماد قليل من الحس أو لنقل النظر الإستقصائي في شعر "ابن المعتز" سنجد أنه مولع أيما ولعٍ بالتلوين في صوره الفنية خاصة ما اتصل منها بالطبيعة، يقول مثلاً[1]:

وانظرْ إلى دنيا ربيع أقبلـــت * مثل النساء تبرّجن لزُنـــاةٍ

والورد يضحك من نواظر نرجس * فديت وأذن حبها بمماتٍ

فلطالما كانت طاقة اللون المرئية تفرض وجودها على كل الإدراكات الحسية الأخرى، نجد صور "ابن المعتز" اللونية البصرية غالبًا ما تستقطب صورًا حسية أخرى، فتنتج لنا علاقة جمالية بين اللون كطاقة مرئية وتلك الحواس، حتى إن ولعه وصل أو انتقل من التصوير اللوني للطبيعة إلى وصف الشجاعة والفروسية والبطولة، يقول مثلاً[2]:

وليل ككحلِ العين خُضتُ ظلامَه * بأزرقٍ لماعٍ وأبيض صـارمٍ

تناول "ابن المعتز" في صورته هنا تلاوين ثلاث الأسود (ككحل العين)، والأزرق (بأزرق لماع) لناقته التي اغتسلت بالعرق لشدة سرعتها، والأبيض لسيفه البتّار، لم يكن التلوين وحده مهيمناً على هذه الصورة الفنية البدائعية فالتشبيه كان له حضورٌ مشعٌ خاصة في المقطع الأول وهو تشبيه مكتمل الأركان تقريبًا، ما يبين جليًا تمكن "ابن المعتز" من ناصيته –التشبيه– وناصية الصورة الفنية عمومًا وهو ما شهد له به نقاد عصره والمتأخرين عنهم، لقد كان "ابن

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 412.

المعتز" شديد الإحساس بالجمال دائم البحث عنه وعن مواطن الفن، فتعددت مسارب الجمال وتفرع غصن الفن لديه وأثمر زاهرًا بالكلمة واللون والرائحة والمنظر البديع ليستشف ذلك كله بحسٍ لايُداينه فيه أحد، ويرسمه لوحة شعرية رائعة الملامح والصورة، خلابة الألوان، برؤية ملكية لا شك نابعة من كيانه وبيئته المترفة، فبحثه عن الفن في بنية الكلمة ودلالتها شعرًا ونثرًا قد دلت عليه في الشعر أبياته المتوشية بأرستقراطية الصورة، ومُلوكية اللفظ التي وقف لها معاصروه من الشعراء احترامًا وأحيانًا متعجبين من براعة الصقل والتخريج في أبهى الحُلل.

لم تكن الصور الفنية عند "ابن المعتز" بذلك الجمود بل اتصفت بالحركة وقد جعل هذا الأمر المتلقي يستشعر الحركة حين يتمثل المعنى ويتعمق الصورة، فالشاعر من خلال إبداعه الشعري برهن على براعةٍ عجيبة لديه في استغلال الظواهر الثابتة وجعلها طرفًا من أطراف الصورة، بل ويجعلها أحيانًا مصدرًا للحركة إمعانًا منه في تطويع ما حوله من ظواهر الطبيعة بأشكالها وألوانها؛ لتكون مادة صورٍ فنية رائعة، يقول مثلا[1]:

فرسان قطرٍ على خيل من الزهرِ * تحْتثهن سياطُ الريح في السَّحَرِ

ما شئت من حركاتٍ وهي واقفةٌ * تخالها سائرات وهي لم تســـرِ

فنرى في هذين البيتين كيف جعل "ابن المعتز" من الزهر خيولاً والندى فرسانًا عليه، ثم ما يلبث أن يُشركَ الريح في الصورة بدورها فلا يظهر شكلها، بل تقوم مقام السياط في تحريك الأزهار، ووجه الشبه بين طرفي الصورة هو السير والامتطاء كامتطاء الفرسان للخيل وذلك إشارة إلى سبب حركتها، فحفلت هذه الصورة بمزيج استعاري كنائي وطدّ المعنى ورسخه في الذهن.

(1) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: شعر ابن المعتز، دراسة وتحقيق: يونس السامرائي، القسم الأول، الديوان، ج2، سلسلة كتب التراث، وزارة الثقافة والفنون العراقية، دار الحرية للطباعة، د.ط، بغداد، 1978م، ص 574.

ومن الصور البدائعية التي نجدها في شعر "ابن المعتز" صورة السفينة وهي الطارئة على حضارة عصره فيشبهها الشاعر بالزنجية، ثم يُشيع في الصورة حركة حين وصفه لحركة المجاديف حولها، يقول[1]:

وزنجيةٍ كردية الحُلي فوقها * جناحٌ لها فردٌ على الماء يخفقُ

يؤدِّبها أولادها بعصيِّهم * فتحبسُ قسرًا كيف شاء وتطلقُ

فالشاعر هنا يوجِد تضادًا بين لون السفينة وحلّيها، فإن كان قد أثبت لها صفة السواد وذلك بتشبيهها بالزنجية فإنّ حليها بيضاء ينسبها هنا الشاعر إلى قرية كردَ، أمّا شراعها المنتصب في الهواء فهو كالجناح يحركه الهواء فيُعبر عنه الشاعر بالخفقان والصورة هنا مُركبة.

والتصوير هنا في هذين البيتين فإضافة لحضور التشبيه والاستعارة، فقد حفل بالحركة خاصة في بعض الألفاظ من قبيل (يخفق، يؤدبها، تطلق ...).

لم يترك "ابن المعتز" تقريبًا من الموجودات إلاّ وصوّره فحضرت الطبيعة والخمر وأوانيها والصيد وأدواته، والطيور والحيوان وقمة ذلك كله الإنسان بجنسيه، ولم تكن أبدًا صوّره لهذه الموجودات اعتباطية أو ارتجالية بل صور منتقاة خاضعة لآلية الاختيار الذوقي والعقلي في آن، فهو يمضي بإصرار فني في الحديث عن الصور أو ذكر شيء من خصائصها يربطها بالموصوف، ويقارب بينهما وذلك لأجل أن يتحقق للشاعر الصدق في احتواء الموصوف وهذه الطريقة في تناول الظواهر المختلفة إذا جاءت عن طريق الاستعارة يصنفها العلماء والمشتغلين في ميدان النقد والبلاغة خاصة تحت عنوان الترشيح*.

* **الترشيح**: هو الإمعان في تناسي التشبيه الذي هو أصل الاستعارة، والاستعارة المرشحة هي التي قرنت بملائم المستعار منه أي المشبه به.

(1) أبو بكر محمد بن يحي الصولي: شعر ابن المعتز، دراسة وتحقيق: يونس السامرائي، مرجع سابق، ص 616.

ولقد عنيَ "ابن المعتز" أيما عناية بتفاصيل الصورة الفنية فهو ينقلك إلى خياله، لترى معالم الصورة عنده –شكلها، هيئتها أو لونها– في إحساسه بها، فيخلق لها كونًا جديدًا في عالمه الشعري، مادامت قد مرت بخبرته التأملية واتسع لها نطاق شعوره، والظواهر التي يتناولها الشاعر هي كل ما يمكن أن يمر بخبراته اليومية في الطبيعة أو الحياة المادية ومادة الصورة مستمدة أيضًا عنده من تلك الظواهر، إذ يربط الشاعر بين الظواهر والصور، فيجعل ببراعة متناهية الصورة ظلالاً للظاهرة لا تنفك عنها وتتلون بألوانها وتشكل بأشكالها، ومن هنا يبقى للشاعر فضل التركيبة الفنية المتقنة، والتي هي مزيج متلاحم من الظاهرة والصورة، ثم فكره وإحساسه بهما وانطباعه النفسي الذي يحرك هذا الإحساس، فقد وُفق الشاعر في إبداعه كثيرًا في نقل الصورة بظاهرها ويُبقي بها جانباً خفيا رمزياً وذلك مثلاً حين يصف المصباح، فيقول[1]:

ومصباحنا قمر مشرقٌ * كترس اللجين يشقُّ الدُّجى

فبكثير من الدقة يصف الشاعر المصباح في المجلس بقمرٍ مشرقٍ ثم يشبهه بالتُّرس من الفضة يمزق الظلمة، فالجانب الرمزي الخفي يتأتى من تشبيه الشاعر المصباح المستدير بالترس، وهو سلاح في الحرب يتقي به المقاتل الضربات ويختفي خلفه، ثم إنّ هذا الترس المصنوع من الفضة (اللجين) يمزق الظلام ويشتته، ولربما كانت ظلمة الدّجى في الصورة توحي بالظلم والجور والطغيان. وفي سياق آخر من التصوير وهذه المرة إلى الطبيعة فنجده يصوّر النار بتصوير بديع، فيصف اندفاعها وانتشار ضوئها بالسيوف المصقولة يتم صقلها بين عيدان الحطب، فيقول "ابن المعتز" في وصف النّار[2]:

مُشَهَّرَةٌ لا يحجبُ البخل ضوءها * كأنّ سيوفًا بين عيدانها تُجلى

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 22.

(2) أبو بكر محمد بن يحي الصولي: شعر ابن المعتز، دراسة وتحقيق: يونس السامرائي، مرجع سابق، ص 633.

فالتشبيه الوارد في هذا البيت ينقل لنا شكل ألسنة النّار ولمعانها وضوءها واستقامتها، والنّار والسيوف تشترك في صفة واحدة على الأقل وهي التوجه إلى القتل والدمار، ثم إنّ الصّلة بينهما وثيقة فالسيوف تصاغ وتصقل بفضل النّار، وعلى غرار النار كان تصوير "ابن المعتز" للسماء يصنف في خانة البدائعي المشبع بالفنية والملامس لغريزة الإعجاب، فهو ينظر للسماء ويتأمل الثريا في صور كثيرة وأشكال متعددة، توافق صورًا وأشكالاً وأنماطًا تطالعه في حياته من قبل من حوله، يقول[1]:

زارني والدّجى أحمُّ الحواشي * والثُّريا في الغرب كالعنقــودِ

وهلال السماء طوق عروسٍ * بات يُجلى على غلائل سودِ

فيؤكد الشاعر هنا سواد الليل بوصفه للهلال بطوق عروس يلمّع على قماش أسود، فكان التشبيه في الصورة هنا للهلال بالطوق كناية عن استدارته أول الشهر أو آخره، وعنصر الربط أقوى بين الصورتين، ثم لم يلبث الشاعر أن اوجد رابطة نفسية عميقة بين الهلال الذي يشبه في استدارته نصف السوار، والثريا التي تشبه كفًا معجبة به، وقد ألمح الشاعر في هذه الصورة إلى صفة نفسية إنسانية تتصارع في ذاتيته التواقة لفسحة الأمل بعدما ذاقته من تلاوين الألم.

لم تكن الصورة الفنية في أشعار "ابن المعتز" صورة جوفاء تبعث على الملل أو الاستعصاء الذهني بل كانت غالبًا صورة جمالية تُشع بالفنية والدّقة والجودة، فتتزاحم داخل الصورة الواحدة العديد من القيم الجمالية والبديعية، "فابن المعتز" يمتلك قدرة عجائبية على اختيار الصور المناسبة ويرعى حق الرعاية الروابط والوشائج المعنوية، وصلات التشبه والاتفاق المادية والمعنوية والنفسية، ويوجِد للصور –وهذا ما يؤكد براعته التصويرية– جوًا عامًا يجعلها

(1) أبو بكر محمد بن يحي الصولي: شعر ابن المعتز، دراسة وتحقيق: يونس السامرائي، مرجع سابق، ص 566.

خلقًا جديدًا وإبداعًا متفوقًا وذلك بفضل التلاقح داخل شخصية "ابن المعتز" بين البلاغة والنقد، فلذا فقد حاز قدرة عالية على إدراك المعاني والإحساس بها وبنبضها المعنوي في كل جسم من التراكيب اللفظية وفي كل نمط من أنماط التصوير الفني.

وبالحديث عن نمطية التصوير الفني لابد من استعراض النمط الغالب على التصوير عند الشاعر "ابن المعتز" لأنّ ذلك سينير في الأخير طبيعة الشخصية الأدبية الساكنة في جسده، وكما هو معلوم في أبحاث الصورة الفنية فقد ارتكزت أنماطها على ثلاث دلالات:

- الصورة بوصفها نتاجًا لعمل الذهن الإنساني أو ما يصطلح عليها بالصورة الذهنية أي منبعها ذهن الإنسان دون تدخل خارجي أو تأثير مادي.

- الصورة المبنية على المجاز أو ما اصطلح عليها بالصورة المجازية.

- الصورة الحسية وهي التي ما تم إدراكها بحاسة البصر فتكون الصورة هنا مبنية على الاستنساخ الذهني لما سبق إدراكه بالحواس.

فالصورة الفنية يتم تصنيفها بحسب مادتها إلى صورة بصرية وذوقية وسمعية، يقول "محسن إسماعيل السيد" حول طبيعة الصورة الفنية وأنماطها: «**الصورة الشعرية هي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها** ...»[1].

وبما أنّ "ابن المعتز" انتمى لبيئةٍ عباسية طغى عليها البذخ والمجون والترف في شتى مظاهر الحياة، وكذلك انتمى لطبيعةٍ حفلت بالمتناقضات من الجمال الآسر للخضرة ورونقها إلى الإقفار الوجداني الذي تجود به الصحراء، فهذه البيئة وعلى عادة شعراء عصره وسابقيه

(1) محمد محسن إسماعيل: الصورة الشعرية عند يحيى الغزال، مجلة التراث العربي -مجلة فصلية تصدر عن إتحاد الكتّاب العرب-، العدد 75، السنة 19، أبريل 1999م، ص 49.

كانت فضاءًا لانفعالاته الشعرية ومستَنَدًا قويًا لمذهبه في الحياة، فسار على خط الأوائل في اعتبار أنّ الصورة لا ترسم دون تجربة حيّة يعيشها الشاعر حيث يتفاعل المكان (البيئة) مع الإنسان (الشاعر)، فالعودة إلى الطبيعة عودة إلى الفطرة والذّات[1].

لقد مثّل "ابن المعتز" النمط الحسي في تصويره الشعري وبخاصة في استعماله للمجازات والجناس والطباق وبخاصة التشبيه، فقد اعتبر الناقد "شوقي ضيف" أنّ "ابن المعتز" ركز كثيرًا على نمط التشبيه في تصويراته المحسوسة وأنّه نجح في إنتاج أشكال منه[2]، "فابن المعتز" أحاط وفهم الزخرف الحسي بأشكاله من التلاوين والجناسات وغيرها ولكنه غفل عن الزخرف العقلي فهو انحاز بالبديع إلى الزخرف المادي وغيّبَ عنه ما تعلق بالمعنوي وكذا العقلي، وإذا كان من سببٍ يُعزى إليه ذلك فهو كما سبقت الإشارة إليه البيئة المترفة التي انتمى إليها "ابن المعتز" من حياة القصور ومناخ البذخ الذي كان سائدًا من حواليه، ولذلك وقف التصوير الفني عند "ابن المعتز" عند الجانب الحسي وخاصة ما اتّصل بالتشبيه والأخيّلة المختلفة، فهو –ابن المعتز– لما كان يعتني بزخارف التصوير في إبداعه الشعري لم يرمي به إلى التعبير الرمزي عن فلسفته الحياتية ومعاني الوجود عنده، وفي ذلك يقول "شوقي ضيف": «... **وهو أيضًا ليس التصوير الحسّي الذي يحلله أبو تمام إلى أصباغه التي تحدثنا عنها من تجسيم وتدبيج وتشخيص، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملاً عميقًا**»[3].

(1) خالدة سعيد: حركية الإبداع –دراسات في الأدب العربي الحديث– ، دار العودة، د.ط، بيروت، 1982م، ص 32.

(2) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، القاهرة، د.ت، ص 265.

(3) المرجع نفسه، ص 267.

ومن الأمثلة المشهورة للتصوير الحسّي عند "ابن المعتز" وصفه البدائعي للهلال وذلك في قوله[1]:

انظر إليه كزَوْرق من فضةٍ * قد أثقلته حُمولة من عنبرٍ

تبين لنا تلك الخاصية الحسية في الصورة فالشاعر أراد أن يصوّر الهلال، فالتمس له من عالم الحس صورة الزورق الذي يسبح في الماء وقد حُمِلَ بالعنبر، وإذا مضينا في تحليل هذه الصورة وجدنا أنّ شكل الزورق يشبه تمامًا شكل الهلال؛ فالهلال في السماء كالزورق في الماء، ويُلاحظ هنا أنّ وجه الشبه هو الأمور الحسّية، وهذا يدّلنا على تطابق الصورتين (الهلال والزورق) فعناصر التشابه التي رأيناها في المثال السابق تتطابق حرفيًا بما لا يترك خاصية حسّية في الشيء المراد تصويره إلا جاء له في الصورة بما يوازيه ويساويه، فالنمط الحسّي للصورة عنده اتَّسم بأنه شكلي بالارتباط له بالمشاعر والأحاسيس.

فالشاعر لا تستمر قواه الإبداعية لكي يحكي لنا الشيء كما هو على عكس فنِّ التصوير الذي يريد أن يستشف الصورة عن الشعور وهو ما نفتقده عند "ابن المعتز" والصورة الفنية القديمة عمومًا، "فابن المعتز" الشاعر والناقد القديم لم يبحث في فن الصورة عن العواطف والمشاعر، وإنّما يبحث عن المطابقة أو الإصابة في التشبيه فمثلاً لو سألنا ناقدًا أو شاعرًا معاصرًا عمّا تثيره صورة الهلال في النفس، لقال إنّ الهلال يثير في النفس معاني ومشاعر لا حصر لها، فهو يثير فيها مشاعر الطفولة التي تحبو، ويثير فيها معاني الأمل في مستقبل مشرق ومشع كما يثير فيها الشعور بتجدد الحياة وهكذا.

وبهذا يكون مفهوم الصورة هو اهتداء الإنسان بحكم تكوينه البيولوجي والنفسي للتعبير والتنفيس عن انفعالاته، وتُفهم الألفاظ بحسب رغبة كل إنسان وفهمه للجمال، على أنّ هناك

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 247.

من النقاد من رأوا أنّ "ابن المعتز" وإن غلب على فن التصوير لديه النمط أو الطابع الحسي، إلاّ أنّ بعض صوّره كانت مشبعة بالأحاسيس والمعاني النفسية العميقة، يقول الناقد "سعد شلبي": «... **وقد شارك ابن المعتز في تحويل الوصف إلى صورٍ فنية، فما كان همّ الشعراء في العصر العباسي همهم في العصر الجاهلي وبني أمية ... فهم يرقون بالواقع، ويجسّدون الفنّ في لوحاتٍ تصويرية، تبرز المشاعر وتُعبِر عن الأحاسيس ويتجلى فيها براعة الشاعر في الارتقاء بالواقع أو التعبير عنه بما يدهش ويفتن**»[1].

وعلى رأي الناقد هنا "فابن المعتز" لم يكن إلاّ حلقة من حلقات الهمّ الوجودي إبان العصر العباسي وانعكاس إنتاجه الشعري وهو يتشارك ذلك مع من سبقوه وكذلك معاصروه، فالصورة عنده لم تكن بتلك الفجاجة أو المادية الخالية من الروح وما يرتبط بها من أحاسيس بل تشاركت الاثنين في ثناياها فتراوحت بين الحسية والذهنية الخيالية المرتبطة عاطفيًا بأحاسيسه وانفعالاته وهو ما اكسبها صفة الجمالية وفي هذا السياق يقول "نجيب البهيتي": «... **وإنّا لنجد عند ابن المعتز بحثًا دائبًا عن الجمال ينشده، ويتذوقه ويصوّره تصوير الغنّي المترف، وإذا كان الشعراء الذين سبقوا ابن المعتز قد فرغوا من وضع هذا الهيكل الشامخ، وتقسيم أقسامه وأفنانه، ومدِّ أروقته وأبهائه، وتجميله بالزخارف والتماثيل والصور، فإنّ ابن المعتز قد موّهه بالذهب، ورصّعه بالدُّرر، وأضاءه باللؤلؤ الوهاج**»[2].

فلذا ومن خلال كل ما تم ذكره يتبين جلياً أنّ "ابن المعتز" لهُوَ رسامٌ بارعٌ، وشاعٌر ذكيٌ فطنْ، يملك قدرة إبداعية فذّة وبراعة خارقة في إبراز الصورة بشكلها وهيئتها ويطبعها بطابعه

(1) سعد إسماعيل شلبي: ابن المعتز –صورة لعصره–، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1981م، ص 185.

(2) نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، د.ط، الدار البيضاء المغرب، 1981م، ص 517.

النفسي، وقد اعتبره صفوة النقاد بأنّه من رواد شعر الطبيعة، وأنّه رأس مدرسة الصورة الشعرية في الشعر العربي العباسي، وما ميّزها عنده الطابع الحسّي الذي لا غبار عليه.

3- الأثر الجمالي للخيال في شعر ابن المعتز:

لقد قال "حازم القرطاجني" ذات مرة وكما تم ذكره سابقًا أنّ الخطابة وسيلة الإقناع بينما الشعر وسيلة للتخيّل، فالخيال حالةٌ تظهر للتوفيق بين الأشياء المتنافرة بغية إيجاد نوع من التوافق بين هذه الأشياء، فالعديد من النقاد يذهب إلى أنّ الخيال يقوم على توليد صورٍ واضحة، وهو انطلاقًا من هذا الفهم يعمل على التقاط المشاعر والأفكار وإعادة خلقها من جديد في عمل أدبي، وعلى هذا الأساس فالشاعر المتمكن لا يكتب كل ما تمليه عليه غريزته ويكون أسيرًا لانفعالاته، بل هو ذلك الشاعر الذي يترك خياله يتمدد من أجل التقاط الصور الشعرية التي تعبّر عن مشاعره، فلهذا من الجدير القول إنّ الاعتماد على الفعل الشعري دون الاهتمام بعنصر الخيال في مسألة الخلق الإبداعي لهي أشبه بحالة الرقص دون قدمين.

ولهذا فارتباط العملية الإبداعية بالخيال تجعل القارئ يتعمق أكثر أثناء قراءته للنصوص الشعرية، فالقارئ للعمل الشعري عندما يَشْخص أمامه بيتٌ أو قصيدة شعرية وتقع منه محل الإعجاب يطلق عليها وصف "هذا خيال جامحٌ" أو "هذا تخيلٌ بديع" فيفهم السامع لهذه الكلمات وما يماثلها.

إنّ للشاعر قدرة على سبك المعاني وصوغها في شكلٍ بديع، ولو قالوا العكس مثلا "ما أضيق هذا الخيال"، فَهِمَ السامع أنّ ليس للشاعر القدرة على إخراج المعاني في صورة مبتكرة، وهل الجمال في الشعر إلاّ هذا؟، فالقوة المتخيلة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها من طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئًا من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها، وهو ما ينطبق على الصور المحسوسة -كما الحال عند ابن المعتز- فقدماء اليونان مثلاً رمزوا إلى صناعة الشعر بصورة فرسٍ له جناحان، وهي صورة إنما انتزعها الخيال بعد

أن تصوّر كلاً من الفرس والطير بانفراده[1]، فالمخيلة ومما لا شك فيه أنّها تعتمد على الأقل عند العقل الإبداعي وهو حال الشعراء على قوة التذكر حيث تتداعى المعاني وتخطر على الذهن بسهولة، وبعد أن تتراءى لها الصور بوسيلة التذكر تستخلص منها العقلية الإبداعية ما يلائم الغرض وتطرح جانبًا ما زاد على ذلك، وكل هذه العملية المعقدة متوقفة على حضور المحسوسات، فالمتخيلة عند الإنسان لا يمكنها بحال أن تعمل في غياب الحسي، وهو ما يحيلنا إلى القول بأنّ القوة المتخيلة ألصق من الحس وربما ذلك يرجع لبعدها عنه وعدم تجاوز العلاقة بينهما حدود التجريد في الواقع، وما تلعب القوة البصرية للإنسان من دور فاعل في نقل هذا الواقع التجريدي أو التشييء إلى مخيلة الإنسان ومنها تنطلق عملية الإبداع وهذا ما يتجسد حرفيًا في عملية الإبداع عند الشعراء.

فالقوة المتخيلة إذا صادفت نفسًا شفافة وقُدِّر لها أن تتصل بالعقل الفعّال –وهذا نادر الحدوث– صار لها إمكانية معرفة الشيء قبل وقوعه قد يصطلح عليها البعض بالحدس والبعض بالوحي، لذلك كانت القوة المتخيِّلة أرق من الحس وحتى من الحدس الملكة الإنسانية الغامضة، وهذه المقدرة توجد عند الشعراء وإن لم يتيقنوها أحيانًا داخل نفوسهم، فالقوة المتخيلة وعند الشعراء على الخصوص تستطيع الابتكار وتحوله كقوة ذاتية داخلها ولكن لا يتم لها ذلك مستقلة عن الحس بل به ومعه لأنّ العدمية لا يمكن أن تكون وحيًا ربانيًا.

وهناك واقعٌ جليّ لدارس النقد العربي القديم لايمكن أن يتجاهله وهي أنّ النقد القديم لم يأت بالصورة التي كان الدّارسون يتمنوها، فهو وحتى لا تقول تجاهل –ونعني هنا النقد العربي القديم– لم يأت بهذه الصورة عند الشاعر وما وسعه من البحث عن الصورة المتخيلة عنده

(1) محمد الخضر الحسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المطبعة الرحمانية في دمشق، د.ط، أبريل، دمشق، 1922م، ص 13.

فيحدثنا عن طبيعتها وما يتصل بها، حيث أنّ الناقد القديم انصرف إلى البحث في تأثير القوة المتخيلة وأثرها على الإنسان فبدلاً من أن يهتموا بالتخيل اهتموا بالتخييل.

إنّ فهم الشعر على اعتباره تخيلاً عقليًا يعني أنّ الشاعر يأخذ مادته من القوة المتخيلة، فيقوم بفرض ما أخذه على عقله فينبري هذا العقل بضبط قوة التخيل وتوجيهها وهو ما ينتهي بالتأثير في مخيلة المتلقي، والتي بدورها –القوة المتخيّلة عند المتلقي– تقوم بالتأثير على القوة النزوعية التي تعتبر في التصور القديم خامة من خامات القوة المتخيلة فيصير المتلقي إلى حالة انفعالية نتاجًا لما يقرأ، وهو المراد في النهاية بالنسبة للفعل الشعري وغايته المرجوة.

لقد لعب الشعر القديم على حبل التخييل عند المتلقي والذي يتم حسب المفاهيمية المعاصرة على مستوى اللاوعي، فيجنح بالعقل –القوة المدركة– ويصبح محصورًا بين البسط والقبض (عملية ذهنية) وتتم عملية الانقباض والانبساط في ذهنية المتلقي متى وقع المتلقي تحت تأثير الشعر في لحظة اللاوعي الخالصة أي غياب العقل عند المتلقي، فاستجابة المتلقي للتخييل الشعري تتحقق في ضوء حقيقة مفادها أنّ الإنسان كثيرًا ما تَتْبع انفعالاته تخيلاته، فقد قال "ابن سينا" عن الكلام المخيّل بأنّه الكلام الذي ينفعل به المرء انفعالاً نفسانيًا غير فكري وإن كان متيقن الكذب[1]، ومما استكنهه شاعرنا "ابن المعتز" جيدًا في إبداعاته الشعرية بل و آمن به هو أهمية الخيال في العمل الشعري وما له من قيمة فنية يضفيها عليه، ناهيك عن خصوصية الخيال والشعر والعلاقة الاستلزامية التي تحكمها.

إذا استحلنا بالحديث عن المجازات والتشبيهات والاستعارات في شعرية "ابن المعتز" ولنقل الشعر العربي القديم بصفة عامة، فهي إذا دققنا التعبير ليس بعد مجازات واستعارات بل

(1) الشيخ الرئيس ابن سينا: النفس من كتاب الشفاء، تح:آية الله حسن زاده الآملي، مركز النشر لمكتب الإعلام الإسلامي، ط1، قم بإيران، 1417هـ، ص 214.

نماذج تصويرية أسطورية خيالية بالنسبة للعربي القديم، وربما هذه الصورة الأسطورية في وصف الأشياء في الشعر القديم تحيل إلى الاعتقاد بأنّه يوجد في إدراك الشاعر نموذج بصري محدد، وربما لو أنّ الحضارة العربية وبخاصة الفن التصويري التجسيمي تطورت في منحى آخر، فإنّ تلكم البذور الجنينية للإدراك الخيالي الأسطوري والذي من الممكن رصده في آثار الخلق الأدبي الفني في الشعر العربي القديم، لربما تكونت وامتلكت تعبيرًا بصريًا في فن النحت أو التصوير أو الرسم، ومن المهم جدًا القول بأنّ النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يُختصر في تشكيلات متعلقة بالصورة البلاغية أو الاستعمال الاستعاري للكلمات.

فحقيقة أنّ نشاط اللغة التصويري جزء مهم من فاعلية الشعر، إلاّ أنّ هذه الفاعلية لا تخضع بدلالات الصورة وحدها ولا تؤول دائمًا إليها، فقد ترى في الشعر إدراكًا استعاريًا أو مجازيًا ثم تجد المعنى مرتبطاً بتوتر صوتي أو لون موسيقي أو إيقاع أو غيره من المدلولات، وهكذا يُخيل إلينا أنّ المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة وأنّ ما نسميه بالنشاط الخيالي الشعري بنية معقدة[1]، فهو منوطٌ بتبيان حقيقة الشعر والكشف المطمئن عن جوهره الأصيل ومقوماته الذاتية، على أنه ليس بالمستطاع إدراك فاعلية الخيال الشعري، ما لم يتم النظر في طبيعة الفن أو النشاط التصويري بشكل عام، ويجب أيضًا التوجه لدراسة نوعية الإدراك الجمالي وإلى درس كيفية عمل الفنان محققًا التشكيل الجمالي لعمله الفني.

فالجرجاني في معرض تناوله لقضية التخييل الشعري رأى أنّ فاعلية الخيال واكتمال نشاطه الجمالي داخل الشعر أو لنقل العمل الفني على الإجمال تستوجب الاعتماد على ضروب المبالغة والإغراق وكذلك الغرابة والبعد[2]، وتظافرها ضمن النشاط الخيالي داخل عمل فني معين تؤدي انسياقيًا إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه سواء بطريقة خاصة، أو باعتبار الصياغة والتشكيل من قبيل

(1) C. Day Lewis: The poetic image, J. Cape, Edition 8, 2006, P 71-72.(Adapted)

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة الخانجي، ط1، 1991م، ص 274-275.

التحسين أو التقبيح أو الزينة والتلوين، وإعطائها قوة النظرية أو المبدأ الذي يقول فيه الجرجاني: «**يُكسب الدَّني رفعةً والغامض القدرِ نباهةً، وعلى العكس يغضُّ من شرف الشريف، ويَطأُ من قدر ذي العزة المُنيفِ، ويظلم الفضل ويهضمه، ويخدش وجه الجمال ويتَخوَّنه، ويعطي الشبهة سلطان الحجةِ، ويرد الحجةَ إلى صبغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعًا تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلبِ الجواهر وتبديلِ الطابع ما ترى به الكيمياءَ وقد صحتْ، ودعوى الإكسيرِ وقد وَضُحت إلاّ أنها روحانية تُتلبس بالأوهامِ والإفهامِ، دون الأجسام والأجرامْ**»[1]، ومن النماذج التي تمثل بها الجرجاني فيما قاله هنا أبيات للشاعر "ابن المعتز" وذلك بغية إيضاح ما ذهب إليه فيما سبق على القوة التي يتسم بها النشاط الخيالي وما يستطيع أن يلبسه على القيم والمحسوسات المختلفة.

أمّا النموذج الشعري الذي أورده عن "ابن المعتز" فهو مما قاله الأخير في ذمِّ القمر واجتراؤه بقدرة البيان على تقبيحه وهو الأصل وعليه الاعتماد والمعول منه في تحسين كل حسن وتزيين كل مزين وهو كالتالي: [2]

يا سارقَ الأنوار من شمس الضّحى * يا مشكلي طيب الكرى ومنغّصِي

أمّا ضياء الشمس فيك فناقـصٌ * وأرى حرارَة نـارها لن تُنقـصِ

لم يظفرْ التشبيه منك بطائـل * منسلخ بهـقا كلونِ الأبـرصِ

وهكذا يؤسس الجرجاني مفهومًا نقديًا مستقلاً للتخييل الشعري فهو -التخييل الشعري- يستحيل قياسًا خادعًا يقوم على المخادعة والإيهام والتنميق والكذب البارع وهو ما نتلمسه في أبيات "ابن المعتز" سابقة الذكر، فالنظرة الجرجانية للخيال الشعري وحتى من سبقه أو من أتى بعده من النقاد المشتغلين في ميدان الأدب، جعلت منه قوام الشعر وجوهره تأثيرًا ومن ثمة تصبح قضية

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 317-318.

(2) المرجع نفسه، ص 320-321.

التعارض بين التخييل والتصديق غير ذات أهمية في دراسة الشعر ونقده؛ فالناقد ليس يعنيه أن يكون المعنى الشعري صادقاً أو كاذباً إنما مناط اهتمامه وعنايته أن يخمن ويتساءل عن موقع المعنى من المتلقي وتأثيره في انفعالاته وقدرته على توجهيه، طالما أنّ المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب، ولذا فإنّ تلك الصورة المركبة قد تكون معقولة بمعنى أنّ العقل لا يستبعد وقوعها في الخارج كما هو الحال في الأدب الواقعي، فالحال أنه إذا لم يكن وراء الخيال رمز معقول دال، فإنّ جمال الخيال يتضاءل فيكون باردًا فتذهب متعته بالتدرج فيصبح -كما يقال- لغوًا لا لذة فيه.

إنّ جمالية الخيال عند "ابن المعتز" وفي أشعاره تحديدًا تكتسب صفتها السامقة باعتبار أنّ الخيال وحضوره في شعريته أو شاعريته ينطلق من أجزاءٍ محسوسة ومن علمٍ بالعلاقات والفوارق بينها، فتنتهي لذة الخيال إلى رمز دال على المثال الأعلى للجمال أو ربما تنحدر بها إلى منتهى القبح، فالخيال عنده يجنح إلى المضاهاة الفنية لما في الواقع مشابهة ومقاربة من أجل إحداث عوالم فنية لها دلالتها على الحقائق فيقيم عوالمه الخيالية بأوجه الشبه بين الأعيان الواقعية وهو ما يفسر طغيان الحسِّي في تصويره للأشياء في إنتاجه الشعري، فتركيب الحادثة من تلك العناصر الواقعية تركيبٌ من صنع الخيال، ولأن صاحب الحادثة -الشاعر هنا- لم يَنقل من الطبيعة حدثًا واقعًا بهذا التعيين فعلاً وإنما تخيل ما هو محتمل الوقوع وهنا يتجسد الفرق بين واقعية الحدث وواقعية الأدب.

فالقول الشعري -حسبما ما جاء عند المتقدمين من النقاد- لا يقع في طرف واحد من النقيضين الصدق والكذب، إنما يقع تارة صادقًا وتارة كاذبًا ولم يكن أبدًا مُعولاً في جودته وحسن تأثيره على مقدار صدقه أو كذبه «**فلذلك كان الصحيح في الشعر أنّ مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو**

كلامٌ مخيَّل»[1]، فالخيال هو الآلية تكاد تكون الوحيدة التي تذلل السبيل إلى فهم حقيقة الشعر وجوهره وبغياب هذه الآلية تكون هذه الحقيقة مبهمة وفاقدة لبريقها من حيث هي حقيقة.

إنّ المتخيل تركيبٌ وليد لا نملك نفيه من الوجود مثلما أننا لا نملك إثبات وجوده، لأنه بطبيعة الحال لا نملك الإحاطة بكل الموجودات في هذا الكون الفسيح، فالتركيب بإبداع الخيال محال أن يتم إلا بتصوير أجزائه الموجودة التي هي تحت إدراكنا علمًا ومعرفة؛ فالتخيل والخيال في النص الأدبي اختلاق صورٍ لم يشهدها الحس بذلك التركيب، وإنما كانت صور أجزائها مما جرّده العقل من إدراك الحس واحتفظت به الذاكرة، ثم إنه من الممكن إذا رجعنا قليلاً لمصطلح المضاهاة الفنية فالمقصود به هو الخلق الفني –عند البعض– فالخلق يتسم بالمضاهاة فهو صنع الخيال مما هو مخلوق، لأنّ العناصر الجزئية التي تدخل في هذه العملية هي نقل من الطبيعة –محسوسات– والحادثة المركبة بالخيال من أجزاء الطبيعة لا معهود للشاعر بها بذلك التركيب، فالنقل من جزئيات الطبيعة وصنع الصورة الكلية من قِبل الخيال مضاهاة وابتكار متلازمان في آن واحد، فإذا تحقق الخيال في ثنايا المضاهاة الفنية تحقق فيها أهم عنصر جمالي على الإطلاق.

إنّ الحديث عن خيال "ابن المعتز" حديث عن خيال مشبع بصور الحياة المترفة، ومن أجل هذا كرست صوره وأخيلته مدركات ذهنية حول ما كان يدور في تلك البيئة من الماديات والمحسوسات، وقد سبق وذكرنا تلك الصورة التي ألبسها "ابن المعتز" على الهلال حين أراد تشبيهه فانتزع له صورة مادية مما كان يألفه في محيطه فإذا هو كالزورق من الفضة، ثم حين أراد تشبيهه مرة أخرى جعله منجلاً من الفضة أيضًا، ولكن "ابن المعتز" لا يكتفي بهاتين الصورتين للهلال فيجعل خياله إلى سوار العاج حين قال: [2]

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، 2008م، ص 63.

(2) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 294.

في ليلةٍ أكلَ المُحاق هلالها * حتّى تبدى مثل وقف العاجِ

ولربما كان سوار العاج يزين معصم إحدى جواريه، فألبسه "ابن المعتز" هاته الصورة حتى يبين البريق والشكل الذي اتخذه الهلال في ليلة كان المحاق وهو ظل الشمس متربصًا بهذا الهلال ماحقا نوره فاسحًا للظلام مكانًا بعد غياب، وفي صورة أخرى يذهب به خياله الجامح إلى تشبيه أصبع في كف إحدى عازفات العود فنجده يقول: (1)

ومنطقة عودًا بعودٍ مخفّفٍ * ولو تركته كان غير نطيقٍ

تُقلبه كفٌ كأنّ بنانـــها * أنابيب درٍّ طوقت بعقيقٍ

فهذه الصور التي أوردناها هي من دون شك تحتاج لتركيبها إلى خيالٍ متيقظ خيالٍ معطاء لا يذوب ولا ينضب كخيال "ابن المعتز"، هذا الخيال الذي ما يفتأ إمداد صاحبه بأغزر الصور وأبدعها وكذلك أطرفها. وعليه فإنّ "ابن المعتز" عندما أناط اهتمامه بالصور الفنية الحسية، إنما هو لا يسعى وراء الأخيّلة الوهمية التي تنأى به عن واقعه وبيئته ومشاهداته ومن أجل هذه الغاية كَثُرَتْ في شعره صورُ خياله الواقعية المحسوسة، كُثرةً يصعبُ معها تحديدها أو حصرها في نطاق معين، فهي تزدحم فيه وهي في عموميتها تمتاز باللطف والبراعة والدّقة.

إنّه لمن المهم جدًا الإشارة إلى أنّ "ابن المعتز" يحتفي في شعره بالأخيّلة والصور الفنية والتشبيهات إلى درجة الإفراط الشديد، حتى قيل إنّها تظهر في شعره وقصائده على شكلِ وهيئة صفوف متلاحقة، ففي كل جانب منها صورة أو تخييل معين، وهي كثيرة الورود في شعره لمحاولته أن يحدث بها ومن خلالها طرافة في شعره فهي كل ما يقدمه للفن من زينةٍ وجمال، ولكن من اللافت للانتباه أنّ "ابن المعتز" لم يضع همّه في إحداث تنويعٍ واسع في زخرف شعره، فقد رفض بشدة

(1) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، ج2، مصر، د.ت، ص 193

الزخرف العقلي أو لنقل بشكل دقيق لم يستطع استعماله كما أنه لم يستطع أن يستخدم شتى أنواع الزخرف الحسي، وهو ما يبرر انحيازه للتشبيه مطرزًا به قصائده وموشياً به أبياته، فنجده مثلاً يقول [1]

ريمٌ يتيه بحسن صورته * عبث الفؤاد بلحظِ مقلتهِ

وكأنّ عقرب صُدغه وقفت * لما دنت من نار وُجنتــهِ

فهذه من الصور البارعة الحسية فيها إبداع كبير وذلك لما أشاعه فيها "ابن المعتز" من جمال وبعث من نار، هي نار الوُجنات أو لنَقل هي نار الفن، لقد كان "ابن المعتز" بارعًا جدًا في صنع الصور واستحضار الأخيّلة وهي براعة نرى آثارها في كل مكان من ديوانه، فهو يستخرج من أغوار الطبيعة والبيئة أوضاعًا متضاربة يشع فيها النور والجمال والحياة، مثل قوله: [2]

وزوبعة من بنات الرّياح * تريك على الأرض شيئًا عجبْ

تضم الطريد إلى نحرها * كضمِّ المحبّة من لا يُحـــبْ

والناظر لهذه الصورة سيكون إزاء صورة خيالية رائعة تستلزم خيال فنان حتى يعرضها على أنظارنا، وليس أدّل على هذه البراعة من ذلكم العناق الغريب الذي أوجده لنا "ابن المعتز".

فابن المعتز يعرف تمامًا كيف يُطرفُ قارئه بالصور الغريبة، وهي ليست بصور جامدة من تلك التي تواضع عليها الشعراء وأصبحت متحجرة في اللغة، بل هي حية مشعة بالحركية سابحة في مخيّلة القارئ وكأنما نقشت رسومها بالأمس من طرف شاعر يُشع براعة فنية ومقدرة تصويرية تمتاز فيها صوره بالحركية حتى ليحس القارئ لأشعاره بأنه يعيش في دار من دور الصور المتحركة، فهو يعطي صوره وأخيّلته أوضاعًا تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها، لقد كان التصوير والتخييل نتاج تلاحم «**ولتعاون كل الحواس والملكات والشاعر المصوّر حين يربط بين الأشياء**

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 100.

(2) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، ج2، مرجع سابق، ص 159

يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية، فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء»[1].

وانطلاقًا من هنا يصبح التعبير الفني عبر حضور الخيال وعنايته به هو الوحيد «**القادر على أن يخلق الجمال من مجموع جانبين كل منهما لا يكتفي بذاته، وفي هذا الضوء نفهم كيف يحقق الخيال صفة عليا هي التوازن والاعتدال، فيشيع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة، والمتعة بالقالب المنسق من جهة ثانية، يخلق الخيال نظامًا واحدًا تتلاءم عناصره تلاؤمًا مظهره الوحدة والتنوع**»[2]، وهذا الرأي النقدي ينطبق تمامًا على ما نجده عند "ابن المعتز" والصفة التي يمتاز بها خياله ومدى قدرة هذا الخيال على خلق الجمال والتلبس به.

لقد استطاع "ابن المعتز" ببراعة خياله الوقّاد وكذا تصويره الفني الذي يضاهي في جودته أساطين الشعر الجاهلي الذي عُرف عنه بأنّه شعر عماده جودة التصوير، فقد استطاع أن يطوف بقارئ أشعاره في قصور من الوهم والخيال تحاكي قصور ألف ليلة وليلة، إذ يقول أحد النقاد المحدثين في هذا الصدد: «**وفي هذه القصور يعيش من يقرأ في ديوان ابن المعتز فإذا هو يرى مداهن من تبر، لما يرى كثيرًا من أواني الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر واللآلئ**»[3].

من المهم بمكان أن نشير لبعض الآراء النقدية التي تقول بأنّ الشاعر عندما ينقل من الواقع فهو نقل جامد لا تجتهد فيه ملكة التخيل بل عبارة عن عملية ذهنية تلقائية تعزز من خلالها الملموس من الإبداع الشعري أو الفني بصفة عامة، وهذا لا يستسيغه منطق فحتى في الحالة التي يكتفي فيها الشاعر بالنقل والتصوير نجد بذورًا خيالية واضحة، وكل ما في الأمر هو أنّ تدخل الخيال يكون هذه المرة بأسلوب مغاير وعلى نحو مختلف، فهناك شعراء يكتفون بالوقائع ومنهم من يقحم

(1) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر والطباعة والتوزيع، ط3، 1996م، ص 08.
(2) المرجع نفسه، ص 14.
(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، جمهورية مصر العربية، 1987م، ص 269.

من لدنه ما يكمل الصورة المائلة أو المنحرفة، ولكن المهم في هذا كله أنّ المخيّلة تعمل في صناعة كل هؤلاء الشعراء ولو كان من ذلك النوع الذي يهتم بالتصوير الحرفي، فقد يبدو وفي وهلة ما أنّ الشاعر –مثل ابن المعتز أحيانًا– حين يصور منظرًا من المناظر الطبيعية دون أن يتصرف فيه محروم من العنصر الخيالي في عمله، ولكن الواقع بخلاف ذلك لأنّ عملية التصوير ولو كانت في أحط أشكالها تحتاج للخيال بالضرورة لمجرد تصور الصورة، وتحتاج إليه مرة ثانية عند التعبير في شكل أدبي عن هذه الصورة.

فأثر الخيال ظاهر في عملية الانتقال بالصورة إلى كلمات وعملية الرجوع ثانيًا إلى صورة بناءا على ما تولده الكلمات في النفس من تصاوير، ثم إنه من الضروري جدًا أن يعتمد الشاعر على التشبيه والتمثيل بدقة أكثر من أجل تقريب المناظر التي يراها محسوسة ملموسة وهذا الأمر نجد له حضورًا قويًا في شعر "ابن المعتز"، فهو يريد أن يستعيض عن الواقع الخارجي بصورة ذهنية وفي سبيله إلى هذا الغرض كان لزامًا عليه أن يكون دقيقًا للغاية في انتقائه للتصاوير التي كما يقال يستبدل بها مشاهد العيون، لذلك فالقارئ لديوان "ابن المعتز" سيجد أنّ الخيال هو القاسم المشترك في كل قصيدة تصويرية لسبب بسيط وهو أنّ الخيال يمد الشاعر والمتلقي على السواء بالرموز والاستعارات التي يكوّنا بها الهيكل العام المصغر للمظهر الخارجي.

فالشاعر الممتاز لا يكبل قارئه بقيود ذهنية ولا يعرض عليه التزامات معينة، بل يعمل من جانبه بقدر ما يستطيع حتى يدع المجال أمام خيال قارئه ويترك له الفرصة ليتقدم بنفسه لبناء التركيب، ومن هنا نكون إزاء عنصر جمالي آخر في الشعر لا يتأتى إلاّ من جراء ما يحدثه التخيل، حيث يعمد الشاعر في الكثير من الأحيان إلى عدم ذكر كل شيء فيما يتعلق بعناصر عمله الفني وإنما يشير بكلماته إلى مجال معين في ثنايا نصه الإبداعي محيلاً للقارئ مهمة استكماله بخياله، وبقدر ما يمتاز الشاعر في صناعته الفنية يسمح لخيال قارئه بإكمال الفراغات ذلك لأنّ ما يستكمله القارئ بخياله يثير بهجته ويكبر في خاطره مما لو ذكره الشاعر بنفسه حرفيًا.

إنّ ذلك الولوع الذي غزا نفسية "ابن المعتز" بالتنويع الفني داخل أشعاره فنجد التصوير والتخييل ونجد التلوين والتشبيه، تتجاور كلها في كُلٍ متكامل لتنتج لنا عملاً فنيًا رائعًا يسحر به الألباب، ويرى أحد النقاد أنّ هذا الولوع الذي أبداه "ابن المعتز" بالتصوير والتخييل خاصة إنما هو راجع إلى «**الظروف التي مرّ بها الشاعر في طفولته وتلك التي واجهها عند اكتمال رجولته هي المسؤولة عن هذا الاتجاه**»[1]، ولذا نقول إنّ خيال "ابن المعتز" امتاز جماليًا بالخصب والسعة والسماحة وتوشح بوشاح الصفاء والواقعية في أغلب أحيانه، فهو يُسعفه في كل ظرف ووقت ويمده بكل ما يحتاج من الصور الطريفة مما يحس ويبصر ومما كان يألفه الشاعر في حياته وظروف معيشته، والقارئ لشعره سيعجب من الصور المتلاحقة ذات الأصباغ والألوان والأشكال التي تنساب على مخيّلة الشاعر انسيابًا فتزدحم داخلها فينتقي منها ما يشاء وما تلك الصور المتعددة لشيء واحد إلاّ لدليلٌ واضح على هذا الطرح.

(1) محمد عبد العزيز الكفراوي: عبد الله بن المعتز العباسي،حياته وإنتاجه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1957، ص 156.

4- الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر:

لطالما كان المفهوم الفلسفي للذاتية هو أنا -الأنا- الإنسان من حيث كونه كائنًا واعيًا وفاعلاً للمعرفة، وهذا الفاعل يوجه عمل الوعي ويضبط قصديته الساعية لإدراك الماهيات واستيعابها، فهذا هو المعنى المباشر والمبسط لكون الوعي وجودًا لذاته، فالذات بطبيعة الحال هي حضور دائم في الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، ويبلغ هذا الحضور درجة أن يتماهى أحدهما في الآخر تمامًا حينها تصبح المعرفة والاقتناص الفكري فعلاً وفاعلاً ومفعولاً معاً.

فالذات ليست أبدًا جوهراً مفكرًا قائمًا بنفسه منطويًا عليها بل هي فاعلية أو وجودٌ بكل ما تحمل الكلمة من معاني الصيرورة والتحول، ومن هنا يكون الوعي عارفًا بذاتيته من خلال تشكيلها جماليًا فيؤسسها وجودًا معرفيًا في العالم، على أنّ هذا التشكيل يمثل الكيفية التي يعيها بها الوعي ويجعلها مصدرا للمعنى، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الذات الشعرية آنية جمالية ومعرفية للوعي ومن هنا يمكن اعتبار أنّ التأسيس الجمالي للذات الشعرية العربية يتمثل في الجلال الذي يسبغه الوعي الشعري على هذه الذات، فالوعي الشعري الجمالي يقدم ذاته الجليلة عبر التشكيلات الجمالية ليحولها إلى خطاب أكبر من كل المعاني التي تنسب إليه، وذلك هو سبيله إلى تأكيد ذاتيته والتعمق فيها أو إظهارها فريدة صلبة متعالية حتى على الدهر الذي يُطوقها بكل ما يمثله من موت وفناء.

إنّ مبحث الجلال في المعرفة الجمالية وإذا كان مجالاً لأفكار مُغرقة في المثالية، إلاّ أنّه في حقيقته يعني: «**لازمة جمالية لتأكيد الإنسان في الوجود ولقدرته على ترويض الطبيعة ولموقفه الحازم من التناقضات الاجتماعية الكبرى**»[1]، والشاعر العربي لم يكن له فهمًا عميقًا أو فهمًا مثاليًا للجلال بل فهمه على أساس أنه غاية وسيلتها المعاناة والمواجهة الحقيقية لفضاء الدهر المنغلق على الأحزان، فلقد كان يدرك أنه في هذا الفضاء لم يجد سوى ما يمنعه من الوجود ويبقيه في حدود

(1) ميشال سليمان: السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 10، بيروت، لبنان، 1981م، ص 23.

الكينونة المنغلقة على فقرها الجمالي، ولذلك مثلما قال النقاد فهو يريد أن يتعالى على الدهر في ذاته ليرى ذاته في الدهر ولذلك فالوعي الجمالي ينمو من هذه النقطة ليوضح صورة الذات في ذاتها ويجعلها تدرك وتصنع تاريخها في القيمة الإنسانية، كما أنّ هذا الوعي الشعري الجمالي يهدف إلى تأسيس الإنسان الجمالي العربي في الوعي الجمالي بوصفه قيمة كل القيم والمثل الأعلى الذي لا يوجد عند نقطة معينة ولا في مكان ما بل في ذات الإنسان وفي سعيه إلى الكمال الذي يتظاهر جلالاً وسموًا من خلال الجمال الشعري.

في سياقٍ منفصل وباعتبار الشعر جزءًا لا يتجزأ من الفنون الإنسانية وباعتبار الفن «**أعلى أشكال تملك الواقع بحسب مقاييس الجمال**»[1]، فإنما هو نتاج الوعي الجمالي في نمط من أنماطه التاريخية، ولهذا فإنّ هذا الوعي يكثف التجربة الاجتماعية تكثيفًا فنيًا راقيًا من منظور ذاتي تخيلي تقويمي، ولذلك فالفن عامة والشعر خاصة إنما يصدر عن بُنى ذهنية ما وراء ذاتية تنتمي إلى مجموعة خاصة، وهي تتشكل على نحو دائم وتنحل في مجموعات اجتماعية حين تعدل صورتها عن العالم كاستجابة لتغير الواقع أمامها وتبقى هذه الصور الذهنية معروفة على نحو رديء، فالوعي الجمالي هو أحد تلك الصور الذهنية التي راحت تتشكل في المجتمع العربي إنْ قديمًا أو حديثًا، بفعل المستجدات المتعددة الطارئة ذات كل عصرٍ.

وعلى هذا فتبيان هذا الوعي هو في أساسه تبيانٌ للخلفية الناظمة للذات الأدبية العربية عامة والشعرية على الخصوص، ومن هنا أمكننا تعريف الوعي الجمالي بأنه الوعي الذي يتناول الظواهر والأشياء من خلال سماتها الحسّية وأثرها في الطبيعة النفسية والروحية للمتلقي، منطلقًا من المقاييس الجمالية "**Aesthetics Standards**" والتي تشكل مضمونه القيمي ويتلاءم الوعي الجمالي طردًا مع تلك المقاييس، فليس ثمة وعيٌ حافي من المقاييس كما أنه لا توجد مقاييس من دون مثل عليا؛ فلذلك كان الوعي هو الآلية الذهنية الانفعالية المنتجة للظاهرة والمقاييس هي الناظمة لها، أمّا المثل

(1) فؤاد المرعي: الجمال والجلال، دار طلاس، ط1، دمشق، 1991م، ص 89.

فهي بطبيعة الحال المعيار الأعلى الذي تسعى الظاهرة إلى تجسيده وتشخيصه وحتى تمثيله بواسطة تلكم المقاييس.

وبما أنّ الفن عمومًا والشعر خصوصًا يمثلان أعلى أشكال تَمَلُّك الواقع بحسب مقاييس الجمال، فإنهما يمثلان المؤشر الأكثر مصداقية في الدلالة على ذلك التغير والتبدل في الوعي الجمالي حيث يكون التأثير المتبادل عكسيًا بالضرورة، ولعله ليس مُظاهرًا للحقيقة ذلك الطرح القائل بأنّ التغير الجزئي الذي أصاب الشعر العربي في العصر العباسي يتلاءم والتغيّر الجزئي الذي أصاب الوعي الجمالي العربي في ذات العصر، وهو ما يؤكد خطأ النظرية القائلة بأنّ الوعي الجمالي في العصر الجاهلي هو امتدادٌ للوعي الجمالي في العصر العباسي، فالأخير طفحت فيه الكثير من التغييرات السوسيوثقافية انعكست شعوريًا على الفنون والإنتاج الأدبي بصفة عامة، وما "ابن المعتز" وما حمِلته المدرسة التي انتسب إليها وهي مدرسة الصنعة إلاّ لدليل واضح على ذلك الاختلاف البيني بين كلا العصرين، غير أنّ الفرق يكمن في أنّ الشاعر قد يكون ذو نزعةٍ حداثية دون أن ينتمي فكريًا للوعي الجمالي الكلاسيكي رغم معايشته لعصر كلاسيكي بامتياز، كما قد يكون الوعي الجمالي للشاعر كلاسيكيًا في عصر تغلب عليه طبائع الحداثة الفكرية، وتقريبًا مثَّل "ابن المعتز" التيار الأول بامتياز.

في الحقيقة لم يكن للنقاد أن يحكموا "لابن المعتز" بحيازته لتجربة جمالية سابقة لعصره دون أن يكون لهم ما يعضد حكمهم هذا من معايير مرجعية يجب أن تُستوفى، وكذلك أدلة نقلية من صميم إبداعه الشعري فلِكي تكون تجربته هذه جمالية يجب أن يكون ذا فكرٍ مستنيرٍ حرٍ أصيل يتمتع بثقة نفسية تجعله يقدّر الأمور بروية وذلك من خلال وعيه بالوظيفة البصرية والسمعية للبناء الفني عبر تصديه للمشكلات الصعبة والمعقدة في موازنته بين التصور والخبرة المكتسبة، كما أنه حريٌ به أن يوازن بين الضروريات النفسية وضرورات المجتمع ويمارسها بطريقة إنسانية ويكون ذا مقدرة فذّة على التقاط الأفكار واقتناص اللحظة الإبداعية، صحيح أنّ مثل هذه المعطيات والمعايير المرجعية قلّما تجتمع متكاملة في شخصية أدبية أو فنية معينة أو حتى لنقول في ذات شاعرية معينة، إلاّ أنّ

"ابن المعتز" أخذ بنصيب ليس بالهين مما سبق، عكس تيار عصره الفكري الذي لا زالت تجري عليه نمطية تفكير الإنسان العربي القديم ويُسبغ هذه النمطية على منتجه الثقافي أو الأدبي حين كان الاختلاف حتى في نمط التفكير جناية.

إنّ التجربة الجمالية هي تجربة إبداعية والإبداع يتمثل في الانفصال عن السائد وامتلاك قدرة على الاستكشاف وتسليط الضوء على الحياة البشرية الخفية، وكذا التعبير عن الباطن بواسطة لعبة الصور «**وأنّ هذا النوع من القوة الافتراضية للصور ستبحث في عمق الفكر عن الإمكانيات التي لم يقع استخدامها إلى اليوم**»[1]، إنّ مثل هذه القوة الافتراضية تجسّدت عند "ابن المعتز" وما أدلَّ على ذلك من تصويره الخارق لأفق الإبداع للهلال وتشبيهه إياه بزورق من فضة مثقل بحمولة العنبر وهنا قيمة جمالية لا يغفل عنها الوعي الجمالي المتمرس، ولم يكتف على الهلال بتصويرٍ واحد فأفرد له تصويرات رديفة لبعضها جاعلاً منه همًا وجوديًا رابضًا على صدره وسيكولوجيته، فمرة صوّره زورقًا ومرة منجلاً ومرة استعارةُ لتشبيه حبيبه فكان الهلال حاملاً لمتناقضات شعورية وقيمٍ فلسفية متنافرة، فالهلال واحد ولكن نفسية الشاعر "ابن المعتز" متقلبة.

ولعل هذه الحالة الوجودية للشاعر هي تصديق لمقولة أنّ ديدن الفنان هو إعادة خلق العالم وانتقال إلى عالم ما فوق الحقيقة وهروب إلى مملكة الحرية وأيضًا انفلات إلى دنيا الحلم حتى وإن كان غرضه التعبير عن فرديته إقراريًا أم تصويريًا أم حتى تماهيًا في وصف أخر من الموجودات من خلال حبكة حية من الأحداث والمشاعر، وكلما كان أثره الفني الذي أبدعه أصيلاً اقترب من قيمة الحقيقة وعبر بجلاء عن مطلب المعنى فكما قال "هويسمان": «**لا يمكن أن نكون مبدعين إلاّ في الحقل الذي نستطيع فيه أن نعمل دونما التعرض لخطر السخرية**»[2]، ولا يمكن أن يشك أحد في أنّ

(1) Antonin Artaud : œuvres complètes, Tome 3, Gallimard, Paris, 1978, P 74. (Adapted)

(2) دنيس هويسمان: علم الجمال-الاستيطيقا-، تر: أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العربية، (د ط)، (د ت)، ص117.

شاعرية "ابن المعتز" هي محل سخرية إن في النقد الحديث أو القديم ودليلنا مصنفات التأريخ الأدبي التي حفظت لنا حكمًا نقديًا ببراعة أدبية جمالية حازها "ابن المعتز" لا يختلف عليها اثنان.

إنّ شعرية "ابن المعتز" كانت على العموم «**نتاج الوعي الجمالي السائد المشروط بالبيئة المجتمعية العامة ... والفن ليس انعكاسًا مباشرًا للواقع، بل هو انعكاسٌ للوعي الجمالي المشخص تاريخيًا من جهة والمشخص فرديًا من جهة ثانية**»[1]، ذلك أنّ إبداعات "ابن المعتز" لعبت على وتر مقاربة نقدية جمالية ارتبطت ظاهريًا بوقائع ذلك العصر مقاربة مفادها أنّ الإبداع الشعري هو نتاج الوعي الجمالي السائد في بيئته الاجتماعية، فالشعر كان دائمًا وبما أنه جزء لا يتجزأ من الفن الأكثر قدرة على تبيان ذلك الوعي ولا يتبدى ذلك في طبيعة المعالجة الجمالية للواقع فحسب، بل أيضًا في التقانة الفنية التي ليست في الحقيقة سوى تمظهرٍ حسّي لما هو جمالي مجرد فثمة إذن علاقة بين الوعي الجمالي والشكل الفني، ومن هنا فإنّ مقاربة ذلك الوعي لا تتم على نحو أفضل إلاّ من خلال مقاربة الشكل –التشكيل– الذي هو الوعي متمظهرًا، أو لنَقُل إنّ الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي، حتى إنه يكاد يتجذر في نفوسنا اعتقاد بأنّ "ابن المعتز" وعى منذ نزوعه نحو الشعر الذي هو ضرب من ضروب الفن فالفنان ومثلما آلى "ابن المعتز" على نفسه، هو من الإبداع في شكل تعبير وتشكيل إبداعي ثم تأتي مهمة المتلقي بعد أن يُلقى إليه بما جادت به القريحة، فيعيد هذا المتلقي الإبداع في شكل إحساس وإبداع فكري، وذلك عندما يتحاوران –الشاعر والمتلقي– مع العمل الإبداعي فكلاهما يعطي السؤال للمادة الفنية ويفترض الإجابة مما يتلقاه ويدركه أثناء إعادة الإبداع من خلال المساحة الإبداعية والمسافة الفكرية.

ولكي تتم عملية الإبداع الفني عمومًا والشعري خصوصًا من خلال الوعي الجمالي فلزامٌ علينا أن نشير إلى كيفية تكون هذا الوعي وذلك من خلال أنّه مترابط عضويًا بما يسمى العقل الواعي أو

(1) سعد الدين كليب: الظاهرة الجمالية بين الواقع والفن، مجلة الموقف الأدبي، عدد 234، كانون الأول، دمشق، ص 88.

الظاهري الشعوري وهذا العقل كما هو متعارف عليه علميًا له المقدرة على تمييز الأشياء، والرغبة المعرفية وتحويل التخيلات إلى تصورات مستخدمًا المنهج الإستقرائي، ومن ثم يستدعي الصور والمعاني ويحللها ويركبها وهذا العقل يجاري الظواهر ويعمل من خلال إرادة الإنسان من حيث تشكيل المعاني والصور والمواقف، ويقوّم بالسلوك الإنساني الموجه حيث يأخذ من الخارج ويضيفه للداخل ويأخذ من الباطن ويمزجه بالظاهر ليستنتج المعاني والأفكار ويقوم بالأعمال الإدراكية المعرفية الواعية، وعبر هذه العملية العقلية المتشعبة يتولد لدينا الوعي الجمالي الذي يعمل وخاصة في ميدان الفنون بشتى صنوفها وما يهمنا هنا هو الشعر ، قلنا يعمل على استجلاء الحقيقة الكامنة في ذلك المحسوس ولتحويل ذلك المحسوس إلى صور فنية حيث يُعبر الشاعر من خلاله عند قدرته في تصعيد الواقع، ويتمكن المتلقي بعدها من إحساس وإدراك المعاني الجميلة.

فوِفق هذا المعْطى المعرفي الحداثي تمكن "ابن المعتز" الشاعر الكلاسيكي من جعل الظواهر الوجودية محسوسة ومسموعة ومرئية من خلال إبداع وإعادة إبداع من جانبه ثم ترك لمتلقيه فضل المشاركة الإبداعية من جانبه، وبحق ساهم بشاعريته الوقادة في إنشاء لحظات جمالية يعيشها مع متلقيه داخل المسافة الفكرية والمساحة الإبداعية مثلما تمّ ذكره، وبذلك كان الوعي الجمالي والقدرة الإبداعية عند "ابن المعتز" نتاج نشاطٍ إبداعي ارتكز على الخبرة الجمالية هذه الخبرة التي هي ظاهرة بشرية وإحساس الإنسان بما يدور في نفسه وبما يدور حوله إحساسًا عميقًا حيث مكّنه من اكتشاف ما في الكون والحياة من اتزان وانسجام وإيقاع، هذا الاكتشاف هو الذي تجلى في شغف "ابن المعتز" بموجودات الطبيعة والبيئة بشكل عام، فهو قام بتحويل النطق العادي للمدركات إلى نطق استاطيقي وجعل لهذا النطق معنى جماليًا.

فالوعي الجمالي يستلزم قدرة إبداعية تمكنه من الإبداع والإحساس بالجمال، وهذه القدرة الإبداعية موجودة في الإنسان المبدع في داخله وفي أعماقه الشعورية واللاشعورية ولذلك يتراوح العمل الإبداعي بين الشعور واللاشعور، فلا بد للشاعر من خبرة حسية طويلة وخبرة جمالية متراكمة ليتسنى

من خلاله أن يستجمع شتات الأشياء وإخراجه في شكل إبداعي والصياغة الفنية مثلما هو متعارف عليه عند جمهور النقاد لكل عمل أدبي أو إبداعي هي المحك الأساسي للعملية الإبداعية من خلال تجربة جمالية، فالإبداع الفني يتوقف ظهوره على وجود ثروة من الأفكار المكتسبة من خلال الخبرة الجمالية وخبرات جمالية مختزنة فيصوغها المبدع صياغة جديدة ويضعها في تركيب جديد مستحدث.

ليس خفيًا على المشتغلين في ميدان الفكر حقيقة أنّ الفن لحظة نادرة مُثلى لتناغم العقل مع المخيّلة وامتزاج الشيء بضده كالوهم بالحقيقة، السكون بالحركة، المادة بالروح، لإعادة صياغة الواقع الحسي صياغة نوعية تحشد في ثوابته حياة وتحولات نشأت عن علاقة خاصة وتفاعل نوعي بين الذّات وعالمها الطبيعي لتحوله أيقونة جمال تحقق المتعة وترتقي بالشعور وتخلق فينا وعيًا عن ذلك الواقع الذي نجهل أننا لا ندركه، فجمال الطبيعة وإن ظلَّ مصدر إلهام للفن إلاّ أنّ الفن هو من يحول هذا الجمال الطبيعي (المألوف) إلى إثارة وإدهاش متجددين بنقله من كينونته المادية إلى عالم الانفعال والشعور حيث تكون الروح، وهنا تتجلى طاقة الفن وقدرته على الارتقاء بالأشياء باكتسابها طبيعة جديدة وعلاقات جديدة ذلك لأنّ الفنّ ينظر إلى الخارج من الداخل ليرتد بالخارج إلى الداخل، فالفن «**إبداع الروح وخلق الوعي ونتاج الحرية وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة**»[1]، وذلك ما حاوله "ابن المعتز" إذْ إنّ الفن المتأصل فيه هو من أَثرى إحساسه بالجمال لا بل صيّره خبرة جمالية قائمة بذاتها قادرة على تكوين الجمال كأن تجعل من ومضة برق خاطفة شلال نور يغمر الوجود والوجدان، إذ يقول[2]:

وكأنّ المجرّ جدول ماء * نور الأقحوان في جانبيْهِ

وكأنّ الهلال نصف سوار * والثريا كفٌ تشير إليـــهِ

(1) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 2003م، ص 148.

(2) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 391.

كما أنّ تلك الخبرة البارعة في تحويل حقائق الواقع إلى إشارات جمالية تتلقفها الروح في عالم مثالي الصورة، وهي من أعدّت "ابن المعتز" فنيًا لاحتضان الطبيعة واكتشاف جمال موجوداتها وبديع ألوانها لتنكشف له روعتها فإذا بشعره لوحات جمال في الطبيعة وحدها، فهو يقول مثلاً في تشكيل جمالي بديع[1]:

أما ترى الأرض قد أعطتك زهرتها * مُخضرة واكتسى بالنور عاريهَا

فللسماء بكاءٌ في حدائقهـــــا * وللرياض ابتسامٌ في نواحيهَـا

ولا مكان للشك في أنّ حس "ابن المعتز" بالجمال الذي وجد تجلياته في الطبيعي مارس فن التصوير والتلوين فهو راجع لتضافر عوامل ذاتية وموضوعية صقلت ذائقته الجمالية.

إنّ الفن المتأصل في طبيعة "ابن المعتز" كان له الفضل الجزيل في إخصاب وإثراء وعيه الجمالي، والانطلاق به إلى مسارب جمال متنوعة ربما لا يدركها آخرون لكنها ليست بخافية على "ابن المعتز" الذي يحس بالأشياء حسًّا جماليًا، ويخلق معها علاقات نوعية ليستشعر جمالها حتى وإن غاب عنها الجمال ويحس بمتعته بخبرة جمالية لا يمتلكها إلاّ الأفذاذ، فبالفن اكتسب "ابن المعتز" خبرة جمالية ووعيًا جماليًا قادرًا على تقدير الجمال وصياغة تصور فلسفي عن الجمال فاجتمع فيه أمران أمّا الأول فهو المدرك الجمالي الحسي، فالمثير الجمالي (المدرك) هنا حسّي مادي كما أنّ الإدراك حسّي حاسة البصر له المقدرة على رؤية المحسوسات فهو يرتبط ويتعلق بكل ما هو حسي ومادي، أمّا الثاني فهو المعنوي والمثير الجمالي هنا معنوي لا يلتفت إلى الشكل، والإدراك للجمال شعوري عاطفي أي معنوي.

ومن هنا يعطي "ابن المعتز" بُعدًا وعمقًا لمفهوم الجمال من المادي الظاهر إلى العاطفي الباطن وبتلك الخبرة المتولدة عن الفن تمكن "ابن المعتز" لا من تجسيد الجمال المحيط به فقط وإنما أيضًا

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 391.

خلقه في هيئة جديدة وعلاقات جديدة تثير الدهشة وتترك إحساسًا نوعيًا لم نعهده من قبل وربما قوله هذا يعضد هذا الطرح[1]:

أما ترى النرجس الميّاس يلحظنا * ألحاظ ذي فرح بالعتبِ مسرورِ

كأن أحداقها في حسن صورتها * مداهن التبر في أوراق كافورِ

فابن المعتز بفعل حسّه المتميز بالجمال وتكوينه الفني يصل إلى تبني رؤية جمالية لبنية العالم الحسي، تتوحد فيها مظاهر الطبيعة على اختلاف أشكالها وتنوع ألوانها وأجناسها ليرجعها إلى أصل واحد تلتقي فيه، وبذلك الحس التكوين الفني تفجرت أيضًا موهبته في الغناء والموسيقى «**فكان خبيرًا بالنغم حاذقًا في معرفة مزايا المغنين ومحاسنهم وعيوبهم بل إنّه قد أسهم في الغناء**»[2].

إنّ الحديث عن الجمال وتشكله عند "ابن المعتز" وانبجاس الوعي الجمالي في نفسه المبدعة هو حديث عن النشأة حيث كانت لهذه النشأة الأفضال الكبيرة على تفتق الموهبة الأدبية لديه، فالطبيعة الملكية والجدران الذهبية التي رعته أيام جده "المتوكل" كان لها الأثر القوي في بناء شخصيته وصياغة فنه إذ أسست له قاعدة جمالية حسية راقية المرتبة مزوقة بأنفس وأمثل مظاهر الجمال المادي الذي يثير بجمالية عالية أنواع المحسوسات والإحساسات الإدراكية ليطبع في وعيه مفهومًا لمعنى الجمال وعناصره وفق معايير مثلى اتفقت عليها طبقته الاجتماعية مثلما سبقت الإشارة إليه، فكان أن ظلت تلكم المعايير ماثلة في ذاكرته وتستحضرها مخيلته ليبني من صورها المادية الفخمة عالمه الشعري الذي هو صدى لتكوينه ونشأته الملكية ولتبيان هذا لننظر قوله مثلاً[3]:

كأنّما الليمون لما بدا * للعين في أوراقه الخضــرِ

مداهنٌ من ذهب أطبقت * على زكي المسك والخمرِ

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 254.

(2) مصطفى الشكعة: الشعر والشعراء في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 784.

(3) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 251.

أو قوله مثلاً[1]:

كأنّما التفاح لما بدا * يَرفُل في أثوابه الحُمـــرِ

شهدٌ بماء الورد مستودع * في أكرِ من جامد الخَمرِ

الناظر لهذين المقطعين يستشف حقيقة براعة التصوير والصور هنا مصبوغة بصبغة ملكية ما كانت أن تكون دون نشأته الأرستقراطية التي أخصبت وعيه الجمالي وهو ما أكّده النقاد السابقين وكذلك المحدثين.

كحال كل وعي جمالي لابد لتشكيله من حضور تفاعل كيميائي مع البيئة المعاشة والحق أن البيئة المترفة التي عاش بين ظهرانيها "ابن المعتز" كان لها قصب السبق في تشكيل هذا الوعي، فشاعريته لم يكن لها أن تتكون لولا أن منحته البيئة المحيطة به براعة رسم الصور وأناقة التركيب بما حوته من طبيعة آسرة للألباب فائقة الجمال، عطرة الرائحة، زهية اللون، أترعت مكامن إحساسه بالجمال وصعدت من وتيرة ذائقته الجمالية وضاعفت من فاعلية إدراكاته الحسية، على غرار اللمس والبصر، السمع والشم، وهو ما ارتدّ على مخيلته بأن أصبحت ذات قدرة عجائبية على تكوين صور مثلى للأشياء، وتحويل العالم الحسي المألوف إلى عالمٍ مثير الجمال مُدهشُ الصورةِ ذي طبيعةٍ أرستقراطية.

إنّ أثر البيئة على تكوين وعي "ابن المعتز" الجمالي لم يقف على مظاهر العالم الحسي بل نجد له امتدادًا إلى اللغة والأدب، فالرجل كان له الفضل في اعتباره أبرز من تناول قضية المحسنات اللفظية إن لم يكن الأول على الإطلاق، وذلك في كتابه "البديع" وفيه يتجلى بوضوح أثر بيئته المترفة من خلال اهتمام "ابن المعتز" بجانب الزخرف المادي للألفاظ وتنميق الصورة وزخرفتها لتتألق جمالاً، هذا ما كانت عليه البيئة من أهمية في صقل وعيه الجمالي وتشكيله أول مرة، بل وما كانت عليه من أهمية في تفتق براعته الأدبية شعرًا ونقدًا.

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 248.

إنّ الحظوة التي كان عليها "ابن المعتز" إبان عصره ومقامه كأمير عباسي كان له فضل كبير في توفير المصادر المعرفية المتميزة، فقد سُخِّرت له منذ صغره مكتبة عامرة بالكتب على اختلاف صنوفها وأفرد له والده خيرة المعلمين لتدريسه وتلقينه القرآن والحديث ومبادئ اللغة والتاريخ ولكن "المبرد" و "أبو العباس ثعلب" كانا صاحبي تأثير كبير على "ابن المعتز" وهو ما شغفه باللغة والأدب ينهل منهما حيث «**نشأ في الرواية والسماعة ... كما أنّ مجلسه كان مقصد العلماء وداره مغاثًا لأهل الأدب**»[1]، ويتضح من خلال هذا أنّ الثقافة العربية قد غلبت عليه، إلاّ أنّه شغف أيضًا بثقافات الأمم المجاورة فولع بفلسفة اليونان وكذا اهتم بآداب الفرس والهند إذ كانت من متطلبات عصره الثقافية لكن اللغة والأدب أخذا تقريبًا كل حيزه وهو ما عمّق بجد النزعة الحسية في شعره، فحصيلة ثقافته كانت ذات طابع حسي بامتياز تلاءمت مع مفهوم الجمال وتوافقت أيضًا مع أسلوبه في تجسيد ذلك الجمال، لم يكن هذا كل شيء بالنسبة لتشكيل الوعي الجمالي عند "ابن المعتز" فالطبيعة كان لها إشعاعها أيضًا ضمن هذا التشكيل لأنّ الطبيعة ما هي إلاّ جزء من البيئة، فالأوضاع السياسية المضطربة التي عاشتها الخلافة العباسية وما ميز أركانها من رعونة في الأداء وغياب الوازع الديني وأجواء التآمر داخل البلاط ورواج أسلوب الاغتيالات، طال مباشرة "ابن المعتز" وعانى جراءه أزمات نفسية متلاحقة كان ذروتها فاجعة مقتل أبيه وتعرضه للاضطهاد والمهانة فقد أنشد قائلاً في وفاة أبيه[2]:

مَضُو بخيْرِ عمري * وتركوا لي الشـــرَا

ولم أجد إذ ماتوا * لي في الحياة عذرَا

(1) أبو بكر الصولي: كتاب الوراق "قسم أشعار أولاد الخلفاء"، تح: ج هيورت، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، 2004م، ص 107.

(2) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 241.

هذه المآسي كانت سببًا وجيهًا له لأن ينآى بعيدًا عن أجواء تلك الاضطرابات وينغمس في حياة اللهو عساه يقبر مكبوتاته وأحزانه المريرة، وكانت الطبيعة ميدانًا لمظاهر لهوه وأحضانها ملاذًا رحبًا ومصدرًا زاخرًا يشبع إحساسه بألوان من الجمال المثير، وبذلك وفرت له الطبيعة الأمن وحققت له التوازن النفسي وروت ضمأه الجمالي بل كان رومنسيًا للحظة عندما جعل من الطبيعة شريكًا يقاسمه أحزانه، وهذه ليست مبالغة "فابن المعتز" وصل في علاقته مع الطبيعة إلى مرتبة المشاركة والتوحد ليخلق بتفاعله معها علاقات جديدة بما خلع عليها من صفات إنسانية (تشخيص) أخرجتها من حيزها المعتاد إلى آفاق جمالية أرحب فكان "ابن المعتز" في مسلكه هذا أول رواد شعر الطبيعة ولننظر في هذا المقطع الشعري البديع إذ يقول[1]:

وقفتُ بالروض أبكي فقد مشبهه * حتى بكتْ بدموعي أعين الزهرِ

لو لم تُعرها جفوني الدمعَ تسفحه * لرحمتي لاسْتَعارتُه من المطـــرِ

فلقد شكلت الطبيعة بمظاهرها المختلفة مصدرا للجمال عند "ابن المعتز" ويقظةً لوعيه لتجعله في حالة من التأهب الجمالي الراصد لمستويات جمالها و للارتباط بها في علاقة ذات طبيعة جمالية فنية.

لقد أيقن "ابن المعتز" أنّ الجمال ليس مجرد متعة حسية وإنما غبطة روحية تدعو إلى النظر بانتباه واللعب مع الوجود وممارسة التفكير، بحيث يشعر المرء أنه أدرك الديمومة وشارف على الاكتمال ويكاد يتحد بالمطلق. إنّ "ابن المعتز" كان مثال الفنان الذي أسس إبداعه وإلهامه على دعائم حريته خاصة وأنّ ماهية الفن هي الحرية وضريبتها هي المغامرة في المجهول والمخاطرة بالحياة من أجل التضحية في معبد الجمال الفتّان، وكما قال كانط: «**لابد من ذوق**

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 195.

حتى نحكم في شأن شيء جميل لكن لابد من عبقرية لإبداع شيء جميل»[1]، لذلك كان الوعي الجمالي صاحب ثنائية ملكية إذ تجتمع فيه ملكة الحكم وملكة الإبداع، فهو ينطلق من الحكم التأملي لتحقيق الرضا النزيه الحر للوصول إلى الغاية والمصلحة الحسّية العقلية.

لقد تراوح الأفق الجمالي الذي اتكأ عليه "ابن المعتز" في إنشاء أشعاره بين المتناقضات التي لا تجتمع إلاّ داخل قريحة شاعر فذ، فهو راوح شعره بين الوصف للخيل والرحلة والحرب وغيرها، وبين الغزل ومفاتن المرأة والجواري وأيضًا كان للخمر نصيبها فولع بها ولعًا حدّ أن قرنه النقاد في هذا بالوليد بن يزيد، لكن الطبيعة وما اتصل بها كانت المِعين الجمالي الذي لا ينضب غّرف منه "ابن المعتز" موادًا خامًا لتشبيهاته، كناياته واستعاراته، فقد بلغت براعة "ابن المعتز" ونبوغه في التصوير وفتنته بالطبيعة الحد الذي يصفها بلا كلٍّ ولا ملٍّ، محلقًا في سماء زاهية من الفن الرفيع وقد كيّف لهذا الولع والتصوير بحر الرجز فأفرد للطبيعة أرجوزتين لم يتحْ لشاعر آخر أن يبلغ مبلغه فيهما مصوِّرًا لجمال الطبيعة والجِنان تصويرًا قيل فيه: «**لا يُظَن أنّ أحدًا قد استطاع أن يأتي بمثله في تشبيهاته واختراع المعاني البديعية التي تثيرها هذه الرياحين**»[2].

إنّ الدليل على تشكيل وعي جمالي أصيل لدى "ابن المعتز" هو نزعته الرومنسية التي تجلت خاصة في جزئية علاقته بالطبيعة، ومعلوم ما للرومنسية والطبيعة من وشائج وعلاقة خَلقية، "فابن المعتز" يهيم بالطبيعة هيام العاشقين ومعها تنبض مشاعره وأحاسيسه فوصفه للحدائق والبساتين، والأزهار والأثمار والأنهار، وتطلعه إلى الكواكب والشموس والأقمار، فهو

(1) ايمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 87.

(2) طه حسين: حديث الشعر والنثر، دار المعارف، ط1، مصر، 1953م، ص 168.

من خلال هذا قد رسم أكثر من تقليد شعري وابتكر أكثر من صورة بكر الأمر الذي جعله رائدًا في شعر الطبيعة ورأس مدرسة الصورة الشعرية.

إنّ الوعي الجمالي لدى "ابن المعتز" ارتد على تقنيات التشكيل في قصائده فقد تميز أسلوبه بالسهولة والوضوح متحاشيًا بذلك التعقيد والالتواء، وما ذلك إلاّ دليل على طبعه السمح وبيئته المترفة، وتناقض في هذا على ما عُهدَ على أسلوب "أبو تمام" الذي يجنح نحو الطبيعة الفلسفية المعقدة، لقد كان "ابن المعتز" مسحورًا ومهووسًا بما في هذا الكون من مظاهر الجمال ومن أجل هذا كثرت أوصافه وتشبيهاته لهذه المظاهر كثرة تلفت النظر حقًا، فالسماء وما اشتملت عليه كانت مهبط إلهامه ومصدرًا واسعًا من مصادر فنّه فانطلق انطلاقًا واسعًا وراء رقعتها، وجهد أن يعرض ما اشتملت عليه عرضًا دقيقًا فائقًا.

ومن مؤشرات وعيه الجمالي وتشكيله فنيًا تلك الصور الفنية العديدة لموضوع واحد وهي دليل على موهبة خاصة قادرة لم يرزقها كثير من الناس كما رزقها "ابن المعتز" فهو كان يعمد إلى ترصيع أشعاره بمختلف المحسنات البديعية متوخيًا بذلك إحداث متعة فنية، طالما حمّل صوره الفنية بالحياة والجمال والفن رغم الكثرة والازدحام الموجودة عليها هذه الصور داخل أشعاره، كثرة يستحيل معها جمعها أو حصرها داخل حيز محدود.

فالقارئ لشعره يجد نفسه وكأنه يتنقل في معرض الطبيعة الفسيح المفعم بضروب الأشكال والأصباغ والألوان "فابن المعتز" كما قال أحد النقاد شارك «**في تحويل الوصف إلى صور فنية فما كان همّ الشعراء في العصر العباسي هَمَّهُم في العصر الجاهلي وبني أمية من توضيح الوصف والكشف عن جوانب الموصوف بل ذهبوا ينشدون الجمال، ويرقون بالواقع ويجسدون الفن في لوحات تصويرية تبرز المشاعر وتعبّر عن الأحاسيس، ويتجلى**

فيها براعة الشاعر في الارتقاء بالواقع أو التعبير عنه بما يدهش ويفتن»[1]، فلقد كان "ابن المعتز" باحثًا دائبًا عن الجمال ينشده ويتذوقه ويصوّره تصوير الغني المترف، فإذا كان من سبقه من الشعراء قد فرغوا من وضع هذا الهيكل الشامخ الذي هو الشعر وتقسيم أقسامه وأفنانه وتجميله بالزخارف والتماثيل والصور، فإنّ "ابن المعتز" قد موهّه بالذهب ووشاه باللآلئ والدرر، فعصر "ابن المعتز" كان بحق عصر التأثيرات الفردية على نتاج العبقرية الخاصة التي تحل بالشعر أثرًا لشخص صاحبها وتكوينه ونشأته وبيئته، ومن هنا تفتقت الأوعية الجمالية لجمهرة الشعراء والفنانين في هذا العصر نتاجًا لما سبق.

لقد كان الوعي الجمالي "لابن المعتز" نموذجًا لذلك الوعي الذي يمنح المبدع رؤية جمالية أشمل في معرفة التشكيل الجمالي الذي يكمن في الأثر الإبداعي، لأنّ الوعي يفسح آفاق التجلي الفني للمبدع ويكشف له عن خفايا فنية ينطوي عليها الأثر ويدّل على أبعادها وقد لا تنكشف هذه الخفايا لمن لا يتصف بسمة هذا الوعي، هذا الوعي الذي أسس داخل ذاتية "ابن المعتز" إيمانًا واعتقادًا راسخًا بأنّ الخطاب الشعري يمتاز بأهمية كبرى في مجال تكوين القيم الإنسانية كما عمل مسبقًا بفكرة أنّ جمالية الخطاب الشعري لها دخل عميق في تأسيس المفاهيم، وفي بناء سلوك الإنسان ناهيك أنّ الشعر يبني الإنسان من الداخل، إنّه يؤسس قيمه، ويُقَوّم سلوكه ويرفع همته ويقوي عزيمته.

فالأدب بالمعنى الجمالي هو مربي للإنسانية وإنّه من البديهي أن نعترف لإبداع "ابن المعتز" بالصيغة التعليمية التي جاء عليها وإنّ ليس بتلكم التقريرية التي عُهدت عند غيره، ولكن أليس من أعظم الغايات هو تربية نفس جمالية لها مرجعيته فنية ذائقتها الجمالية فذّة ووعيها الجمالي مقتدر وزاخمٌ بثروة فكرية معتبرة من المكونات الجمالية الكونية والمعرفية والحياتية، إن

(1) سعد إسماعيل شلبي: ابن المعتز صورة لعصره، دار الفكر العربي، د.ط، 1981م، ص 185.

وعي "ابن المعتز" الجمالي أنتج لنا تشكيلاً فنيًا يستدعي منَّا وقفة تأمل أكثر منها وقفة إجلال لأنّ الأولى تقود للثانية، إنّ تلكم الصورة الفنية التي أبدعها "ابن المعتز" في أشعاره تشكيلاً جماليًا هي الصورة تجعل من خيال متذوقها جماليًا يتسع إلى أفق أرحب وجاعلة من مدى فكره أوسع وأعمق، إنّ "ابن المعتز" أيقن مبكرًا أنّ الشعر إبداع جمالي وسار في إبداعه وفق هذا المنظور، كما أيقن أنّ مهمة هذا الفن القولي هي بالدرجة الأولى بناء القيم الإنسانية الأصيلة في ذواتنا وأفكارنا ومواقفنا، كما أنّه تنبه وذلك جليٌّ من خلال أشعاره وحتى آرائه النقدية إلى تلكم الصّلة الحميمة بين ما هو جمالي وما هو فكري فالشعر يوقظ العقل ويهيئه لتلقي الأفكار الفنية المدركة، والروح والعقل لا غنى عنهما في دراسة الصورة الفنية عند "ابن المعتز".

فقد كانت الصورة الفنية عنده طاقة تعبيرية هائلة الإمكانات متنوعة المستويات وهي تشتمل في الوقت نفسه على مهارات فكرية عديدة وقد أحسن الشاعر ابتكارها وأجاد توظيفها في اللوحات الشعرية بالقدر المناسب، لذلك قال أحد حكماء الصين إنّ صورة واحدة تُساوي في قيمتها عشرة آلاف كلمة.

لقد بدأ كون "ابن المعتز" الشعري لحظة تأمله ثم كان أن تحسس العالم بشعوره وتخيّله وشَخَّصه باللغة التي تعطي هوية للكلمات وهو بذلك إنّما يحول حكمه إلى كون شعري، فالكون الشعري مثلما هو معروف مملكة مصوّرة باللغة وفضاءٌ نصي نسيجه الكلمات وهمساتها وإشاراتها ولحظاتها فهو الوجود الذّي يتأسس بروح الشاعر، إنّ الذي ميّز "ابن المعتز" وبرهن على قدرة وعيه الجمالي في تشكيل أشعاره تشكيلاً ينِم عن فذاذة أدبية قلَّ نظيرها، فدوره أحيانًا في صنع المفارقة المعجزة يتأتى حين تعجز الكلمات عن نقل الرؤية في بعض الأحيان والرؤيا قد لا تحتويها كلمات، فهو كما يقال بانتخابه الكشفي يقتنص سر الوجود ويخرجه من عدمية السكوت والصمت إلى الحركة والإشراق، إنّ وحي الذات حين يشرق في جوارح المبدع

يعطيه حساسية خاصة تجعل الحلم يتكون شعريًا والشاعر يطارده بحدسه ويقينه حتى يصل إليه ويسكن فيه، وما أكثر أحلام "ابن المعتز" وما أكثر مطارداته لها، فلذا فقد تكون كونه الشعري «**من همس ذاته وحركية توترها وتوهجها وانشطارها وانفلاتها من قبضة العدم والتوغل في الوجود المتجلي فتظهر الأشياء من نواة الكلمات وتتشيأ الذرات والمجرات لتعلن عن كون جديد من وحي الشاعر**»[1].

إنّ الدارس المتفحص في شعر "ابن المعتز" سيكتشف بما لا يدع مجالاً للشك كثافة حضور وعيه الجمالي، خاصة ما تمثل في الجوانب المكانية والزمانية التي تؤدي أدوارًا متفاوتة في تعميق الوعي داخل إبداعه الشعري، "فابن المعتز" سعى في جميع أحواله إلى رصد القيم الإنسانية وتمثلها في المجتمع وصياغتها فنيًا عبر نتاجٍ شعري يوصل وجهة نظره ورسالته إلى المتلقي، لقد استطاع "ابن المعتز" وبفضل الوسيط الأول (التشكيل) وتخصيص الوعي الأول (الجمالي) أن يفرق بين ما هو موجود حسي، وموجود عقلي، وقد يبدو ذلك جليًا وواضحًا من خلال النتاجات الفنية له، ثم ومن بعد أن أخذ المنطقي مسيرته الفاعلة في الوجود الإبداعي عنده وتدخله في التفسير الجمالي كان غرضه الوقوف على ماهية هذه الآلية التي يعمل بها الجمالي حيث نلحظ أنّ هذا التوجه المنطقي في ثنايا بعض أشعاره هو لإرادة «**التفريق بين ما هو انفعالي خيالي وبين ما هو تأملي عقلي، أو لنقل بين ما هو أنا متمثلا في المنجز الفني وبين ما هو نحن متمثلاً في المنجز المعرفي**»[2].

(1) أحمد الخليل: الكون الشعري مدارات ومسارات في التذوق الجمالي، راجعه: علي القيّم، مديرية إحياء ونشر التراث في وزارة الثقافة السورية، الهيئة السورية للكتاب، د.ط، 2007م، ص 217.

(2) أندريه لالاند: العقل والمعايير، تر: نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1979م، ص 69.

وإنّ الملاحظ في الجمالية عند "ابن المعتز" هو امتزاجها بالنزعة الأيديولوجية ويكفي أن يقرأ الواحد بعضًا من أشعاره السياسية حتى يرى طغيان أيديولوجية التعصب لفئات معينة من المكون الاجتماعي للخلافة العباسية وكذلك لرؤوسٍ سياسية بعينها، ولربما يلاحظ أيضًا طغيان الأيديولوجية الدينية على بعض شعره السياسي ومنها على الأخص وقوفه ضد الشيعة وتسفيهه لمعتقدهم في أكثر من مناسبة.

عمومًا فقد كانت هذه الأيديولوجية في تداخلها في النمط الفكري عند "ابن المعتز" تأسيسًا للحظات الأولى التي انطلقت منها تفرعات الوعي الجمالي عنده، وهذا معناه أنّ سلطة الأيديولوجية كان لها حضور جليٌّ في ما سبق ذكره دون أن تُنقص من بروز الذات في هذا الوعي، ومن الأهمية بمكان أيضًا القول بأنّ العلاقة الجمالية المنطقية أو الفنية العلمية وبفعل تدخل المنطقي قد وجدت لها نوعًا من التقبل في أرضية الوعي بشكل عام عند الشاعر، بمعنى أنّ الوعي الجمالي عنده ارتبط أشد الارتباط بالمعايير الحاكمة والناظمة لبناء العمل الفني.

لقد كان "هيغل" وفي سعيه لكشف ظواهر الوجود رأيٌ في الفن على أنّه نظام أدائي مهمته «**الكشف عن الحقيقة المطلقة**»[1]، وهو في الوقت ذاته سعى لكشف التعميمات بوصفها منظومة متوازنة في الأداء الجمالي، ووفق هذا المنظور المتأخر زمنيًا كان "لابن المعتز" انطلاقةٌ إبداعية تجسد هذا الفكر حرفيًا، فهو سعى إلى فهم الكُلِّيات ومنها وجود أنظمة تختزل الوجود في رموز ذهنية من خلال إدراك المتشابهات وصياغتها في قوالب كلية لأجل أن تحمل على الموجودات بوسائط مادية سواء أكان ذلك الوسط لفظي أم شكلي، بمعنى أنّ ذلك الكشف عن الحقيقة المطلقة لا يتم التعبير عنه إلاّ بشكل مادي محسوس وهو ما يفسر النزعة الحسّية للتصوير الفني عند "ابن المعتز"، كما أنّ التصنيف الوجودي للأشياء عند الشاعر سار

(1) ف. هيغل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1981م، ص 21.

وفق النمط الجزئي والكلي وفي هذا الصدد هناك فكرة عند "هيغل" مفادها أنّ «**الجزئي الذي نعنيه أو نقصده في اليقين الحسي هو شيء ما لا نستطيع التعبير عنه، بل إنّ العام هو الصحيح في اليقين الحسي هو الذي نستطيع أن نُعبر فقط عنه باللغة، بينما لا نستطيع التعبير بشكل ممكن عن الموجود الحسي لشيء مقصود** ...»[1].

لم يكن تشبع وعي "ابن المعتز" بالجمال طارئاً أو نتاج اعتباط شعوري، بل كان نتاج تأمل جمالي للأشياء فهو نظر إليها لا من أجل ذواتها فحسب بل من أجل شيء آخر يجاوزها ألا وهو المتعة، فانبنى وعيه الجمالي على حقيقة أنّه لا يمكن لأحد أن يركز انتباهه على شيء يدركه ما لم يحقق له متعة، ومن هنا ليس من الخطأ القول بأنّ المتعة جسّدت غاية الموقف الجمالي عند "ابن المعتز"، الأمر الآخر الذي ميّز وعي الشاعر الجمالي هو تلكم التركيبة الجمالية التي تكونت داخل هذا الوعي حيث جمعت بين منفصلين وهما الادراك الحسي والتصور العقلي، ولا يعني بأي حال أن تجاورهما داخل هذا الوعي سيؤدي ضروريًا إلى ظهور الجمال، بل لا بد أن يذوب التصور العقلي أو ينصهر داخل الإدراك الحسي بطريقة خاصة، فالعلاقة بينهما لابد أن تكون عضوية وليست آلية، فالجمال هو امتزاج مضمون عقلي مُؤلف من تصورات تجريبية غير إدراكية مع مجال إدراكي، بطريقة تجعل ذلك المضمون العقلي وهذا المجال الإدراكي لا يتميز أحدهما عن الآخر، لذلك كانت الصلة الفنية بين الأشياء والأفكار عند "ابن المعتز" تتميز بطابعها المباشر، فهي مقارنة وتشبيه وتداعٍ، أي أنّها تقريبٌ حر لا يتطلب براهين، وهي بهذا المعنى تقريبٌ أكيد بديهي يتحقق فورا بين موضوعين أو ظاهرتين في المجتمع أو الطبيعة ينبري لوصفهما الشاعر.

(1) فريال حسن فريال خليفة: نقد فلسفة هيغل، دار التنوير للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، 2006م، ص 102.

إنّ هذه الحالة الفكرية عند "ابن المعتز" وقدرته الذهنية الخلاّقة هي نتاج تطور الحياة في حُلتها العباسية، ومن ضروب هذا التطور ما كان بيِّنًا في إبداعاته من تركيب متداخل (مادة، فكر، فعل) وهي أمور على أهمية قصوى لبداعة الصورة الفنية التي هي منبع الجمال داخل إبداعاته الشعرية، إذ أنّ الشاعر وفي هذه الحالة وأمام هذه العوامل الثلاثة يجد نفسه في مجال الحرية حيث إنّه يسمو على الطبيعة بكونه يتصرف حيالها حسب فكرة وتخطيط، على أنّ الفكرة والتخطيط يَصقلان فيه المهارات الاجتماعية كما أنهما يعتقانه من سلطة الطبيعة.

لكن ومن جهة أخرى فالشاعر لم يكن أبدًا مقيّدًا بهذه الفكرة وهذا المخطط سلفًا كَنِية أولية وكهدف، فهما لا يظهران إلاّ من خلال التفاعل مع الطبيعة ثم يختفيان بعدئذ، ثم إنّ الفكرة التي اعتمدها الشاعر ليست بلا مادة بل هي في جسدها المادي تتحقق فورًا خلال عملية الفعل، أمّا المادة والفكر فقد كانا عملية وليسَا من الجمادات أي أنهما فعل، وعلى هذا كان إيمان "ابن المعتز" أنّ الأثر الأدبي لا يوجد كفكرة فحسب، بل كتجسيد لها في آنٍ معًا أي كأثر أو كشيء، فالأثر هنا (شعر) لا يوجد كمادة جامدة بل كواقعٍ وكفعلٍ أي هو عملية خلقٍ يقوم بها الشاعر أو الأديب، أمّا إعادة الخلق للحظة الإدراك فهي منوطة بالمتلقي أو القارئ.

ضمن سياق آخر لابد من الحديث على الأثر الزماني التراثي لتشكيل الوعي الجمالي لشاعرنا "ابن المعتز"، فمما هو معروف في الدراسات الاستاطيقية أنّ المفاضلة الجمالية أو المنتوج الجمالي ما هو إلاّ تجريد قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، لذلك فالفن والشعر خاصة لهما القدرة على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه (الشعر) للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمن، بهذه الدلالة المزدوجة يصبح الشعر باعتباره فنًا إنسانيًا وسيلة أساسية للفهم ومن ثم أيضًا يصبح مجالاً لإنتاج

الحقيقة، وعلى هذا سار شعر "ابن المعتز" وفق حتمية تاريخية وهي الوظيفة الفعلية للتاريخ ألا وهي جماليات تلقى التراث عبر النصوص والآثار والروائع وفق مبادئ وقواعد تؤسس التصورات المسبقة والأحكام الفاعلة للفرد.

فالحقيقة التاريخية لوجودٍ بهذا المعنى يصبح على إثرها نشاط التاريخ هو الوجود الفاعل والفعلي، لذلك كانت اللغة الشاعرية لابن المعتز لغةَ ترجمةٍ لحقائق التراث وتطبيقها وصهرها في بوتقة القضايا راهنة عصره، بإحياء دلالات مطموسة وبذور معرفية وكذا بعثِ أفكارٍ من طيِّ النسيان والكبت وكذا غياهب اللغة، وعلى هذا فإنّ أيّ فهم للنص الأدبي الشعري عند "ابن المعتز" لا يعني ولا يجب أن يُفهم على أنّه فهم لتجربته هو، بل يعني فهم تجربة التاريخ والوجود التي تفصح عن نفسها من خلال وعبر النص لذلك لابد أن يتميز النص عن المبدع، فالنص خاضع لقراءات المتلقي عبر الزمن وهي متغيرة بتغير الزمن وهو ما يجعل النص منفتحًا على آفاق التأويل، وسلطة القراءة الجمالية المتمكنة للقارئ الحذق.

فلذا فقد راعى الوعي الجمالي عند الشاعر فكرة الزمن من حيث أنّ الزمن وبلغة أخرى لا يمكن إلاّ أن يكون مرسومًا داخل قصيدة شعرية تشكيلية إن صح القول، لأنّ التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع والشعر هو أحد هذه الأوجه الكشفية، فبماذا كان يمكن معرفة الحب والكراهية والخير والانكسار والقلق والانتظار لولا تجسيد هذه القيم في تعابير فنية متراكبة لغويًا داخل قصيدة شعرية، وعلى هذا يمكن القول إنّ إعادة تصوير أو تشكيل الكينونة التي تقوم بها الصورة التشكيلية في شعر "ابن المعتز" جاءت لتأكيد جانب من المعرفة الذاتية المتأتية من الوعي الجمالي، ويُقصد بذلك أنّ الذات التي جسّدتها شخصية "ابن المعتز" لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقًا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص

من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي؛ أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها التي تم إنتاجها من خلاله استنادًا إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائمًا وأساسًا الفعل ومن ضمنها القصيدة التشكيلية، لذا هناك ارتباط دال من خلال ما نتلمسه في شعره بين الوظيفة الفنية التي تمثلها الصورة التشكيلية والتجربة الإنسانية.

إنّ تضافر الوعي والتشكيل من المنظور الجمالي يمنح الأشياء أبعادًا تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكل عمقًا دلاليًا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية، فشعر "ابن المعتز" ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل إنتاج وابتكار وتوليد دلالي، إنّه يستعير من الحياة ولكنه يحولها ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير المتوقعة.

ووفق هذا الطرح فإنّ الزمن الحاضر في هذا الشعر يصير إنسانيًا في الحدود فقط التي يتمفصل فيها بطريقة فنية، حيث يمثل التشكيل الجمالي للشعر من خلال هذا المنظور منزلة أنطولوجية ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم، فهو فعلاً يمثل وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقة الشاعر بالموجودات وبالوجود، لذلك كان التشكيل عند "ابن المعتز" طريقةً في إعطاء ذاتيته الإنسانية المفككة باستمرار شكلاً محققًا وصورة ملائمة لكافة تجاربها، إنّه بمعنى آخر تشكيلٌ وصياغة لتجربته في الحياة «**وهذا يتضمن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية**»[1]. فإذن فقد كان التشكيل عند "ابن المعتز" هو ذلك الوسيط الذي حوّله كشاعر من خلال تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، وبذلك جعلها تجربة مفتوحة على الأجيال التي تلته، كما أنّه بذلك أعطى للشكل الفني قوة وديناميةٍ.

(1) Paul Ricœur: Temps et Récit I, l'intrigue et le récit historique, coll. l'ordre philosophique seuil, Paris, 1983, P 07. (Adapted)

نخلص من هذا إلى نتيجة مفادها أنّ الوعي والتشكيل الجماليين عند "ابن المعتز" لم يكونا مكملين لبعضهما فحسب أم أثبتا براعة فنية جمالية فحسب وحتى لم يكن غايتهما إثارة متعة جمالية فحسب، بل شكّلا معًا وسيطًا معرفيًا بالمعنى العميق، وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية من خلال الوعي الجمالي في وسيط ثابت هو التشكيل أو العمل الفني، فكل جمالٍ لا يُدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، «**فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال، لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة**»[1]، لذلك فإنّ الوسيلة الوحيدة للإمساك بالجمال تتمثل في وسيطين هما الوعي والتشكيل وهو ما رأيناه بوضوح مجسدًا عند شاعرنا "ابن المعتز"، فالوعي يؤسس للنمط الذهني للإبداع، بينما التشكيل يؤسس الفن لينبري هذا الأخير لتأسيس التاريخ، لأنّه لن يكون للبشر تاريخٌ إلاّ بالقدر الذي تنكشف فيه الحقيقة أمامهم وذلك باستقرارها داخل الأعمال الفنية، لذلك لاحظنا أنّ شعر "ابن المعتز" كان معبّرًا عن الجمال ومنتجًا للحقيقة في الآن نفسه، ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية المتبدِّية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحُجب وإضاءة المناطق المعتمة من خلال إبداعه لتصوير الموجودات وإسقاط حالاته النفسية على بناء التشكيل الجمالي لأشعاره.

(1) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، د.ط، الدّار البيضاء، 2003م، ص 23.

الفصل الثاني

الأبعاد الجمالية في شعر ابن المعتز

1) البعد الجمالي المكاني.

2) البعد الجمالي الزماني.

3) البعد الجمالي النفسي.

4) البعد الجمالي التشخيصي.

1- البعد الجمالي المكاني:

يعتبر الإبداع الشعري من أصعب أبواب الإبداع الأدبي والفني فتحاً، ومن أخطرها اقتحامًا، ومن أكثرها إلحاحًا في طرح الأسئلة والإشكاليات والبحث لها عن ردود وأجوبة في الوقت نفسه، ولعل من أعقد الأسئلة الشعرية هي تلك التي تثيرها طبيعته اللغوية من حيث الدلالة والإيحاء والوظيفة مع استغلاله لكل ما من شأنه أن يغني التجربة الشعرية، وكذلك من حيث الترميز والتمثيل والتخييل وتوظيف الشخصيات والإحالة على ما هو تاريخي وما هو أسطوري.

ولقد تشعبت النظريات وتعددت القراءات وتضاربت النتائج، ومن ثمة أشعّت كثيرًا من القضايا الأدبية والنقدية دراسة وبحثًا خاصة في أدب "ابن المعتز" كنموذج حي، إلا أنّ الملاحظ هو أنّ بعض تلكم القضايا الأخرى لم تحظ بما تستحقه من الطرح والتحليل والدراسة وما يجب لها من البحث والعناية، على الرغم من أنها فرضت نفسها داخل هذا الأدب وتجلت في إبداعه الشعري على وجه الخصوص وتناسلت كما يقال عبر قنواته المتعددة، وإنّ جمالية المكان إحدى تلكم القضايا التي لم تحظ بالحفاوة التي تليق بها كما ينبغي من حيث هي قضية نقدية وتجلٍ إبداعي داخل أشعار "ابن المعتز"، وهي من المفاتيح النقدية القادرة على فك إبهام جانبٍ كبير من جوانب المكوّنات الفنية والدلالية داخل النصوص الإبداعية للشاعر، وحتى الثُّلة القليلة التي تناولت هذه القضية أفردت دراسات تتوسل المنحى الفكري العقلي في مفهومه للمكان ومن ثمة في طرحه للبعد الجمالي للمكان أي أنها تدرس جمالية المكان عنده من جانب أحادي هو الجانب الفكري أو النفسي المحض.

ولذا فقضية جمالية المكان في شعر "ابن المعتز" وحتى عند غيره من الشعراء قديمًا وحديثًا لا زالت موضوعًا يحتاج إلى وقفة تأمل وإنعام نظر ودراسات متأنية تتوخى كل ما من شأنه أن

يساعد على تشخيص جمالية المكان في الإبداع الأدبي عمومًا والشعري على وجه الخصوص، حتى يضطلع برصد الوظيفة الدلالية والمعاني المجازية والتعابير البلاغية والتراكيب الأسلوبية والتخييل الشاعري، وكذا القضايا الرمزية والمقومات الشاعرية لهذه الجمالية التي يكتسبها المكان في الشعر، وذلك اعتمادًا على تجزيء المكان الأدبي وإفراد وحداته المادية الملموسة كالبحث في جمالية المدينة أو البيت أو الشارع أو غيرها من الأشياء التي تحمل خصائص مكانية معينة.

إلاّ أنّ طبيعة البحث هنا يجب ألاّ تكون على أساس أنها فضاء مادي أو وجودي أو كوني، ولكن على أساس أنها فضاء فني أو أدبي أي تعبير لغوي وطريقة أسلوبية تكمن خلفها وظائف دلالية يتوخى منها الإبداع والواقع المعيش في صياغة أدبية شعرية متميزة، وبمعنى أبسط إنّ جمالية المكان في الشعر لا تقوم على التشخيص المادي المحض للجمال في مكان محدد، كأن يرصد الباحث جمالاً بصريًا وصفيًا، أو يعمد إلى تحريك حاسة الاستذكار في ذهن المتلقي؛ أي أن يطرح الشعر مكانًا يجد له في ذهن القارئ أو المتلقي نظرة معينة لها ارتباط بالأحداث والوقائع والأشخاص الذين عاشوا أو لا يزالون يعيشون فيها، فهذه نظرة تسرد الماضي وتكتفي بما يوحيه مع أنّ الإبداع قد لا يقصد إلى ذلك قصدًا وإن توفر فيه ذلك.

ومع هذا لا يمكن بأي حال الاستغناء عن الجمال البصري أو الجمالي الذهني التاريخي في رسم جمالية المكان، ولكن ذلك لا يكفي لأنّ اللغة الشعرية المتميزة من طبيعتها أنها لا تحيل على الواقع الملموس في ماديته بشكل مباشر فهذه اللغة لا تحيل على المكان في هندسته الطولية والعرضية والعمودية أو في شكله المربع أو المستطيل أو الدائري أو في شكله العمراني، وإنّما تحيل عليه في إطار ما يحمل من معانٍ تثير النفس أو تثير ما فيها من أحاسيس وتحريك الوجدان الذي يفرز ما عنده من شعور ولاشعور، وذلك في إطار ما يزخر بها المكان من دلالات تبني أفقًا شعريًا ينبعث الجمال من تراسيمه، وتحيل عليه أيضًا في إطار ما يكنّه من

وظائف كان من أجلها هذا المكان أو ذاك مختارًا في نصٍ معين أو نصوص شعرية محددة دون غيره من الأماكن.

وبالانفصال إلى سياق آخر وهو سياق تعامل الشعر مع المكان وهذا ما نتلمسه بطبيعة الحال مع شعر "ابن المعتز"، فسنجد أنه شعر يرفض التعامل مع المكان الميِّت أو على الأقل في شكله المشوب بالموت بل إنّه يرفض كلَّ سكونية فيه لأنها تذكر بالموت، وذلك يرجع لطبيعة الشعر التي تأبى السكونية في كل شيء لأنّ عناصره المكونة لبنيته تتمتع بكل مواصفات الحركة والسمات الحركية، والحقيقة إنّ امتلاك "ابن المعتز" للوعي لطبيعة المكان أضاف على منتوجه الأدبي طاقة تفجيرية خلاّقة فكان مكانه الشعري في منتوجه الإبداعي مفعمًا بدينامية وحركية متواصلة، ما يثبت أنّ الشاعر سار في مساره هذا وفق قاعدة «**أنّ الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإنّ هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين**»[1]، فاهتمام "ابن المعتز"بالمكانية لم يكن شيئًا طارئًا على شخصه ولا حتى إبداعات معاصريه وسابقيه لأنه حلقة من حلقات عقد الأدب العباسي وإن انفراط هذه الحلقة من قبيل تغييب المكان عن المنتج الشعري يستحيل بالشاعر إلى الشذوذ الأدبي ولن يكتب لمنتوجه التسويق الناجح بين معاصريه وحتى الأجيال التي تليه.

لذلك اكتنه "ابن المعتز" جيدًا فكرة أنّ المكان حقيقة مُعاشَة يؤثر في نفسه الإنسانية بالقدر الذي تؤثر هذه النفس فيه، حيث إنّه لا يوجد مكان فارغ أو سلبي، وكل مكان مُدان ما لم تجرِ عليه خبرة الإنسان «**فتاريخ المعرفة وتاريخ العلاقة بين الإنسان والأشياء التي**

(1) أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م، ص 77.

اختبرها»[1]، وعلى هذا فالمكان «**يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني والارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش وللوجود، ولفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح، وللتراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة**»[2]، ولهذا لم يخفِ "ابن المعتز" ولعه بالمكانية الجمالية وكأنه يوقن بما لا يدع مجالاً للشك أنّ هذا الولع والاهتمام بالمكان أصبح مرتبطاً بعالمية الأدب إذ هو أحد أسباب الوصول إليها، وذلك لأنّ المنتوج الأدبي حين يفقد في أسس بنيانه الصفة المكانية فإنّه يفقد خصوصيته وأصالته لأنّ الأدب الذي يستطيع أن يتبناه الإنسان ويجد فيه خصوصيته هو ذلك الأدب الذي يكتسب عالمية مستحقة فهو يفعل ذلك عبر ملامح قومية بارزة وقوية ومن ضمن هذه الملامح نجد المكانية أبرزها. فالتركيز على الجمالية المكانية ليس من باب هكذا وحسب بل باعتبارها طريقة لرؤية النص الأدبي من الداخل والخارج معًا، وبذلك تلغي هذه الجمالية المكانية أحادية المنهج النقدي الذي لا يرى النص الأدبي إلاّ من الداخل فقط، أو لا ينظر إليه إلاّ من الخارج فقط، لذا فاعتماد التقنية النقدية المسماة بالجمالية المكانية تمكننا من فهم النص الأدبي فهمًا جديدًا سواء عند "ابن المعتز" أو غيره من الشعراء، وهذا الفهم الجديد يتأتى من خلال الترابط بين ذات المبدع الخلاّقة والمجتمع والبيئة المكانية من خلال الوعي بهما، لذلك يصبح المكان «**الأداة الأكثر استيعابًا لمعاني النص وفنّيته**»[3].

تبرز أهمية المكان في شعر "ابن المعتز" من كونه أكثر الأنساق الفكرية تعقيدًا، فهو ليس مكاناً حاملاً لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية التي نرى فيها هذه

(1) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، 1986م، ص 21.

(2) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع سابق، ص 395-396.

(3) أمل طاهر نصير: فاعلية المكان في بناء القصيدة، مجلة جامعة الملك سعود، جامعة الملك سعود، عدد 15، 2003م، ص 275.

التواريخ وقد انبنت بطريقة منهجية، فهو كما يقال العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتاريخ الحسي للشاعر الإنسان، ولذا فإنّ قراءتنا للمكان الشعري عند "ابن المعتز" يجب أن تخرج من تِلْكُم القراءة النمطية التي دأبت عليها المدرسة الطبيعية ومن بعدها الرومنسية والتي قرأت المكان الفني أو الشعري على وجه الخصوص باعتباره محض مكانٍ طبيعي لا أكثر ولا أقل، والذي يبرز أهمية المكان في شعر "ابن المعتز" أنه لا يبرز شيئًا معزولاً أو مفردًا أو بناءًا أجوفًا، وإنما يبرزه باعتباره مهارة وممارسة ونشاطاً إنسانيًا شاعريًا يحملان مواقف وعواطف وانفعالات الشاعر، بل وكل تفاصيله عبر حياته وتاريخه العام والخاص.

إنّه لمن الأهمية بمكان الإشارة إلى كثرة العلائق التي ربطت المكان بالقصيدة في أشعار "ابن المعتز" وما لعامل المكان من علاقة بازدهار شعره عبر العصور، وأبرز تلك العلائق ذلك البناء المتقارب في الشكل والمحتوى بين البيت الشعري والبيت من الأبنية وتكفي نظرة إحصائية فاحصة في متون أشعاره حتى تتجلى لأي باحثٍ حقيقة هذه العلاقة في ارتباط وثيق بينهما، ولذا فالارتباط بين الشاعرية والمكان عند شاعرنا "ابن المعتز" هي من القوة والوضوح لتجعلنا نكشف عن علائق أخرى تمس جوانب نفسية واجتماعية لديه، فنرى تلك الراحة النفسية التي يشعر بها الشاعر وهو يرتب الكلمات والأفكار في حدود بيته الشعري شبيهة بتلك الطمأنينة التي يجدها ساكن السكنى وهو يرتب أثاثه ومقتنيات سكنه داخل عالمه الصغير.

فلقد كان هذا الشاعر شأنه شأن الكثير من الشعراء الذين يحملون في دواوينهم أروع المعاني وأرق الألفاظ ويَبرز فيها المكان عنصرًا أساسيًا في قصائدهم، وهكذا جاءت أشعار "ابن المعتز" واحة للقارئ والدارس معًا فهي تُعدل من المزاج النفسي وتعلم كليهما كيفية عشق الحياة ورؤية الجمال من خلال الأمكنة التي تراسلت في شعره، فهو شاعر يحب الطبيعة وقد احتفى بها احتفاءًا عظيمًا وكذلك رقيق المشاعر مرهف الحس، تترك الحوادث أثرها البعيد في

نفسه فيعيش الذكريات حتى يجعل منها حقيقة يسترجع بها مشاعره الغابرة في كل مكان مرّ به، فعوالمه وأماكنه متنوعة غنية بالمشاهد والأحاسيس، فصور الجمال لا تفارق ناظريه فهو يلتقطها بعين مصوّرة «**فعلاقة الشاعر بالمكان ذات أبعاد متعددة تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي، ويكفي أنّ الشاعر يعيش في المكان على مستوى الوجود الحقيقي ويسبح في المكان في عالمه الشعري، فيستحضر المكان من المعرفة الثقافية ويقيم نفسه وجودًا فيه أو يعدل من صورة المكان الحقيقي، كما يخترع المكان في الفن ويحْتله بالوجود**»[1]، فالمكان يحمل قيمته الشعرية؛ حيث يعيد الشاعر إنتاج ما عرفه عن المكان وما استوحاه منه، بل إنّه ينتج المكان شعريًا من جديد وبطريقة لا تعزله عن منظومة الفكر الذي يمنحه إياه التاريخ أو يمنحه هو للمتلقي تأملاً واستيحاءًا فحين تلتقي حدود الواقع مع حدود الخيال، في تلك المساحة المكانية ذهنيًا ترتفع همة شاعرنا "ابن المعتز"، إذ تتضافر لديه عين الجسد وعين الخيال في النظر للطبيعة بغية خدمة الأفكار وبخاصة فكرة الجمال التي تتضمن عند الشاعر العربي المسلم الخير والحق.

إنّ وصف المكان الجميل عند "ابن المعتز" يحمل في طياته تسامي النفس الإنسانية للشاعر، مثلما يحمل رثاء المكان دلالة الاعتبار إلى جانب معاني الوفاء ونحوه من المثل العليا حين يصبح وصف آثار المكان في أحد جوانبه ليس إلا تشبث الشاعر بوجوده المكاني الذي أخذ في الارتحال، ولذلك نجد أنّ علاقة شاعرنا بالمكان تنوعت من قصيدة لأخرى ولعلّنا نجد شوقًا إلى المكان في وجدان القصيدة، فعلاقة الشاعر بالمكان ليست مرتبة ترتيبًا منطقيًا زمنيًا تصاعديًا ولكنها جاءت شبيهة بالأمواج المتتالية ومع ذلك فقد كان لكل منها خصوصية ضمن المكان، وهكذا نجد ارتباط الشاعر بالمكان ليس بوصفه مكانًا فحسب، وإنما من خلال

(1) سليم جريدي المنصوري: شاعرية المكان، مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، د.ط، 1992م، ص 11.

ظاهرة مواكبة للأحداث التي تدور في الأطر الحياتية لعصره ولقد ظلّ المكان في الشعر علامة بارزة لإظهار القصيدة، وقد تبيّن أنّ شاعرنا يضع المكان في مقدمة اهتمامه عند كتابة القصائد ولذا نجد الارتباط الوثيق بين المكان والشاعر الذي مازال وحتى الآن يمثل نموذجًا رائعًا للشعر بوصفه نصًا محاكيًا للمكان بروح شفافة وعاطفة صادقة.

من المهم أن نقول أيضًا أنّ في تعامل الإنسان مع السطح المكاني استشعارٌ لمعاني اللذة والألم، الشقاء والسعادة، الخوف والأمن، وذلك تبعًا للحالة النفسية التي يعيشها الإنسان في أجواء ذلك المكان، وكذلك الشاعر حين يتعامل مع أسماء الأماكن (الكلمات) فإنما يتعامل معها وهي مشبعة بالمعاني الوجدانية التي تتجاوز المعاني الانفعالية الأولية «**يضاف إلى ذلك نتيجة الخبرة الفردية في ظلّ المكتسبات التي احتضنتها الكلمة الأولية عبر تاريخ حياتها في الفكر الجماعي**»[1].

إنّ حضور المكان في شعر "ابن المعتز" أعمق من أن يوجد في لفظة أو غيرها، لأنه الأساس في تجربته الشعرية منه انطلقت وإليه تؤول دلالات التراكيب المكونة لها، فالمسألة لا تقف عند حدود تصنيف التجارب حسب الأغراض الشعرية كما لا يقف الأمر عند نقل وقائع الأحداث في المكان حتى لا يعدوا المكان أن يكون لوحة من لوحات الطبيعة تنتقل بالوصف الشعري الذي يبني جمالها أولا يعدو أن يكون وعاء يحتضن تجارب الشاعر وأفعاله ويقيه من تقلبات الجو والمجتمعات فيبكيه إذا حلت به الأحداث الجسام، فللمكان تقسيمات عديدة ولكن التقسيم الذي يهمنا، هو ذلك التقسيم الذي يحدد موقف الشاعر من المكان تبعًا للحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في أجواء ذلك المكان، فالشاعر إمّا متآلف مع المكان محبٌ له، إمّا من حيث الانتماء، أو الحماية أو الطمأنينة والصفاء الروحي، فيتميز هذا المكان

(1) سليم جريدي المنصوري: شاعرية المكان، مرجع سابق، ص 16-17.

بالحميمية والقرب من قلب الشاعر وهذا هو المكان الأليف تقريبًا، كما أنّ هناك المكان العادي وهو الذي لا يحب الشاعر الإنسان البقاء فيه حيث القسوة والتسلط والاغتراب والنفي، كما أنّ المواضع التي تحول دون الأحبة وتجسّد المسافة المكانية للبعد والفراق في شعر الغزل أو مقدمات القصائد تنتمي إلى المكان العادي، ويتمثل تقريبًا المكان العادي هنا في السجن والقبر والصحراء فهذه الأماكن تخافها النفس الإنسانية وتحْذر منها، لذلك يرى أحد الباحثين بأنّ «**الكهف والقبر والجدار والمنعطف والهاوية أماكن تجمع بين الأحاسيس المباشرة وبين تشكيلات الطبيعة الواعية واللاواعية، ويشكل الشكل الخارجي لها حال انطباع عام للأنا وهي محاطة محاصرة بها**»[1].

أمّا المكان حيث لا يكون أليفًا ولا معاديًا فهو بلا شك مكان محايد «**فعندما نقف موقف الحياد من المكان فإننا سننطلق من رؤية موضوعية دون أي اعتبار بكينونة هذا المكان، فتلك النظرة والرؤية الموضوعية المحايدة ستطيح بالكثير من الجماليات والقيم المكانية التي تتأسس عبر تلك الجدلية بين المكان والإنسان**»[2]، أمّا الشاعر فالمكان المحايد بالنسبة له هو المكان الذي لا يكون مألوفًا معاديًا مثل الجبل والحقل والشارع، فالحقل والجبل غالبًا يقفان موقف الحياد وقد يتجهان إلى الألفة في ظروف معينة خاصة الحقل.

لقد ارتبط المكان أو لنَقُل مفهوم المكان عند "ابن المعتز" ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أنّ الصورة النمطية لهذا المفهوم في ذهنية الشاعر تتجسد في حرية الحركة، لذا فالعلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية

(1) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع سابق، ص 83.

(2) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، د.ط، الرياض، 2006م، ص 118-119.

وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون حواجز أو عقبات؛ أي بقوى خارجية لا يقدر على قهرها أو تجاوزها ثم لتستحيل هذه الحرية إلى طفرة عقلية لها القدرة على تعظيم ملكة الإبداع الفني داخل هذا الإنسان، فلذا فلقد شكلت معايشة "ابن المعتز" للمكان عملية جاوزت قدرته الواعية لتتوغل في لاشعوره، فهناك أماكن جاذبة ساعدته على الاستقرار، وأماكن طاردة لفظته ونفرته، فهو لم يكن بحاجة إلى مجرد مساحة جغرافية يعيش فيها ولكنه سعى إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم فقد أخذ البحث عن الكيان والهوية عنده شكل الفعل على المكان لتحويله لترى فيها أناه صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءًا من بناء التجربة الشعرية فالذات الشاعرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتُسقط على المكان قيمها الحضارية.

ويتضح من هذا أنّ المكان الذي كان يعيش في الشاعر "ابن المعتز" هو مكان ثقافي، أي أنّ الشاعر هنا يُحوِّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة فنية عبر اللغة الفنية أو الشعرية، باعتبار أنها النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، لأنّ هذه اللغة الخاصة هي أداة من أدوات الثقافة بوصفها آلية تحوِّل واقع المعطيات المحسوسة على نظام، وهي وإن لم تكن الأداة الوحيدة فهي بدون شك الأداة الأساسية والأولية، ولذا شكلت اللغة الشعرية عند "ابن المعتز" مخزون مجرد من العلامات ينوب عن عالم المكان وتحل محله.

إنّ الملاحظ لمنتوج "ابن المعتز" الأدبي والشعري خاصة سيرى أنه ليس هناك تقريبًا نصاً من نصوصه الشعرية لا يحتوي على مكانية ما، ذلك لأنَّ الرؤية الشعرية للنص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجلياته فلابد من حضور مكاني معين ومصوّر يشحن النص

بنزعة إنسانية وارتباط جمالي يحيله على أرضية ما يستند إليها، أو مناخ ميداني يتنفس خطورة وجوده الجمالي والفكري من خلاله، غير أنّ الحضور الاستثنائي للمكان في بعض النصوص الشعرية "لابن المعتز" المأخوذة بفاعلية شعرية المكان وحساسيتها الفنية يجعل من عنصر المكان العنصر الأبرز والأطهر والأكثر قيمة وحيوية في سياق التشكيل الجمالي الشعري عنده، ويحقق في ذلك قدرًا هائلاً من التمظهر والكينونة والبنائية، بوصفه العلامة الأكثر قوة واستحواذًا على ممكنات النص الشعري وطبقاته ومساحاته.

في ذات السياق فإنّه بالإمكان القول إنّ أية فكرة حين اقتطاعها من سياقها المعرفي وضخها في بنية شعرية لابد أن تعانق أجواء أخرى، ولها بعد أن تنتقل من عالمها الخاص إلى عوالم مكانية متداخلة لا يصح إلاّ أن نصفَها بالعوالم الشعرية وسنجد أنفسنا هنا أمام مقولة أحد النقاد عن الصورة الفنية وبما فيها الصورة المكانية بأنها «**غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع**»[1]، وعليه يمكن القول أنّ أهم ما ميّز توظيف المكان جماليًا في شعر "ابن المعتز" هو وقوعه بين زاويتين هما زاوية التشكيل الشعري وزاوية التأويل، ففي الزاوية الأولى تتشكل الصورة الجمالية المكانية غالبًا وفق رؤية شعرية يتحكم فيها الخيال ليمنحها بُعدًا تأثيريًا جماليًا، أمّا ضمن الزاوية الثانية فالشاعر مناط بمراعاة أحاسيس المتلقي ورؤيته الذوقية وأسسه النقدية لأنّ ذلك سيتعدى بالتأثير حدود العمل الفني إلى التأثير في صياغة تجربة الشاعر، وبهذا يكون المكان المدمج في بنية قصيدته منفتحًا على عالم التخييل عند المتلقي.

وإذا وُلج بالحديث عن خصوصية المكان في شعر "ابن المعتز" فيمكن القول بأنّه مكان اتّسم ببعض سمات الحداثة حال عصره العباسي الثاني الذي طرأت فيه مظاهر حياتية جديدة شكلت مكانًا شعريًا، غير أنّ هذه الحداثة لم تكن نقطة تحول جذرية في المنتوج الشعري "لابن

(1) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، (د ت)، ص 65.

المعتز" فهو لم يدر ظهره للتراث الشعري الموروث من الجاهلية وعندما نتحدث عن مميزات هذا التراث فسنجد للمكان الحضور المشع فيه وخاصة ما اتصل بالمكان في الحديث الطللي، لأنّ الطلل حديث الزمان بالمكان أي أنه حديث مكاني بالدرجة الأولى وقد مثّل هذا الطلل فيما ما مضى مجموعة من القيم، فهو المكان الذي يرتبط بالحبيب والمادة الفنية لخلق خياله وهو مكان الألفة واللقاء، ولكن تلاعب به القدر فتحول المكان الآمن إلى مكان موحش فولّد مشاعر الحزن والألم، لأنه فقد العيش مع المرأة التي أحب، وعلى هذا كان للطلل الحضور المستحق في الحديث المكاني عند "ابن المعتز" ولننظر قوله مثلاً[1]:

فكم من دمعة تعصي الجفون غزيرة * وكم نفسٍ كالجمر تدمي مخارجهُ

وآخر آثار الـــمحبة ما تـــــرى * طلـولٌ وربعٌ قد تغير ناهجـــــهُ

فنَفَسُ الشاعر العاشق الولهان حار ملتهب مثل الجمر هذا الجمر الذي يفعل بلهيبه ما تفعله النار بعيدان الحطب، ففم الشاعر وأنفه (مخارج النفس) أصبحا مثل الجسد المحروق من النفسِ الحار الذي مصدره أعماق وأوصال الشاعر المكتوي بنار الحب، وبعد هذا الوصف النفسي لحالة العاشق المغرم يقف الشاعر على أطلال الحبيبة باكيًا متحسرًا، فالأطلال تغير حالها بعد أن كانت موطنًا للربيع أصبحت موطنًا للخريف، فهو هنا يقف حدادًا على هذه الطلول التي هي آخر ما تبقى له من بقايا الحبيبة، "فابن المعتز" يستحضر سُنة شعرية جاهلية في الوقوف على ديار الحبيب أو الأطلال التي وقف عليها قبله امرؤ القيس وابن خذام وغيرهم، ولكن ما يميز هذه الصورة المكانية الطللية التي أوردها "ابن المعتز" هي نحوه عكس الطريقة الجاهلية التي تستهل القصيدة بالوقوف على الأطلال والبكاء عليها ثم يأتي الغرض

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 127-128.

الشعري، فالشاعر هنا يقدم الغزل ووصف الحبيب على الوقوف على الطلل وربما هذا مصداق للصفة الحداثية التي وُصف بها شعر "ابن المعتز" بأنّ له صبغة حداثية متميزة.

لم يكن للطلل في أشعار "ابن المعتز" التي تزخر بالصور المكانية ذلك الحديث العامر بل اقتصر ذكره على مواضع معينة وربما يرجع ذلك إلى نفسية الشاعر التي تنبض بالحياة والحركية المتواصلة، ومما يجدر ذكره أنّ "ابن المعتز" كان في التصوير المكاني لبيئته الأرستقراطية خير مجيد، فهو كان شغوفًا بوصف القصور والدور العامرة منها والغامرة التي كان يتردد عليها كقصور أهله أو قصور الخلفاء وبخاصة ما تعلق منها بالخليفة "المعتضد"، فقد وصف قصر الثريا وهو مقر الخليفة أكثر من مئة مرة وذلك من خلال مدائحه للمعتضد، وقدّم لنا صورًا مكانية رائعة وجميلة عمّا كان يتصف به هذا القصر، وعمّا كان يشتمل عليه من جدران ساطعة وسقوف لامعة ورياض غنّاء، وساحات واسعة تجول فيها صنوف الحيوان، ومن ذلك قوله[1]:

ما للثريا شبيـــهٌ * فيما بنى قطّ بانِي

حيطانه من نـور * والسقف من نيرانِ

وأغصن مائسـات * للعين بين جنـــانِ

والماء يغدو عليها * في جدول ريّـــانِ

هذا الوصف والتصوير البديع يوضح لنا جليًا الذائقة الجمالية المتميزة التي اتّسم بها "ابن المعتز"، ولننظر هنا إلى التجسيد المكاني الذي أورده الشاعر ليبين لنا الحالة النفسية الرائقة التي خلّفها هذا القصر البديع في "ابن المعتز"، وما أفرزه من تصاوير رائعة جرّاء هذا الإبهار حتى يخيل للقارئ أنّ هذا المكان هو قصر بلقيس ملكة سبأ، كما أنّ هذه الأبيات توضح أيضًا وبصورة جلية هاته اللوحة الطبيعية التي رسمتها كلماته بخصوص هذا المكان كدليل على الألفة

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 431.

والمحبة العالية التي أفردها "ابن المعتز" لهذا القصر المشيد، وعلى عكس الأُلفة والمحبة التي تماهت معها مشاعر "ابن المعتز" تجاه هذا القصر حضرت مشاعر الألم ولوعة الفراق، وذلك حين ندب منزلاً كان له في نفسه منزلة رفيعة لما قضاه في ربوعه من عهود ومراحل زمنية وقد وصف ما كان عليه وصفًا جميلاً رائعًا في قوله[1]:

لا مثلَ منزلةِ الدّويرة منزلٌ * يا دار جادك وابلٌ وسقـــاكِ

بؤساً لدهرٍ غيّرتكِ صـروفه * لم يمح من قلبي الهوى ومحاكِ

لم يحلُ للعينين بعدك منظر * ذم المنـــازل كلهن ســـــواكِ

أيُّ المعاهد منك أندب طيبه * ممســـاك ذا الأصال أم مغداكِ

هذا الوصف الرائع لمنزلة "الدويرة" وهي إحدى الأمكنة التي قضى فيها "ابن المعتز" فترة من صباه على تخوم بغداد، "فابن المعتز" لم يستطع إخفاء مشاعر الحنين وألم المآل الذي أوقعه الدهر لمنزلة "الدويرة" في نفسيته المرهفة، وكأنه هنا يجسد صفة شعرية جاهلية بلغة شعرية عباسية رقيقة وغضة، هاته الصفة التي تمثل البكاء على الطلل وندبه وذات الوقت تنتفض على الدهر ذمًا لما أحدثه من تغييرات رهيبة على هذا المكان، ولننظر هنا كيف اجتمع الزمان والمكان في وصف واحد ولكن بنبرتين مختلفتين.

وما يلاحظ أيضًا كيف برز انقلاب فكري إنْ صحّ القول في هذه المقطوعة الشعرية من خلال تحول المكان الأليف من رمز للسعادة وراحة النفس على مصدر لكدرها ونزوعها نحو الحزن والأسى وهذه القيمة الجمالية المكانية لا تتوفر إلا لشاعر مقتدر، وفي صورة لا تختلف كثيرًا عن هذه الصورة المكانية التي ذُكرت نجد نفسية الشاعر تمر بكدرٍ وضيق شديد جرّاء المكان الموجودة به أو فيه، وهذا المكان الذي يسبب الضيق والخنق ليس بسجن أو بيداء

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 351.

قاحلة وإنّما بيتٌ عامر ولكنّه ضيق وهو تجسيد للمكان العادي وإن كان بيتًا يقول فيه الشاعر[1]:

يا رُبَّ بيتٍ زرته، فكأنّـــما * قد ضمّني من ضيقه سجنُ

لم يحسن الرُّمان جمع أحبّةٍ * في قشرةٍ إلا كما نحـــــنُ

صورة بدائعية أوردها "ابن المعتز" في تشبيهه الضمني لهذا البيت بالسجن ثم في البيت الشعري الثاني بقشرة الرّمان، فهذا المكان الذي هو البيت ورغم أنّه عامر بأهله وزوّاره ورغم أنه مشبع بالحرية المكانية إلاّ أنّ نفس الشاعر ضاقت به فساوى بينه وبين السجن، ولم يكتف بهذا الوصف بل استعار لهذا البيت ثمرة الرّمان أو قشرة الرمان التي تكتظ داخلها حبات هذه الثمرة متراكبة طبق على طبق.

لقد تلاحقت الصور المكانية في شعر "ابن المعتز" وتكاثرت وفي كل موضعٍ وردت فيه زادت من القيمة الجمالية للمنتوج الشعري، ذلك هو المكان صاحب الإشعاع الحضاري على كل منتوج أدبي أو فني يمكن أن يتصف بإبداع، ومما يلاحظ في الحضور المكاني في شعر "ابن المعتز" ظاهرة ملفتة للانتباه وهي نزعة الحنين إلى مسقط الرأس ومنبع ذكرياته وبخاصة سامرّاء التي طوى عليها الدهر صحائفه بعد انتقال مقر الخلافة إلى بغداد، ومع انتقال "ابن المعتز" إلى حاضرة الخلافة في بغداد اشتد حنينه لها –سامرّاء–، ويَظهر لنا "ابن المعتز" من أنّه كان أكثر الشعراء إشادة لمدينته ولا أدّل على ذلك من انبساط نفسيته لها وهروبه الوجداني إليها في أحلك الساعات التي مرت عليه حين تخلى عنه من رشحوه للخلافة، وقد جاء حنين "ابن المعتز" لهذه البيئة المكانية في الكثير من أجزاء قصائده ومقطوعاته كما كان كثير النقمة على بغداد ومن جوّها وأهلها ويضجر من الإقامة فيها في مقابل حبه وتعلقه بمدينة سامرّاء، وقد

(1)ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 443.

كان حبّه لهذه المدينة مدعاة لحب أهلها وساكنيها، ومثال ذلك حين يقول في هذه الأبيات[1]:

بأبي يا سرّا مرّا * لا أراك الله شـــــرّا

ما أرى من يتقرّا * والذي لا يتقـــــرّا

منهم إلا أغـرّ * ماجِدَ الأخلاق حرّا

فهو لم يكتف بإظهار مشاعر الحب والتعلق بالمكان الذي هو مدينة سامراء والدعاء لها بالخير والأمان، بل تعدت هذه المشاعر إلى مدح أهلها والثناء عليهم بأنهم أحرار أصحاب أخلاق رفيعة، التعلق المكاني هنا دليل على أنّ نفسية الشاعر مأزومة من البيئة المكانية الحالية إن كان طبيعيًا (تجلي مكاني طبيعي عبر البيوت والديور والبساتين ... الخ) أم اجتماعيًا من خلال العنصر البشري الساكن بمدينة بغداد، وربما لا أدل على هذا الطرح من هذين البيتين[2]:

ليت ليلاً على الصّراة طويلاً * لليال في سُرَّ من را الغدَا

أين مسك من حماةٍ وبخورٌ * من بخارٍ وصفوةٌ من قذَا

فهو هنا يفتدي ليالي الصراة الطويلة ببغداد لليالي سامراء الجميلة ذات الرياض البهية والتربة الخصبة والجو النقي، فبغداد بدخانها المتصاعد ومائها الساخن ومستنقعاتها المليئة بالبعوض قد سلبت منه النوم، فهو مقيم فيها على مضض لذلك فالمكان عادي وهو الحال مع شاعرنا "ابن المعتز" حين نقم على بغداد وبيئتها وكدر العيش فيها حين قال[3]:

كيف نومي وقد حللت ببغدا * د مقيمًا في أرضها لا أريمُ

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 339.

(2) المرجع نفسه، ص 209.

(3) المرجع نفسه، ص 401.

ببلادٍ فيها الركايَا عليه * ن أكاليل من بعوضٍ تحومُ

جوفها في الشتاء والصيف والفصـ * ـل دخان وماؤها محمـــومُ

فالناظر لما سبق يرى كيف أثرت البيئة المكانية على نفسية صاحبها وعلى إبداعه الشعري، فالمكان ارتبط عضويًا بعملية الخلق الفني عند "ابن المعتز" فلا تكاد تخلو قصيدة من نفحة مكانية معينة تحمل وراءها حالات نفسية متقلبة، وقد ينبري "ابن المعتز" لوصف أمكنة كانت فيما مضى مراكز تقرير للحكم وديارًا للمُلك لم تلبث هي الأخرى أمام سطوة الدهر وجبروته، ومثال ذلك دار الملك التي اقفرت فيحاول "ابن المعتز" وبشيء من الأسى أن يسترجع ما كانت عليه من عظمة، فيقول[1]:

هاتيك دار الملك مقفرة * ما إن بها من أهلهَا شخصُ

عهدي بها والخيل جائلة * لا يستبين لشمسهَا قــرصُ

والمُلك منشور الجناح ولم * يهتك قوادمَ ريشه القــصُّ

فهو يتأسى على تلكم العظمة المنفرط عقدها وذلك الازدهار وتلك الجيوش والطمأنينة التي كانت سائدة أيام عنفوانها، وكأنّ الشاعر يريد أن يعيش ولو في الخيال الأيام التي قضاها في أفنية قصورها ورياضها، ثم يعود بعد حين وفي صورة أخرى لذم بغداد وأهلها وهذا يوضح ذاك الجانب المظلم من نفسية "ابن المعتز" الذي تغزوه الكراهية إذ يقول[2]:

فمضى بذاك العيش آخرهُ * والهــمّ ممّـا ســرّ يقتـــصُّ

أفما تــرى بلدًا أقمــت به * أعلى مساكن أهله خـــصُ

وولاته نبــطٌ زنــادقـــةٌ * ملأى البطون وأهلها خمصُ

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 284-285.

(2) المرجع نفسه، ص 285.

في هذه الأبيات نلمس مقدار الأرق النفسي الذي أصاب الشاعر مذ إقامته في بغداد فلم يترك مناسبة أو أخرى إلا وأفرغ فيها جحيم غضبه عليها، فهو لم يكتف بذمٍّ بغداد من حيث هي مدينة أو لنقُل بيئة مكانية بل يتورع عن ذم أهلها وولاتها ناعتًا إياهم بأبشع الصفات، وما صفة الزندقة التي وصم بها الولاة إلاّ إشعارًا آخر على الفساد الذي استشرى في عصره وكذلك الفوضى الفكرية والعقدية التي صاحبت هذا العصر.

إنّ تعلق "ابن المعتز" بمدينة سامراء وحنينه إليها لم يكتف بسرده في ثنايا شعره بل جعله أحيانًا مطالع لقصائده حتى تلك التي يمدح فيها الخليفة "المعتضد" الذي يتخذ من بغداد مقرًا لخلافته وإقامته، وما ذلك إلاّ دليل لشبوب عاطفته وشدة شوقه إلى مهده الأول، فصورتها لا تكاد تفارقه، ورياضها تتراءى له في كل حين ومن ذلك قوله[1]:

أنعمي يا سرّا من را صباحًا * وإذا غاداك غيثٌ فراحَـــا

ديما في كل يومٍ ووبـــلا * واغتباقًا للندى واصطباحَا

كلّ من ينأى من الناس عنها * فهو يرتاح إليها ارتياحَـــا

لا أرى مثلك ما عشت دارًا * ربوة مخضرة أو بطاحَـــا

لو حللنا وسط جنّة عدنٍ * لاقترحناكِ عليها اقتراحَـا

ولذا فالقارئ عندما يشْخص أمام هذه الأبيات سيخرج بحقيقة مفادها أنّ "ابن المعتز" يمثل في نزعته المكانية هذه النموذج البديع والطيب للمواطن أو للإنسان أيًا كان الذي يتعلق بموطنه ومهده المكاني الأول.

لقد تعددت الأمكنة التي جاءت في ثنايا شعر "ابن المعتز" من ديارٍ وقصورٍ ومكان حضري كان لها كلها حضورٌ في نفسيته وإلهامه الشعري، ولا يعقل لشاعرٍ رومنسي مثل "ابن

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق ص 141.

المعتز" أن يغفل عن المكان الطبيعي فهذا المكان هو المنهل الذي يرتوي منه التصوير الحسي عنده، فلقد هرب "ابن المعتز" إلى المكان الطبيعي (بساتين، رياض، رُبى ... الخ) بخياله وفكره من واقع مؤلم وحياة لم يكن يرضاها فكان «**يحبُّ الطبيعة يُفتن بها لا ريب، لكنه حين يتعلق بها تستهويه الصور قبل كل شيء فيُعنى برسم الشكل الخلاّب، وشعره آيات على أرهاف حاسة البصر، وحسن استقباله للأشكال والألوان ودقة إخراجه للصور والأمثال** ...»[1].

إنّ "ابن المعتز" في وصفه للمكان الطبيعي يختار الصور المشرقة المتلألئة الجميلة ويظهر مهارة فائقة في ذلك وهو أيضًا يتعمق معاني الصورة، فيصبح للصورة المكانية في الوصف اعتبارات معنوية ومتعلقات فكرية ونفسية تطبعه بطابع خاص، إنّ توالي الصور المكانية في شعر "ابن المعتز" جدير بإعطاء انطباع عام بأنّ الشاعر يضيف مزيداً من الأضواء والألوان عليها لتبرز أكثر في ثوب أنيق بديع، فهو -أي ابن المعتز- في وصفه للمكان الطبيعي وفي تناوله لصفاته وخصائصه وأشكاله وألوانه «**يتمثل أمامنا شاعراً يحيي الطبيعة وتتعلق بها نفسه،يجاري بها الشعور والإحساس، ويشاركها البأساء والسرّاء**»[2].

لقد استقى "ابن المعتز" مادة الصورة المكانية في شعره ليس من قصور الخلفاء بجواهرها ودررها فحسب، بل ومن معين الطبيعة ذاتها تارة أخرى كما أنّه لم يقف في هذه التصاوير عند الطبيعة المكانية المتحضرة وحدها بل كان ملمًا بالطبيعة الصحراوية هي الأخرى، فلذا كان المكان الطبيعي قد شكّل مجالاً رحبًا يستقي منه الشاعر "ابن المعتز" صوّره فتشاركه الرؤيا ويخلع عليه عواطفه وانفعالاته وتجاربه، وإنّ مما يُلاحظ في الخصائص الفنية للمكان الطبيعي وحضوره

(1) سيد نوفل: شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف للنشر، ط2، 1978م، ص 186-187.
(2) المرجع نفسه، ص 189.

عند الشاعر هي إيجاد روابط وأواصر قوية تصل بين هذا النوع من المكان بمظاهره المختلفة وبين الإنسان بخصائصه وصفاته، فيعرض هذه الصورة المكانية في ألوان شعورية مختلفة فيحظى المكان الطبيعي منه بالتأمل، فهو مسرح لخياله يصول فيه ويجول وكأنّه يريد أن يوسع دائرة الإنسانية فيضم إليها عناصر مكانية على قدر من الجمال والروعة والإيجابية، فالشاعر ينقل الصورة المكانية من حيّز الخصوص إلى العموم وينقلها من حيز خياله الشعري إلى حيّز الفن، فتصبح الصورة هنا لوحة للجمال في صورة من صورة، فالشاعر يحتوي الكون بخياله فيتناول معظم الظواهر المحيطة به، فينقل لنا الظاهرة كما يراها خياله أو يعلل لها بديعًا لخياله فيه دورٌ كبير ثم لخبرته ومشاهداته أثر فيها، فأحاسيس الشاعر وخياله يتعمقان المكان الطبيعي بمظاهره الجامدة أو المتحركة، فيزيل الشاعر كثيرًا من الحواجز والفواصل بينهما بل ويبني جسورًا تصلها ببعضها البعض، فلننظر مثلاً كيفية تصويره لأحد الرياض إذ يقول[1]:

والرّوض مغسول بليل ممطر * كـأنّهـا دراهـــم في منثـــرِ

أو كعشور المصحف المُنَشَّرِ * والشمس في إضحاء جوٍّ أخضرِ

فالوصف البديع أو لنقُل التصوير البديع لهذا المكان الطبيعي الذي هو الرياض جعله شبيهًا بالدراهم المنشرة هنا وهناك بعد أن غُسلت هذه الرياض بمياه المطر المنهمر، والجامع بينهما هنا اللمعان والاستدارة، إنّه مكان جميل لا شك كان سببًا عميقًا في إلهام (**Inspiration**) الشاعر وجعل حالاته الشعورية تفيض إيجابية وسعادة ونستطيع القول أنّ المكان الطبيعي كان له حضور مشع في مواضع كثيرة من شعره ومحاولة حصرها تتطلب من

(1) ابن المعتز:الديوان، مرجع سابق، ص 244.

* كوكب سهيل: كوكب يمانٍ لا يرى بخرسان ولا يرى بالعراق..، وبين رؤية أهل الحجاز سهيل ورؤية أهل العراق إياه عشرون يومًا. ينظر: ابن منظور، معجم لسان العرب، ج3، ص 2135.

الباحث في خفاياها إفراد دراسة مستقلة عساها توفى حقها، إلاّ أنّه لا يجدر أن نترك إحدى الصور المكانية البدائعية التي أوردها "ابن المعتز" حين جمع فيها المكان الطبيعي بالمكان الفضائي وذلك عند وصفه لأحد بساتين النخيل فزيادة على إضفاء صفات على تلك النخيل، يجعل لها كوكبًا يمر عليها هو كوكب سهيل*، إذ يقول[1]:

ولقائح في الطين باركةٍ * لا تشتكي حلاً ولا رِحَلاَ

يغدو سهيل في الصباح لها * سِلْمًا إذا ما حاربَ الإِبلاَ

فالنخل باركٌ في الطين وهو تصوير عميق لاختفاء جذور النخل تحت التراب وارتكاز ثقل الجسم على الأرض وما يلحظ أيضًا حضور العلاقات المعنوية التي تضمنها معنى اللقائح إنها تتضمن الإبل، فيقارن الشاعر بين النخل والإبل وأثر طلوع كوكب سهيل عليهما فأثره عليهما متضاد فهو يسالم النخل ويعادي الإبل، وكما لاحظنا في هذه النماذج من الصورة المكانية الطبيعية، فالشاعر حين ينبري لتكوين هذه الصورة إبداعيًا فهو يوردها على شكل مقطوعة فيتأمل من خلالها الظاهرة المكانية عمق التأمل، ويستغل إيحاءات الألفاظ المعنوية لينقل ما يتعلق بمظاهر المكان الطبيعي.

إنّ أهم ما ميّز شعر "ابن المعتز" أنّه شعر مكاني بالدرجة الأولى ولذا فإنّ من متطلبات إدراك الجمال عنده هو التقرب من ذاتيته الشاعرة الحالمة مرتهن مثلما هو بإدراك الوسائل التي اعتمدها الشاعر في جعل المكان يسكن في عبير الكلمة وجناح الخيال، مثلما هو مرتهن بقدرة المتلقي على تذوق العمل الفني والتفاعل معه، كما تجدر الإشارة أيضًا أنّ المكان بعامة لا يكون جماليًا إلاّ إذا ارتبط بقيمة معينة وكلما تعددت القيم تعددت نواحي الغنى الجمالي للمكان، واستنادًا إلى هذا نستطيع القول أنّ المكان في شعر "ابن المعتز" هو مكان جمالي؛ لأنّه

(1) ابن المعتز:الديوان، مرجع سابق، ص 385.

يقدّم لنا جملة من القيم التي تجعلنا نُكَوِّنُ إزّاءها موقفًا إيجابيًا أو سلبيًا، وقد تجلى المكان الاجتماعي بأنّه حديث الزمان بالمكان، وقد وجدنا في شعر "ابن المعتز" أنّ هذا المكان الاجتماعي تراوحت قيمته بين السلب والإيجاب (بغداد، سامراء) فأحيانًا شكّل هذا المكان مادة خصبة لخلق خياله فهو مكان الألفة واللقاء ومهد الصِبى، ولكن أثّر فيه الزمن فتحول المكان الآمن إلى مكان موحش خربٍ فوّلد مشاعر الحزن والألم، كما أنّ هناك مكان سلبي يمقته فلا مشاعر ودٍ تجاهه بل غضبٌ وحنقٌ عليه لما شكله من مكان مصَدِرٍ لكدر العيش وشقاء النفس، فاستحضر الشاعر في مكانه الشعري صورة الماضي الذاهب الذي يتصل بالزمان والمكان في آنٍ، ففي هذا المكان تجّلت معاناة الشاعر مثلما تجلت بهجته وسعادته.

فتحول المكان على أيدي ابن المعتز إلى خلق جديد يحمل صفات جديدة من خلال الذاكرة والتخيل الإبداعي، فلا يكتسب المكان معناه إلاّ من خلال دخوله، واختراقه وأنسنته، والاندماج معه، والتداخل بين الزمان والمكان، والشاعر في حراكه ووعيه هو أكثر التصاقًا بالمكان فهو ساحة إبداعه، إنّه مكان حسّي مدرك وملموس يخفي وراءه مكانًا داخليًا يتصل بأقاصي الذات الشاعرة حاضناً تجربة الشاعر ووعيه الداخلي، فاستحال المكان إلى رمز إنساني يأخذ في كثيرٍ من دلالاته منحى جماليًا وفق رؤيا جديدة اتخذت صورًا مثالية إنسانية يتجاوز بها المساحة الجغرافية المجرّدة للمكان إلى كونها تشكيلاً روحيًا ووجدانيًا يزخر بالحركة والحياة، فاستنطق المكان وقدمه من خلال الاستفهام وجعله حوارًا مع النفس.

فهذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الذي اتصل برؤية جعلت الوقوف على عتبات المكان الطلل وقفة مع النفس، فلذلك نجد أنّ الشاعر وظّف الرموز المكانية توظيفًا إيحائيًا ضمن القصة الشعرية من خلال ما توحي به هذه المواضع ودلالاتها الشعرية في النص وهيأ لها جهدًا فنيًا، وطاقة بارعة في التقاط الصور، فاستمد الشاعر من المكان وموجوداته،

عناصر خياله ومقومات فنّه، فكان المكان المندغم مع الزمان فكرة إنسانية حاملة معاناة الشاعر وآلامه الداخلية في أعماقه، وكان وحيًا حيًا وإلهامًا متجددًا من الرؤى المفعمة بالجمال والفتنة.

2- البعد الجمالي الزماني:

من المعروف أنّ للزمن قوة وجودية قاهرة ومؤثرة في نفسية الإنسان وفي طبيعة حياته منذ لحظة ولادته حتى مماته، وحيث إنّ الإنسان هو كائن زمني يعيش في كنف الزمن ويتحدد معنى وجوده بأحوال وظروف زمنية معينة، فإنّ وجوده يصبح عملية زمنية تخضع للحالات النفسية التي يعانيها، ولموقفه من طبيعة وجوده القائم على جدلية التجربة الزمنية المعاشة وعلاقته بالآخرين، ومنذ ملحمة "جلجامش" يبدأ الزمن "أنا" قصيرة لا تكاد تتسع لنفس ليتحول إلى دهر قاسٍ مخيف، يُسَلم الإنسان إلى نهايته فيندفع البطل الأسطوري محاولاً الهروب من سطوة الزمن وطغيانه باحثًا عن الخلود ليعود في نهاية رحلته الشاقة والمضنية معلنًا عجز الإنسان التام عن تحدي الزمن أو الهرب منه إلاّ بالإبداع الفني أو الحضاري، الذي يحقق له من خلال خُلُودِهِ خُلُودَهُ ويثبت له من خلال تجاوزه للزمن وجوده.

لقد اندثرت تلك العصور الميثوبية بكل ما تحمله من رؤى عن الزمان والموت، ولحقت عصور متجددة وحقب متوالية ولازال الإنسان ينشد التخلص من قبضة الزمن ويبحث عن الانفلات من براثن الموت، ونظرًا لهذه العلاقة الوشائجية بين نفس الإنسان والزمن عُرِّفت الزمنية بأنّها أو بكونها البناء الذاتي للزّمن في مقابل بنائه الموضوعي، فتحول هذا الزمن من مجرد ظاهرة معيشية محسوسٌ بها وموعيًا بها على اعتبار الوعي ذاته هو الزمن لتكون الزمنية رديفًا لحقيقة الوجود الذاتي لدى الإنسان، وعلى هذا الأساس فقد قدّم "كانط" الزمن كشكلٍ وحيد للتجربة الإنسانية وشرط الظواهر كلها وكحدس صرف، بل إنّ الحدس الزمني عنده يختزل الأحداس الباطنية كلها، ويتشكل هذا الحدس الزمني قبل الأشياء كلها إن هو المعنى الأول [1]،

(1) Kant : La Raison Pure, editor : florence khodoss presses universitaire de France, Paris, 1954, P 69-70 (Adapted).

وإزاء هذا الزمن الناشئ ضمن الذاتية وبها تنشأ الزمنية المحاكية الصادرة عن التلقائية المؤلفة التي هي جوهر الوعي والوجود، والمقصود بهذه التلقائية المؤلفة اكتساب آلية التعديل الذاتي التي تجعل الإنسان في ذلك مدركًا للأبعاد الزمنية من حوله، ولما كان الشعر رفضًا لانكشاف العالم وتجليه الملموس يسعى بواسطته الشاعر «**إلى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤية الاكتناه العميق**»[1]، لذلك فعملية تأويل الكون بواسطة الشعر يجب أن تتلمس أبعاد الممارسة الزمنية فيه، فالزمن هو عمق الكيان والشعر كذلك تحرك للكينونة صلب نظام الكون، فبين الشعر والزمن تساوق وقرابة من جهة كل منهما تجسيدًا للوعي بالمنزلة، وهذا ما يُسوغ للبحث في مسألة الزمن والشعر باعتبارهما مصطلحين يتخالفان شكلاً ويتحالفان كُنهًا وجوهرًا ووظيفة.

هناك فكرة مشهورة للشعر عند "شيلنغ" من حيث أنّه تمثيل للمطلق والشمولي في ما هو خاص، فهو مغامرة أنطولوجية يلج عبرها الشاعر إلى فضاء متعدد الأبعاد تكون فيه الذات قادرة على ممارسة الكينونة كصيرورة تاريخية، إذ ينبري الشعر ضمن هذا السياق إلى إعادة صياغة التشكيلات التي يوجد عليها الكون ويدخلها في علاقات وأنساق جديدة لغاية استكناه حقيقتها، وبهذا يكون الشعر فعل إبداعٍ متحرر من التراث السلطوي وبعد أن يتحرر هذا الشعر من التراث السلطوي ينفلت من قيده ويتطلع إلى قراءة التاريخ على النحو الذي يراضيه، ولما كان هذا التحرر لا نهائيًا فإنّه عنوان خوض الشاعر لمغامرة تأويل العالم تأويلاً شاملاً للذات وسياقيها المكاني والزماني، فإذن يتعالى الفهم الشعري للكون على التنسيب التاريخي ويصبح ضربًا من مجاهل البحث عن ثوابت الذات المطلقة عبر كل العصور، فمن هنا

(1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل: قراءة في تجربة أدونيس، مطبعة إفريقيا الشرق، د.ط، المغرب، 1998م، ص 07.

انتفتْ تاريخية الحدث الشعري من جهة كونه يؤرخ لدينامية الذات الشاملة أي هو يؤرخ سؤال الكينونة الملح «**وفي هذا البناء التجريدي يجد الحديث عن المسكوت عنه شرعيته فإذا لم يعد الشعر تأريخًا إنما هو يصبح جفراً في بنية المسكوت عنه في سراديب التاريخ**»[1].

لقد كان هناك من قسّم الزمن باعتباره يتجاذبه نازعان؛ فهو إمّا الزمن الذي تقع على سلّمه المتعاقبات متضامّة ولكنها في آنٍ منفصلة بعضها عن بعض، هذا الزمن الرياضي القابل للقياس هو زمن الديمومة وهو إمّا زمن المدة، أي ذاك الذي تتداخل فيه الحقب وتفقد أحجامها لفائدة ضرب من الوجود الكتلوي التجريدي «**فإذا كان الضرب الأول من الزمن يُدرك تحليليًا وتفكيكيًا، فإنّ الضرب الثاني منه يُدرك ائتلافيًا**»[2]، فالأول هو من عمل المؤرخ، والثاني من عمل الشاعر، هذا غايته تعميق سؤال الهوية والكينونة، وذاك مقصده بلوغ اليقين التاريخي، فمن هنا كان الشك الشعري محققًا لأسئلة أنطولوجية تأويلاً إنسانيًا يُعري بوضوح كل أشكال النقص التي تسِم الكون، ولا تقف عند حد النقص النسبي المتعلق بحقبة تاريخية دون أخرى، وإن كانت معاملة الزمن على نحو تجريدي هي السبيل الموصلة لهذا المقصد ويستطيع الشاعر عندئذٍ أن تتفتق قدراته الخارقة لتأسيس عالم أفضل، ومرد هذه القدرة إلى الإحساس بالانفصال عن العالم التاريخي نحو العالم الكوني حيث يمنح المستحيل هوية الوجود فالرؤية الشعرية مطوّعة برؤية مدوية للزمن لا ترى في الشيء مركباته بقدر ما ترى فيه الشيء نفسه، وهي من ثمة أقدر على مداخلة الأشياء والنفاذ إلى ما تنطوي عليه من أسرار ودقائق.

(1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في تجربة أدونيس، مرجع سابق، ص 15.

(2) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1988م، ص 16-17.

فصحيح أنّ الشاعر يبدع ارتساماته الغنائية حول الكون ويجسّد ذلك في أشكال فنية تفاجئ القارئ باعتبارها مواطن جمال، ولكن الشاعر المتوغل في متاهة الزمن المستعر وجدانه بلهيب السؤال الشاك يتجاوز هذا المدى الأدنى إلى المدى الأقصى، فهو يرتقي بإبداعه من ملاحظة المعرفة إلى إنشاء المعرفة، فأدبيته موظفة في «**إنتاج معرفة إبداعية تفكك الأشياء ثم تعيد تشكيلها وتستحضر التراث، لا لتستوحي منه فقط، بل لتؤوله وتخلق من أصواته المتعددة فاعلية ديناميكية تسهم حقًا في بلوغ أقصى درجات الرؤيا الشعرية**»[1]، وترتبط رغبة التجاوز هذه الملحوظة لدى الشاعر بمفهوم الزمنية، فكلما كانت الزمنية مميزة للكائن الإنساني من جهة أنّه يدرك مآله للزوال، فإنها تتجلى بطرائق عدة ومكثفة في كل أشكال إنتاجه الفني، فمنذ أفلاطون كان مفهوم الزوال الذي يتهدد الشاعر وأثره الفني باعتبارهما مرتبطين بعالم مادي يسير نحو التلاشي ضرورةً، أي أنّ الشاعر يعيش بأثره القصور الأنطولوجي.

وانطلاقًا من هذه الأطروحة برز إلى الوجود تصوّر ملتبس لدى الشاعر يعترف له جمهور المتلقين بالقدرة على صرف اهتمامهم صوب مواطن الثراء والجمال لدى مخلوقات الكون، ويقرّون في آن بقدرته على الخلق فيُنزلونه خطأً في منزلة الخالق، والحال أنّه آيل للسقوط والاندثار، لذلك يعالج الشاعر قصوره الأنطولوجي بإعادته عناصر الكون وخلق دينامية فاعلة في ذاته المتعلقة بالكون على الدوام، ومن هنا يتأسس مفهوم الشعرية على مبدأ الإطلاق وتحدي الحواجز التاريخية وتحدي المقام وتجاوز للبُنى العقلية، ذلك أنّ العقل الإنساني يدعم كل ما هو ملموس ولما كان الزمن خارجًا عن اللمس، فإنّ الشاعر لا يدرك الزمن بقدر ما هو يعيشه إذ الحياة تفيض عن العقل، لذلك فإنّ كلُّ ما يترسب في الشعر من ظواهر فنية مميزة لا

(1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في تجربة أدونيس، مرجع سابق، ص 17.

تكون له من جمالية إلاّ في إطارها يخدم به المقصد الوجداني والوجودي، وهو ما يجعلنا نُوَلي وجوهنا شطر الجمالية المقصدية أو على وجه التحديد جمالية فعل الكتابة لا الكتابة في حد ذاتها، فالشعر من خلال حركة التجريد الزمني تكمن جماليته الحقّة في جعله الوجود كينونة حيوية تسعى إلى تقويم الوجود كله، بخلق قوة متعددة الجوانب فاعلة في صلب الكون، فلا تركن الكتابة الشعرية إلى محاكاة الكون بل تصبح محاورة للكون وتخلق كونًا آخر بديلاً عنه «**هو انتظام رؤيوي مجاوز لحركة الواقع وترسباته الاعتيادية المزمنة للوصول إلى اللامتناهي باعتباره المنفذ العميق الذي تثوي فيه الرؤى الشعرية، بوصفها قوى حيوية متعالية لا تُحاكي فقط بل تعمل على توليد عوالم أخرى وفق إنتاجية إبداعية، وهذا ما يمكن تسميته بتقويم الوجود**»[1].

فإذن على هذا الأساس تتجسد جمالية الشعر عند "ابن المعتز" ليس في تاريخيته إنما في الانطلاق من مجموع الأنساق التاريخية إلى ضرب من التحليل الزمني المدوي المتعالي والمؤسس لرؤية إبداعية استبدالية لا تصلح بقدر ما تغير الجذر، وهنا يتضح البُعد الإنساني الحق للإبداع الشعري عنده فهو يعزله عن محيطه النفعي الضيق ويكتب الشاعر لنفسه الخلود مدّعيًا منزلة الخلق، متجاوزًا بذلك قصوره الأنطولوجي المتأتي من ازدواج القدرة على التنبيه إلى مواطن الجمال والشعور بالاندثار الحتمي، فلقد استقطب الزمن حالات نفس "ابن المعتز" في تموجها بين مأساة العيش وتخبطها بين الوهم واليقين، وبين تعبيرها عن الهم الوجودي والاغتراب، وبين مطالبه الجائعة إلى إشباع اللّذات المادية والجنسية والمباهج الوجدانية، وبين المكان والزمان المنغلقين على إحساسه بالعجز والإحباط والشعور بالتمرد ودوافع الصراع، لذلك كله ثار "ابن المعتز" على واقعه المرير متحديًا أحيانًا كل ما هو موروث من العادات والتقاليد الاجتماعية.

(1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل: قراءة في تجربة أدونيس، مرجع سابق، ص 29.

فلقد قام شعره على حركية الزمن بكل أبعاده ومراميه وتحولاته في الذات الشاعرة، فتفاعل الزمن بالفعل الوجداني عنده الذي لا ينفصل عن الذات التي تعيش التجربة الإنسانية ومساءلتها عن وجودها والغوص فيها لكشف حقيقة حضورها الفاعل في محيطها، فاستحالت الكتابة الشعرية عنده موضوعًا زمكانيًا كونها كتابة تغايُرية مدركة لوعي ذاتها من حضورها المعاش، ومن معرفة طاقتها القادرة على التواصل لتكون مجالاً للإبداع، فهذه الكتابة التي تقوم على حركية الزمن في الذات الشاعرة "لابن المعتز" فإنها لابد أن تعبِّر في المطلق عن نوازع نفسه التي يتنازعها فعل التمزق بين الرغبة والعجز عن تحقيقها وبين الشك واليقين، وبين الإقدام والتخاذل.

إنّ الملاحظ لأطوار التصوير الفني في شعر "ابن المعتز" سيتراءى له حقيقة موضوعاتية وهي أنّ الصور الفنية عنده تنهض عادة على التخييل والتشكيل، سواء كان بناؤها عبر الطريق الذهني الذي يعني التحليق بعيدًا عن الزمن وصيغته المادية، أو الطريق الحسّي الذي يمزج بين الحضور الزمني أو إلغائه ومن هنا تتضح العلاقة بينها وبين الزمن، فتشكيل الصور عنده يخضع لعلاقة جدلية بين الحسي والذهني حيث لا توجد صورة ذهنية خالصة كما لا توجد صورة حسية خالصة فالصورة «**هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور ولكنها في الوقت ذاته تعد انعكاسًا مكثّفًا لمختلف جوانب الطبيعة والمجتمع وظواهرهما مع الاحتفاظ بخصوصية التجربة وفرادتها**»[1]، وهي تشير إلى أشياء غير مرئية موجودة في وجدان الشاعر وقد ترسخت عبر المسيرة الحياتية حيث يتدخل لاوعي الشاعر في تشكيل الصورة المعبر عنها، وبهذا

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981م، ص 259.

يرتبط مفهوم الصورة عند "ابن المعتز" برؤيته للعالم ودور الخيال في إبداعه عبر موهبته الشعرية، وهكذا تتكون عناصر الصورة عنده من خيال وفكر وعاطفة وشكل.

إنّ الصورة بأشكالها كافة لدى الشاعر "ابن المعتز" سواء مكانية قائمة على العلاقة بالمكان أم زمانية تعد حصيلة التفاعل بين البنى التعبيرية القائمة في النص بعضها مع بعض ومن هذه البنى مجتمعة يتشكل النص الشعري، فهي تتيح فهم واقعه المعاش واستيعابه وبذلك تبرز قيمة الصورة وجه الواقع الآخر أو الوجه المتصور له وتتحدد أهيمتها كفاعلية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولّد عن التجربة الإنسانية للشاعر، فالقيمة الكبرى للصورة الزمانية عند "ابن المعتز" تكمن في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، وقد وظفت شعريًا عند "ابن المعتز" «**لِبث الحيوية في الموضوع أو الكشف عن الحالة النفسية**»[1].

فالصور الزمانية في فاعليتها على المستوى النفسي عند الشاعر لا تستغل الترابطات والإستجابات الإيجابية فقط وإنما تركز أيضًا على الاستجابات السلبية وثمة صور توحد بين النمطين وتشغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بفاعلية التضاد، ولذلك فالتناقض في الصور عند "ابن المعتز" ليس عيبًا أو أمرًا فنيًا شائنًا بل هو ضروري ضمن ديناميكية الحياة، إنّه التعارض الذي يستوعب التعارضات الكونية، وبهذا يقودنا الكشف عن حركية الصور الزمانية إلى علاقة مع البناء الجدلي للحياة عند الشاعر فضلاً عن كونها ترتبط بالمشاعر العميقة عنده، كما تظهر فاعلية هذا النوع من الصور –الزمانية طبعًا– من كونها تعد بمثابة الموشور الضوئي الذي يظهر في النص الشعري متألقًا الأمر الذي يسمح بالدخول إليه واكتشاف طبيعته والشعر الذي يعتمد الصور الزمانية هو «**فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود والصورة**

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، ص 17.

بهذا المعنى رؤية فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن إن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبواب الواقع»[1]، فهي ليست منهجًا في بناء القصيدة وإنّما هي أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والوجود.

لقد شكلت الزمانية في شعر "ابن المعتز" شكلاً آخر من صدقية وجهة النظر الظاهراتية من حيث أنّ الزمان لا ينقسم إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل بل هو شبكة من الأفعال القصدية المتلاحمة التي يباطن بعضها بعضًا (التوتر والاستبقاء والترقب) «**ذلك أنّ الوعي بوصفه وجودًا بالزمان وبه، لا ينقسم لأنّ قصديته تعني حضوره الدائم في الآن بالنسبة إلى ذاته أي أنّ الزمان هو الوعي أو الوجود الذاتي الذي يحيا ارتقاءه المستمر المتواثب**»[2]، وبذا فقد شكلت ذاتية "ابن المعتز" مثالاً آخر عن النوع من الذوات التي تزمن أو الواعية بالزمان الذي يكتنف الآنية دومًا ويقوّمها.

ومن هنا فقد كان كل فعل ينبثق من ذاتية الشاعر هو فعل زماني بمعنى أنّه يقوم على زمانيتها تحديدًا، وإنّ ما يترتب على هذا التبئير* الجمالي للزمان هو في الوقت نفسه تبئيرٌ للوجود الذاتي الحركي ومقوم للوعي الشعري ولتشكيله لذاته جماليًا، وهذا الزمان الجمالي يظل يحتفظ بكونه آنية قصدية؛ أي أنّ تشكيل الوعي لوجوده أو ممارسته له ذات طابع انبثاقي عياني، وبذا فقد تميز الشكل الشعري عند "ابن المعتز" بكونه حركة تتجسد فضاءً لغويًا وبذلك ينتفي طابعه التجريدي المعهود إذ سيكون أسلوب الوعي الشعري في الوجود والفعل.

---

(1) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1982م، ص 35.

(2) صلاح سليم علي: الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية، المجلة الثقافية –العدد 14– عمان، 1988م، ص 100.

* **التبئير "Focalisation"**: المقصود به عملية جعل العنصر أو المكوّن بؤرة في الكلام، وكثيرًا ما يستعمل المصطلح في الحقل الروائي.

إنّ كون عملية التشكيل الجمالي عند "ابن المعتز" انبثاقًا سيحيلنا على إيقاعية الوعي الشعري عنده التي تفصح عن فاعليتها وجوهريتها في منح الشكل الشعري عيانيته وكيانه، وهذا سيؤدي لأن يكون للتشكيل عنده إيقاعه الخاص الذي يرتبط بقصدية الوعي وزمانيته، والمقصود به هنا أنّ هذا الشكل الشعري يتضمن تناظرات دلالية موحدة على الرغم من حركيته وتغير وحداته التشكيلية الأساسية، كما أنّ هذه التناظرات تكفل التعالق الجذري بين وحدات التشكيل كما تكشف عن بنية الوعي الشعري وحركيته، بمعنى أنّ الإيقاع الدلالي في شعر "ابن المعتز" نتاج التناظر بين البنية القصدية للوعي الشعري إذ ينبثق من ذاته، وبين بنية الشكل الشعري بوصفه تجسيدًا لهذا الانبثاق الذي يصدرُ عن زمانية الوعي عند الشاعر أو ممارسته لوجوده في الزمان، فلذا فقد تميزت زمانية الشعر عند "ابن المعتز" بأنها مكثّفة إلى أقصى حد، ومن هذا التكثيف استمدت حركيتها مؤكدة فعاليتها في تطويع وجودها لقدرتها على تشكيل المعنى جماليًا.

وعلى هذا الأساس فمن المهم القول أنّ الزمان الجمالي عند "ابن المعتز" ونقصد في شعره يتشكل في القصيدة على ماهية جدلية، فهو مركبٌ من نقائض زمانية هي الزمان الخارجي ممثلاً بالدهر وحركته المتمثلة بالمضي المستمر وكل ما يمثله من أنظمة اجتماعية واقتصادية، والزمان الداخلي أو الذاتي الذي يتجسد إرادة وفعلاً وتطلعًا نحو المستقبل، ولكن وجب التنبيه إلى أنّ هذه النقائض ليست منفصلة إذ لا يمكن لأحدهما أن يوجد بمنعزل عن الآخر، فالمركب يوحد بينهما ويتكون من مجموعة العلاقات التي تتعقد بينها باستمرار والزمان الجمالي ينبثق من هذه الوحدة التي تمثل منطلق حركيته أو حركية وعيه، ومن هنا فإنّ التشكيل الجمالي لا تنفصل فيه الماهية من وظيفتها.

لقد آمن "ابن المعتز" إيمانًا عميقًا بأنّه في حاجة دائمة مثل نظرائه من الشعراء إلى تخطي السائد المألوف في فنه، فهو لا يركن إلى الواقعي الصرف إلاّ بِقَدر ريثما يؤمّن لنفسه منطلقًا أو مرتكزًا ثم يقفز بعد ذلك إلى أجواء الاستعارة محلقًا بعدة أجنحة، آملاً في ذلك أن يقفز وراء المتلقي مترسمًا خطاه، وينشأ هذا التجانس بين "ابن المعتز" والمتلقي بناءًا على أمل يسكن كل شاعر في قدرة متلقيه تتبع الظلال الهاربة وراء الإيحاءات والإشارات، فالشاعر لا يقول كل شيء وإن كان يرغب من أعماقه أن يقول كل شيء بيد أنّ حدود الشعر المكانية والزمانية تحول دون ذلك، فلا يبقى أمام الشاعر غير ذلك التواطؤ بينه وبين المتلقي ليمرر من خلاله تيار التداعي والإحالة المرجعية، وإذا أحسّ الشاعر أنّ الوتيرة قد ضبطت راح يغرق في عتمات المعنى، وتسربل شعره بالغموض والرمز.

ومن الملاحظ أنّ القصيدة عند "ابن المعتز" تبدأ من زمان الآن المنطوي على حركية الوعي الشعري في تمثله لذاته ووجوده، وهذا التمثل يعيش توترًا عميقًا ينبثق من قصدية الوعي في استحضارها لماهية المكان الطللي ومبعث هذا التوتر أنّ المكان الطللي رمزٌ يفيض بمعانٍ متداخلة أولها أنّه يستمد حضوريته المطلقة من حضورية الوعي، لكنه بالنسبة إلى ذاته ليس إلاّ غيابًا مطلقًا فهو خالٍ إلاّ مما يشير إلى الغياب، والثاني أنّه يمثل انفصالاً زمنيًا بين الآن وبين الماضي، فهو يعيش ماضيه فقط على الرغم من تقدم الزمان، وهنا يتوحد المكان الطللي بالدهر في شعر "ابن المعتز"، فكلاهما منغلق على الماضي يجسدانه ويتجسدان فيه.

وعلى هذا فالمكان الطللي عنده منفصل عن زمانية الوعي وحضوره في الآن، أمّا الأمر الآخر فإنّ هذا المكان الطللي هو الذات الجماعية التي لم يعد لها وجود لأنّ الدهر غيّبها في مُضيّه فاندثرت، والوعي الشعري "لابن المعتز" يجهل مصيرها وإن كان يتوقعه فكل الوجود الإنساني ينتهي إلى الفناء، في ذات السياق فإنّ حركية الزمن الجمالي عند "ابن المعتز" تنبثق من

التأزم الجدلي بين حضور المكان بأنواعه وحضور الذات الشعرية فهذه الأخيرة يقترن مصيرها بمصير المكان الذي تخاطبه وتنشده مادامت مرتبطة به، ولذلك فإنّ ذات "ابن المعتز" توضع عن طريق وعيه دريئة للذات الجماعية ويجعل قيمه الذاتية ضمانة لبقائها، ولكن ذلك سيعمق انفصال الذاتين لأنه يأتي خارج السياقات التي أقرّها النظام الاجتماعي أو يقلب هذه السياقات فالمفروض أن تصبح الذات الفردية جزءًا متماهيًا في الذات الجماعية لا العكس، وإنّ الوعي الشعري عنده بما وفّره لذاتيته من مقومات لا يستطيع أن يحقق هذا التماهي أو يستجيب له، وليس هذا الانفصال والتأزم إلاّ صورة من تصادم زمانين؛ زمان الآن المنفتح على ممكانته وزمان المضيّ الدابر المنغلق على شروط بقائه الحدّية، وكذلك زمان الآتي وما يحمله من هم وجودي غيبي، ومن ثم فإنّ هذه الذات ستندفع في تمردها واعتدادها بذاتيتها.

إذا استرسلنا في ذكر نماذج من الصور الزمانية الحاضرة في شعر "ابن المعتز" فسنعجب من كثرة ولوعه بتصوير وتوصيف الليل والنهار أو الليل والصبح مثلما ورد في كثير من قصائده، ولننظر قوله مثلاً[1]:

لما حدا الصبح بليل أدعج * مثل القباء الأسودِ المفــرّجِ

والنجم في غرّه فجرٍ مسرج * كالمصطلي باللّهب المؤجَّجِ

وأفق الجوزاء بالصبح شجي * خافقة مثل اللواء المـزْعّــجِ

فيُشخص الشاعر الصبح على أنّه حادٍ قد ذهب بليل شديد السواد ثم يجمعهما –الليل والصبح– (يعني الصورة الزمانية) في صورة الثوب الأسودِ ذي الشقوق وكأنّ هذه الشقوق بياض الصبح الظاهر في جسم الليل، فالشاعر يُوجدُ داخل هذه الصورة الزمانية روابط وعلاقات، فالأولى علاقة الحادي بقطيعه وهي علاقة لحاق وإتباع، والثانية يجعل فيها الليل هو

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 134.

الأصل ومن خلاله يبرز الصبح ويظهر بل يوجد بينهما شيء من الاتحاد؛ فهما يمثلان كلاً لا ينفصل.

ثم يصف الشاعر النجم على أنّه غرّة بيضاء على جبهة جواد الفجر المسرج القادم وياله من براعة في التصوير ثم يجعل الشاعر هذه الصورة طرفًا أولاً لصورة أخرى هي أنّ النجم كالمصطلي للهب العظيم المنتشر وهو الصبح، كما وصف الجوزاء أثارها طلوع الصبح فأصبح ضوؤها يظهر ويختفي، والملاحظ في التصوير الفني هي الصفات التشخيصية التي ألبسها الشاعر على هذه الظاهرة الزمانية وكأنّه يناجي نفسه الهائمة في اضطراب وعدم ثبات، فعلاقة "ابن المعتز" بالليل والنهار (الصبح) هي علاقة تفاضلية في كثير من الصور الحاضرة في شعره فهو أحيانًا يهيم بحب الليل لما يشكله من سكينة ولحظة وقوف مع الذات وأحيانًا ينقم على هذا الليل منتصرًا للصبح الضيّاء ومثال ذلك قوله[1]:

قد أغتدي والليل في مآبــه * كالحبشي فرّ من أصحابهِ

والصبح قد كشف عن أنيابه * كأنّه يضحك من ذهــابهِ

فهو يصوِّر الليل الرابض على صدره وهذا الليل شديد السواد بالحبشي الهارب، فالكون مدى يحتويه نظر الشاعر والصبح يتمثل أمامه بنوره وضوئه مبتسمًا لقدومه وذهاب الليل، والفرار الذي أراده لليل يعني سرعة انجلائه وضحك الصبح يعني الانطلاق والسعادة والتفاؤل، ولأنّ الدهر والزمان يتشكلان من تعاقب الليل والنهار، فقد شغل هذا الدهر تفكير "ابن المعتز" كثيرًا وهو الدهر الذي طالما حمل إليه في طياته الكوارث والمصائب وهو الدهر الذي تجري حتميته على الجميع ولا يقف أمامه شيء، فراح يشكوه حتى لكأنه يبدو إزاءه في شيء

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 86.

من الضعف واليأس، ولم يحاول "ابن المعتز" إظهار هذا الدهر بمظهر الضعف حيال الإنسان إلا مرة واحدة وذلك في قوله[1]:

عَظُمت مِنّةُ الإلهِ علينا * إنّما الدهرُ خادم الإنسانِ

أمّا سوى ذلك فالدهر أو الزمن هو القوي المسيطر الذي يلعب بالإنسان ويتحكم بمصائره ومقدراته ومنه قوله[2]:

ما المرء إلاّ كعيرِ السَّوءِ يضربُهُ * سوْط الزمان ولا يمشي على السّنَنِ

فالشاعر هنا جعل من الزمان جلادًا للإنسان حين شبهه بالعيرِ فهو مسلطٌ عليه بالسوط ضاربًا له ومؤلمًا بشدة حتى يستقيم هذا الإنسان لإدراك غاياته الوجودية والنأي عن العبثية، ولكن هذا الزمان المدجج بسوطه لم يفلح في تقويم الإنسان وجعله ماشيًا على السنن، وهي صورة زمانية رائعة ومعبرة عن تجربة الشاعر الشخصية في معاناته الأزلية مع الدهر، هناك صورة أخرى، من الصميم الإنساني الساكن داخل نفس كل فنان هي صورة زمانية أفردها الشاعر للدهر من حيث أنّه سالب أيام الإنسان ومكدر صفو حياته، إذ يقول[3]:

وإني رأيت الدهر في كل ساعةٍ * يسير بنفس المرء والمرء جالسُ

ابن المعتز هنا يُنغِّص عليه الدهر حياته حيث إنّ هذا الدهر يسلبه أيامه المتتالية وهو جالس مكبلٌ لا يحسن إلاّ التفرج وتسليم نفسه طائعة لأحكام الدهر، ثم تأتي الحالة التأزمية للشاعر مع الدهر هذه الحالة النفسية المؤرقة يعزيها "ابن المعتز" بضرورة الصبر على أحكام الدهر وسلطته على الإنسان، ومن الجدير بالذكر أنّ معظم الصور الزمانية الواردة في شعر "ابن

(1) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، مرجع سابق، ص314.
(2) ابن المعتز، الديوان، مرجع سابق، ص337.
(3) المرجع نفسه، ص 264.

المعتز" حول الزمان أو الدهر رسمها "ابن المعتز" صورًا في معظمها سوداوية مقفرة خالية من مظاهر فعالية الحياة، فيقول مثلاً[1]:

يا نفسِ صبرًا للزمان وريبه * فهو المليء بما كرهتِ فسلمِي

فكما قلنا آنفًا فهو يحض نفسه ومن خلاله غيره، على التسليم والاستسلام للدهر ومآسيه لأنّ سلطته على الإنسان قاهرة.

كما أنّ "ابن المعتز" كثيرًا ما صاحب الموت مع الدهر أو يحمله في حوادثه ونوائبه فقد وقف منه الشاعر أيضًا موقف الرهبة والتأمل فهو أمر لا مناص منه ومنهل لابد من وروده، ونهاية لكل حي فهو يقول في هذا[2]:

أين من يسلم من صرف الردى * حَكَمَ الموت علينا فعدَل

كما يقول أيضًا[3]:

وإنّي على جهلي بدهري لعالمٌ * بأنّ المنايا للبرايا مناهـــلُ

ولم أرَ مثل الموت حقًا كأنّه * إذا ما تخطّته الأماني باطلُ

ولننظر هنا كيف قرن "ابن المعتز" الدهر (الزمان) بكل ما هو حزين ومورد للفناء والعدمية، فهو (الموت) المنهل الذي تستقي منه كل البرايا بلا استثناءات وهو أيضًا من تصاريف الدهر التي تقضي على الآمال والأمنيات.

ثم في موضع آخر يؤكد "ابن المعتز" أنّ دواء الدهر ومصائبه هو في الصبر ولا شيء غير الصبر في قوله[4]:

(1) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، مرجع سابق، ص 362.
(2) ابن المعتز، الديوان، مرجع سابق، ص 360.
(3) المرجع نفسه، ص 413.
(4) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، مرجع سابق، ص 249.

خليليَّ إنّ الدهر ماتريانه * فصبرًا وإلاّ أي شيء سوى الصبرِ

وهذا البيت الذي يتناجى فيه مع خليلين له ربما في نائبة من نوائب أو في لحظة شعورية مفعمة بالتأمل، لهو بيتٌ حكمي بامتياز ولحظة صدق مع الذات بأن الصبر هو الترياق الأنجع لمداواة مصائب الدهر ولا شيء غيره، كما أننا نلاحظ مرة أخرى كيف يجسِّد "ابن المعتز" علاقته مع الزمان والدهر، فهذا الأخير تحول إلى هادم لِلَذات الشاعر ومُنكدًا عليه العيش في مظلة المتعة التي عهدها. هناك بيت آخر يحاول فيه "ابن المعتز" مجاراة لحظات الدهر وقلبها لصالحه من خلال جعل الحوادث الدهرية تنبض بالمحبة والبهجة بعد أن جعلها من قبل عقيمة من كل هذه القيم، فيقول مثلاً[1]:

وقد يعقبُ المكروه يومًا محَبَةٌ * وكلُّ شديد مرةً سيهونُ

وكأنّ لسان حاله يقول أنّ ما في هذه الحياة من ضروب النقم والمكاره والحوادث البئيسة لا ينبغي أن ينظر إليها دائمًا بمنظار أسود، فقد يعقب المحبة المكروه وقد يحلو هذا المكروه بعد مرراته ويُرتجى الأمر الذي يتقى ويُخشى إذ ليس كل ما تحبه النفوس نافعًا ولا كل ما تخافه ضارًا، والملاحظ للنموذجين السابقين أنهما يفتقران نوعًا ما للبداعة الفنية التي طالما ميزت أشعار "ابن المعتز" في مقابل حملها لقيم إنسانية من صميم الشاعر الإنسان، أما الأمر الآخر الذي ربما تعزى إليه هذه الضحالة الفنية في النموذجين السابقين يرجع إلى الحالة النفسية المتردية كلما ذكر الشاعر كلمة دهر أو زمن فهو مبعث مآسيه وأحزانه، مثال أخر عن هذا الطرح ما قاله "ابن المعتز" دائمًا في وصف وتصوير الدهر وقساوته في اقتناص آمال الناس والانقضاض على أحلامهم وأمانيهم.

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 422.

يقول الشاعر[1]:

إذا المرء أفنى صبح يوم وثانيًا * أتاه صباحٌ، بعد ذلك مقبـــــلُ

ويتّبع الآمــال موقع لـحظـهِ * فليس له ما عاش في الناسَ منزلُ

وللدهر سرٌّ سوف يظهر أمرُهُ * وللناس وزنٌ جائرٌ سوف يعدلُ

ذلك هو الدهر عند "ابن المعتز" يسلب الناس أيامهم وصبوحهم المشرقة، وينقضُّ على آمالهم، ويجعل من منازلهم طلولاً وأرماساً مقفرة، ثم يجعل للدهر سرٌ سيظهر ولو بعد حين وذلك الحين هو كثرة الجور والظلم وفساد الحياة فينبري لهم سر الدهر الذي هو الموت فيقوم مقام العدل بينهم ويجعلهم يعضُّون الأنامل على التفريط في أمرهم ومنافرتهم لبعضهم، ويالها من حِكمْ ومواعظ تصدر من قريحة شاعر كشَّر عليه الدهر أنيابه فأصابه من خطوبه ما أصاب أسلافه الجاهليين الذين شغلهم الدهر أو الزمان من لحظة الميلاد إلى لحظة الوداع. والشاعر في تصويره للزمان يعيد رسم تلك اللحظات الغابرة بأسلوب جديد في بيئة جديدة ولحظة وجودية متجددة، وبعد هذا النموذج نصل لنموذج آخر رائع يستغيث فيه الشاعر طالبًا النجاة والنجدة من بين براثن الزمان الذي استفرد به مكشّرًا عن مآسيه ومكارهه، يقول "ابن المعتز"[2]:

هل من معين على أحداث أزمانِي * أسأت معتمدا لي بعدَ إحسانِ

كَلاَ أليست تقيني للزمان يــدٌ * لقاسم ذات تمكين وسلــطانِ

الزاجر الدّهر عنّي إذا شحا فَمه * ومدّ كفيه في ظلمٍ وعــدوانِ

الشاعر في أوج انكساره واضطرابه النفسي وهو يستنجد الإعانة على المتتاليات من الأحداث المزمنة التي أساءت وأدارت ظهرها له بعد إحسان، وبعد أن استيأس "ابن المعتز" من

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 364.

(2) المرجع نفسه، ص 433.

أقرانه وأنهم لن ينفعوه مع مآسي دهره هو يطلب التمكن من ذلك عبر مناشدة يدٍ ذات سطوة وتمكين وسلطان ولكن هيهات، أما البيت الأخير فنرى فيه طيف شخّص الشاعر الدهر وجعل له فمًا وكفين هما مصدر الشرِّ الذي أصاب الشاعر من هذا الدهر، فاستحال الدهر إلى صفة التغول على يد الشاعر منهكًا له وجائرًا عليه بلفحات من الظلم والعدوان، ثم ما يلبث أن يزيد الشاعر على هذا التوصيف توصيفًا آخر يعضد به رأيه حول وحشية الدهر وقباحة أحكامه بأسلوب المنكسر، يقول[1]:

صبرًا على الهموم والأحزان * وفُرقةِ الأحباب والإخوانِ

فإنّ هذا خُلْق الزمانِ

ربما تجسد هذه المقطوعة "ابن المعتز" الإجابة الشافية عن سبب حنقه وامتعاضه الدائم من الدهر وأحكامه فقد سلبه مصادر بهجته ومنفِّسات أحزانه مع أحبابه وخلاّنه.

نستطيع أن نقول في خلاصة هذه النماذج أنّ فكرة الزمان أو الدهر وقد وردا مرادفين لبعضهما في شعر "ابن المعتز" تأسست مبدئيًا على الكينونة المادية للإنسان العربي وقتذاك وعلاقته المباشرة بالبيئة الطبيعية والمجتمعية، تلك البيئة التي تحاصره بلا نهائيتها والحافلة بالتغيرات الرتيبة في الحياة العضوية من الولادة والنمو والانهيار ثم الموت في دورة لا تنتهي (يتجسد فيها الزمان العضوي) أو بالتغيرات المفاجئة للظواهر الطبيعية أو الاجتماعية التي تجلب المآسي معها، ولما كان الشاعر يوجد في هذه البيئة فقد صارت الفضاء الواقعي لكينونته المادية وليس هذا الفضاء سوى الدهر نفسه وقد صاغ هذا الفضاء مجمل رؤية الإنسان العباسي لعالمه، وشكَّل البعد الأنطولوجي المعرفي لوعيه ووجوده في هذا العالم أو بعبارة أخرى إنّ هذا الفضاء هو المقدم الأساسي لعالم العربي، فقد رأى فيه حركة متقدمة باطِّراد حاملة كل مظاهر الحياة بما فيها

(1) ابن المعتز:الديوان، مرجع سابق، ص 445.

حياته نفسها إلى هاوية الفناء وتخيله قوة مهولة تتحكم به وتوجهه إلى مصيره، قوة لها ما للقدر من بطش وسطوة وما للقضاء من حتمية وغموض ولا سببية، شَعَر إزاءها هذا الإنسان العربي ومن خلاله شاعرنا "ابن المعتز" بها مشية وجوده في الكون ووهميته.

لقد شكّلت الذات الفردية "لابن المعتز" نموذجًا للذات المنفتحة على ذاتها وتستجمع الزمان بأبعاده الثلاثة في بؤرة الآن، وهذا الانفتاح يعبر عن نفسه في التمسك باللحظة وملئها بالفعل الإنساني، وهكذا يتحول الهم بالزمان عند الشاعر إلى وجود للحياة بعد ان كان وجودًا للموت، ولهذا نرى الشاعر يشكل ذاته وهي تعيش نشوتها بفاعليتها انطلاقًا من رؤيته ووعيه العميق بالتأزم في فضاء الدهر الذي تتآكل فيه الحياة كل يوم لتجد نفسها في مواجهة الموت في أي لحظة، ولقد شكل التضاد الجدلي بين مضي الزمان وتكثيفه في آن في شعر "ابن المعتز" التضاد نفسه بين جدلية الوجود للموت والوجود للحياة التي تتظاهر وتتجسد في التشكيل الجمالي للقصيدة عنده، بوصفها تموضعًا للوعي الشعري خاصته وهو في أقصى حالات تفتحه وتبئيره لذاته فعلاً يؤسس المعنى والقيمة ويمنحهما الديمومة في فضاء الدهر الذي يستلب الشاعر الإنسان كل شيء.

لقد كان الليل في شعر "ابن المعتز" صاحب حظوة كبيرة من ناحية التصوير فقد مثل الليل في قصائده صاحب هيمنة قوية تقتحم الكون الإنساني فتثير داخله قضايا شتى تسعى لوضع تصورات عن طبيعة التأملات الداخلية والدلالات المرافقة، وللنظر قوله مثلاً[1]:

أقول وقد طال ليلُ الهموم * وسامَرْت نجوى فؤاد سقيمٍ

هذا الليل الذي طال على الشاعر بالهموم فبدل أن يكون مصدرًا للسكينة والراحة تحول إلى ليل متعب طويل مشبع بالهموم والكدر.

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 412.

ويقول أيضًا في وصف الليل[1]:

كم ليلة قد نفى عني الرقادَ بها * ما يعلم الله من هم وأحزانِ

هذا هو الليل عند "ابن المعتز" منغصه ومذكار همومه وأحزانه، وقوله "كم ليلة" هنا دليل على الكثرة وعلى التراجيديا النفسية التي يعيشها "ابن المعتز" مع هذه القطعة المتعاقبة من الدهر وهي الليل، ثم يجمع "ابن المعتز" في مقطوعة أخرى بين الليل والدهر في وصفٍ بديع لنفسه الساهدة المتألمة، يقول[2]:

مُسهّـدٌ في ظـــلام الليل أوّاه * عضّته للدهر أنياب وأفــواهُ

إن كان يُخطى سمعي ما أقدّره * فليس يخطئ ما قد قدَّر اللهُ

فهو نفسه الساهدة التي برك عليها ظلام الليل المشبع بوحشية الدهر القاضي عليه بالآهات والآلام، وذلك بعد أن شخّص هذا الدهر بالأنياب والأفواه ليكتمل تصويره الفني له محيلاً إياه إلى وحشٍ أزلي متربص به المنون.

فإذن فقد شكل الليل في هذه النماذج الحيّز الزمني الذي تكتنفه التحولات والصور، وفي هذه اللحظة كانت الصور المنبثقة باعثة للخوف والقلق، وقد كان الليل استنادًا لما سبق زمنًا للرعب لارتباطه بصور مرعبة تتماشى وطبيعته، ويعدُّ الزمان الليلي هنا بناءًا نفسيًا يتبادل عملية الخلق الفني مع الشاعر حتى يكاد يتحول على الزمن الحقيقي الذي يحياه، لقد تفاعلت نفسية "ابن المعتز" مع الزمن تفاعلاً مبهرًا أنتج صورًا زمانية بدائعية قلّ نظيرها. ولننظر مثلاً لقوله هذا وكنموذج للتفاعل النفسي مع الدهر[3]:

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 413.
(2) المرجع نفسه، ص 453.
(3) المرجع نفسه، ص 418.

فما أقـول لـدهر شتت يــدهُ * شملي وأخلى من الأحباب أوطانِي

وما أتاني بنُعمى ظَلْت لابسها * إلاّ انثنــى مُسرعًــا فيهــا فعــرّانِي

يا لها من صورة رائعة تنبض عبرًا وأحكامًا ومخاطبةٌ للألباب والعقول بأنّ الدهر لا يُؤتمن جانبه، فهو من قضى على الشاعر بحكم الوحدة الحياتية بعد سلبه شمله وتفريق أحبابه وذلك بعد أن عمرت بهم بيئته المكانية وفضاءه الزماني، ثم يوضح حقيقة الزمن معه بأنّه ما منحه يومًا نعمة إلاّ وانبرى إليها بعد لحظة زمنية مجردًا إياه منها، وهو هنا يوضح الصيغة الأقسوية والحدّية الأزلية التي يوجد عليها هذا الدهر غريم الشاعر الأنطولوجي.

إنّ الشاعر لم يقصد بهذه الصور الزمانية وحركيتها التشخيص فقط، بل قصد منها التعريف بموقع الذات والقوى التي تسلط عليها (الذات) والآلية التي تحكم حركة عناصر الصور التي يتم التركيز فيها على غياب الفعالية الإرادية للذات في مواجهة الزمن، فإذا بهذه الذات تنفلت من قيود المعقول لتشكل حسبها توجيه حركة التجربة الإبداعية في فضائها النفسي الأبعد والأقصى.

إنّ البُعد النفسي للصور الزمانية عند "ابن المعتز" لهو كفيل بإضاءة بنيتها العميقة التي تغور داخل النفس لذا جاء التشخيص هنا للدهر كتعويض عن الشعور القاسي بالزمن يقوم بإلغاء التناقض من الحيّ والجامد، المتحرك والساكن، وبهذا يكون الشعور دافعًا لخلق صور قاسية ومؤثرة تعمل على خرق المألوف، ولذا فإنّ تلك الصور الزمانية التي أبدعها الشاعر في تصويره للدهر تكشف جليًا أنه كان عارفًا بسر هذه اللعبة ألا وهي الشد الحاصل بين الذات والسنين التي تمضي وهي تعدو مسرعة بسلبياتها أكثر من إيجابياتها، هذا الشد تشعر به الذات كابوسًا ثقيلاً يتأرجح في فضائها فهي نظرة (صوفية وجودية) إنْ صح القول بالمعنى المجازي «**إنّها صوفية الإصغاء إلى وقع خُطى الزمان بما يعنيه ذلك من استبصار عال وعدم**

انخداع بمظاهر اللعبة وبما يوفره من رباطة جأش وقوة وقدرة على تحمل العناء»[1]، ومن هنا يظهر اكتشاف الشاعر لحقيقة الحياة والقوانين الخفية التي تحكم لعبتها التي ظلّت تزداد تشابكًا وتعقيدًا يومًا بعد يوم، وهكذا تكون حركات الزمن وتحولاته ما بين جدلية السلبي والايجابي وعبر التزايد في الأفعال نفسها والاستمرارية تعطي حركة وتغييرًا في الزمن والتنقل ما بين الذي يمضي والذي يأتي، واستخدام الصور وتشكيلاتها الحركية عبر سرد يساعد في تسريع حركة الزمن.

إنّ "ابن المعتز" عاش وعيه ويقينه بالموت في فضاء الدهر، ولكن هذا اليقين يجعله يحيا قيمه والمعنى حتى في لحظة المواجهة الحقيقية مع الموت ورعبها وهو بذلك إنّما يحفظها ويحفظ ذاتيته من الموت، وجدلية الوجود للموت والوجود للحياة وتأزمها في الآن الشعري تصبح البؤرة التي ينكشف فيها مستقبل الوجود الإنساني وحقيقته. ويكشف وعي القصيدة الزماني في شعر "ابن المعتز" عن مأساويته الحادة وهي تمارس بطولتها المستحيلة في كفاح الأُطر المغلقة التي يفرضها النظام الاجتماعي، محاولة إعادة صياغتها وبناؤها على أسس دينامية منطلقة من وجودها للدهر والموت، وهو الحقيقة الكلية المطلقة التي أدت بالوعي بها وهمية المعنى وفنائية الوجود في إطار المجتمع وقيمه العملية ووعيه الجماعي المغلق، وقد كان على الوعي الشعري "لابن المعتز"أن يتضاد مع هذا الوعي النثري ويؤسس ذاتيته وقيمه خارج نطاق وسياق المجتمع ومنطقه، والتضاد بين الوعيين يتأتى من خضوع الوعي النثري لخطِّية الزمان الخارجي ومضيه إلى هوة الفناء، بينما الوعي الشعري يعي مضيه إلى هذه الهاوية أو الهوة لكنه لا ينتظرها مستسلمًا، فهو يكثف المضي في آنيته ويستشرف ممكناتها محاولاً التغلب على قدره.

(1) عزيز السيد جاسم: الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الشروق الثقافية، ط1، بغداد، 1990م، ص 234.

لقد كان التشكيل الجمالي للزمان عند "ابن المعتز" وفق ما تبين آنفًا نموذجًا عامًا لتيارٍ شعري له خصائصه الفنية ورؤيته الذاتية المتفردة، وذلك في صور مختلفة في تفاصيل الرؤية والفعل الشعري، حيث أنّ أساس إبداعية كل شاعر وتفرده عن غيره هي في رؤيته لذاته ولعالمه وللفضاء الزماني الذي يعيش فيه وبه.

3- البعد الجمالي النفسي:

إنّ الفنون الإنسانية وبما فيها الشعر الذي دائمًا ما كان ولا زال وسيظل لسان حال صاحبه والناطق باسم حالاته النفسية، فليس معقول أن يكون هناك شاعر أو فنان يُقصى نفسانيته ومشاعره من عملية الخلق الفني خاصته، وهنا تبرز أهمية علم النفس والتحليل النفسي للعمل الإبداعي، فعلم النفس صار من العمد التي يقوم عليها النقد الأدبي حيث تتناول بالبحث المادة الأدبية التي هي من عمل النفس الإنسانية وإذا كان الأثر السيكولوجي بارزًا في التلقي، فإنّ القراءة النفسية تستشرف الجوانب المكونة للنص من قضايا اللاشعور والكبت والموضوعات النفسية الأخرى، إلاّ أنّ هذه الملامسة قائمة أساسًا على جملة من المنظومات النفسية المتقنة ولا يستطيع القارئ النفسي أن يخمن مسبقًا المؤثرات المرجعية التي يمكن أن يعتمد عليها في أثناء القراءة؛ إذ أنّ اللاوعي يقوم بالقراءة اعتمادًا على نفسه من جهة واستنادًا إلى خبرات متقنة من جهة أخرى، فيدخل إلى عالم النص الذي هو نسيج من الرموز والدلالات المتمركزة في لاشعوره وفي نظام من التكثيف اللغوي المكون للنص.

إنّ العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة عضوية، باعتبار أنّ التحليل النفسي للأدب يكشف عن اللاوعي في الأخير وأنّ الأدب يكشف عن المكنونات النفسية وكلاهما يُفيد من الآخر ويُسهم في فهم العلاقات الناشئة بينهما منذ لحظة الإبداع، ومما لا شك فيه أنّ الأهم في تلك العلاقة هي الصلات الخفية بين الرغبات والدوافع اللاشعورية واللغة حيث أنّ الرغبات المكبوتة أساسية في تكوين شخصية الشاعر أو الفنان وهي أيضا منطلق مهم في فهم الأعمال الإبداعية لصاحبها، الأمر الأخر المسلَمْ به أنّ الموهبة الشعرية تتلخص أساسًا بوجود حساسية خاصة في الجهاز العصبي، ولاسيما في منطقة اللغة والكلام والتي تتمركز أساسًا في

الفص الصدغي من الدماغ، إضافة لقدرات التذوق الفني والجمالي في المناطق الدماغية الأخرى و يكون هنا التدريب وله دور كبير في صقل الموهبة الشعرية وتنميتها.

كما أنّ الإنتاج الشعري لا يمكنه أن يكون صناعة لفظية متعمدة إلاّ في حالات الشعر الهابط، فالشاعر المبدع يجد نفسه متفاعلاً ومتأثرًا بموضوع معين مما يخلق تواترًا خاصًا يستدعي صياغة الكلمات الشعرية التي تمتثل في ذهنه أو لسانه أو قلمه وتلح على الظهور بشكل تلقائي ومن ثم يمكن للشاعر أن يراجع كلماته أو يعدِّل فيها، وهكذا فإنّ حالة التوتر الإبداعي وما يرافقها من إبداع تتحكم فيها عوامل لاشعورية بشكل أساسي، ويأتي دور التفكير والمراقبة والوعي مُكملاً ومتابعًا وموجهًا للدفقة اللغوية الشاعرية والتي تتضمن في بنيتها مزيجًا من الانفعالات والصور الذهنية التي تتفاعل في شخصية الشاعر وفي أعصابه وتكوينه.

والحقيقة أنّ حالة "التوتر الإبداعي" ليست محددة تمامًا ولا يزال يكتنفها كثيرٌ من الغموض يشبه غموض العقل البشري نفسه، وفي أبسط التحليلات يمكننا القول أنّ التوتر الإبداعي هو حالة من أحوال النفس وفيها متناقضات، أو حالة من الإثارة والحركة تستدعي الحل والتوازن مما يؤدي إلى تشكل الكلمات بطريقة معينة تؤدي إلى إعادة التوازن والانضباط للحالة النفسية وهي بالطبع ليست حالة مَرضية، ويحاول البعض الوصول إليها عن عمد باستعمال بعض المواد ذات التأثير النفسي العصبي أو من خلال التعرض لمشاهد ومثيرات خاصة ومحاولة التفاعل معها، أو من خلال ترتيب الأجواء المناسبة الطبيعية أو غير الطبيعية مثل اختيار الزمان والمكان والأشخاص والأشياء المحيطة التي تثير مثل هذه الحالات التوترية الإبداعية.

والحقيقة أنّ الكتابة الشعرية وغيرها من الألوان الإبداعية لا يمكنها أن تعطي وتنتج كل الوقت وكل يوم، فيمر المبدع بمراحل ولحظات منتجة وأخرى عاطلة ومن المعروف أنّ الشاعر

يحتاج للإلهام وليس بالضرورة أن يكون ذلك هو الحبيب الملهم، بل يمكن أن يكون قضية أو فكرة أو معاناة خاصة، فالحب مثلا يمكن أن يكون مصدرًا شعريًا هامًا لما يمثله من أشواق وأفراح وسعادة، وأيضًا بما فيه من عذاب وإحباط ومعاناة، وتختلف أنواع المعاناة وأشكالها ولكن الأهم في كلّ هذا أنّ الألم محركٌ للنفس ومثيرٌ للتوتر الإبداعي والكتابة أو الإبداع عمومًا يخفف الألم ويشكله ويحوله ... مما يعطي خلقًا جديدًا وجمالاً وأثرًا.

لقد اهتم النقاد القدامى كثيرًا بدراسة علاقة النص الأدبي بنفسية صاحبه من خلال «**البحث في صحة المعاني أو فسادها في الدلالة على حالة الشاعر وملاءمتها لمزاجه وطبعه، وفي العناية بتقديم المحسنات وأساليب الجمال الفني**»(1)، فاختلاف الإنتاج الأدبي له علاقة وطيدة بتباين الأمزجة والطباع من حيث أنّ الفروق في تركيب البنية النفسية للشعراء له دور مهم في الاستجابة لدوافع الرغبة والنفور من جهة ودواعي التميز والتفرد من جهة ثانية، كما أنّه توجد إشارات نقدية إلا علاقة الأساليب الأدبية والبلاغية والتشكيلات الجمالية بنفسية مستعمليها وذلك مثلما يوضح "ابن قتيبة" في كتابه "الشعر والشعراء" حيث يقول: «**أنّ للشعر تارات يبعد فيها قريبة ويستصعب فيها ريّضه، وللشعر أوقات يسرع فيها أتيُّه، ويسمع فيها أبُّهن منها أول الليل ومنها صدر النهار ومنها الخلوة**»(2).

كما أكد "عبد القاهر الجرجاني" هذه العلاقة بين النفس والشعر حين قال: «... **فاعلم أنّ ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف أو إلى ظاهر الوعي اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقترحه العقل في زناده**»(3)، وهذا تأكيد

(1) إبراهيم طه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الفيصلية، د.ط، السعودية، 2004م، ص 72

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح:أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، القاهرة، د.ت، ص 84

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 03.

صريح على أثر النفس الشاعرية على النتاج الشعري للمبدع وقد قفا هذا النهج الكثير من النقاد التابعين مثل "ابن طباطبا"، "قدامة بن جعفر"و"حازم القرطاجني" وغيرهم ممن تنبهوا إلى العلاقة بين النص الأدبي ومزاج وطباع المبدع له، فلذلك فقد اهتمت دراسات المتقدمين من النقاد بمعرفة أحاسيس الشعراء وانفعالات مشاعرهم وتحديد المؤثرات البيئية والاجتماعية التي توجه سلوكهم وميولاتهم الفطرية والغريزية، ووصف تعاملهم مع الألفاظ بأوصاف تنسجم وطبيعة كل منهم.

إنّ بعض الإبداعات الأدبية والشعرية خاصة مثل إبداع المعتز الشاخص أمامنا، تحمل دلالات قد تكون بالنسبة للناقد عقبة كأداء لا يستطيع تجاوزها بدون تدخلات أو لنقُل تقنيات التحليل النفسي «**لأنّ العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة ولابد من كشف غوامضه وأسراره**»[1]، هذه الأسرار مثلما عند "ابن المعتز" تُعبر في الواقع عن اللاشعور الفردي الذي تبرز فيه تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية ومجموعة من الأوصاف في مقدمتها التكثيف والإزاحة والرّمز «**حيث سرعان ما تأكد "فرويد" وتلاميذه أنّ هذه القوانين ذاتها المتمثلة في التكثيف والإزاحة والرمز هي التي تحكم أيضًا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص**»[2].

وهكذا إذن فإنّ جمالية التشكيل الشعري، لا تتضح أو تتجلى إلاّ عندما يكون هناك تلاقح بين الأدب والتحليل النفسي، فهذين الأخيرين يلتقيان في العديد من التصورات بل ويخدم بعضها بعضًا حيث يقول "جون بلمان نويل" «**لقد أعطى الأدب الكثير إلى التحليل**

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، د.ط، 2002م، ص 226.

(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2002م، ص 55-56.

النفسي غير أنّ هذا العلم ردّ إليه الكثير أيضًا ... حين يجتمع الإثنان فإنهما يقدمان مساعدة قيّمة إلى الكائن الإنساني في محاولته القلقة لكي يفهم نفسه والآخرين على وجه أفضل وذلك من أجل أن يحترم ويقدر خصوصيتهم، إنّ ذلك يعتبر عاملاً من أجل التقدم لا يمكن إنكاره»[1]، ولهذا لا يعقل أن نُغفل ميدانًا معرفيًا مهمًا مثل التحليل النفسي للكشف عن القيمة الجمالية التي يزخر بها شعر "ابن المعتز"، فالدراسة النفسانية لشعر "ابن المعتز" تخدم الباحث والمتلقي على السواء وتزيد من قدرتهما على الفهم وبالتالي تزيد من تعمقهما وكذلك المقدرة على استطلاع جمالية شعره.

الواقع أنّ الاستجابة الجمالية عند "ابن المعتز" هي نتاج عدة مؤثرات وهي حالة سيكولوجية لها هويتها المتميزة وطبيعتها المتفردة وهي ظاهرة قابلة للقياس في النقد، وإنّ أهم الأبعاد المؤثرة في الاستجابة الجمالية عند الشاعر هي أساسًا تتركز في البعد الوجداني الذي يتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية التي تلعب دورًا كبيرًا وأساسيًا في تشكيل خلفية وجدانية يقبل بموجبها الشاعر أو يرفض ما يعرض عليه أو يتعرض له من نماذج قابلة للتذوق والتقديم، لذلك فدراسة الشخصية يمكن أن تكون المدخل الأساس في فهم السلوك الإنساني للذات الشاعرية "لابن المعتز" وإن من أفضل المداخل لدراستها هو تصنيفها على وفق السمات التي تكوّنها.

لقد مثّلت العلاقة بين نفسية "ابن المعتز" والجمال الرؤية الموضوعية التي تؤمن بأنّ الجمال قائمٌ بذاته وموجود خارج النفس الشاعرة به، وهذا الرأي يستند إلى إحساس "ابن المعتز" بالجمال الحسي (الواقعي) وذلك جليٌ في أغلب نتاجه الشعري ربما لأنّ الجمال كثيرًا ما

(1) جان بيلمان نويل: التحليل النفسي والأدب، تر:حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، القاهرة، 1997م، ص 09.

ارتبط في عصره على الأقل بإدراكه عن طريق الإحساس المباشر، فالألوان والأصوات والملمس وغيرها من الموضوعات الحسية كان لها سَبقُ الهيمنة من أن تكون موضوعات جمالية، وقد تكون هذه النظرة الموضوعية في جوانبها الكثير من الحقيقة لكننا لا نستطيع أن ننفي أنّ لذاتية الشاعر أفضال كبرى على الاستجابة الجمالية عنده، فالجمال عنده أيضًا ظاهرة نفسية وخبرة ذاتية ولذلك فالجمال الذي سكن وعي الشاعر هو جمال يمثل حقيقة موضوعية متناسقة توجد في الطبيعة وتوجد في بيئة معينة، وتُدرك من قبل الشاعر في ظروف نفسية خاصة تثير الشعور بالرضا والارتياح.

لذلك فالجمال الذي سكن روح الشاعر جسّد علاقة بين الموضوع الخارجي المتناسق والبيئة المحيطة والنفس المدركة، فإعجاب الشاعر بذات الموضوع ينفصل عن علاقاته المتبادلة بالأشياء الأخرى ويجعله يشعر كأنّما الحياة قد توقفت فجأة ويتوحد مع الموضوع الجمالي دون أن يتطلع لغرض آخر، أو يهتم بالأمور الماضية أو المستقبلية فهو يخوض التجربة الجمالية مركزًا انتباهه على الموضوع الجمالي فقط عن طريق الاندماج بالموضوع وإعطاءه مزيدًا من الحيوية والدلالة، إنّ الشاعر عند استجابته للجمال يتفتح لاستقبال الشعور ويكون مُركزًا على الموضوع الجمالي وعندما يتذوق الجمال يكون تحت وطأة الانفعال، فالتجربة الجمالية تجربة انفعالية في الأساس فالشاعر الذي يتمتع بسمة اتزان انفعالي عالية يستطيع أن يستجيب للجمال بشكل أكثر ممن يفتقد هذه السمة ولذلك فالنفسية تتكون من عدد السمات المستقرة التي تكشف ميل الشاعر إلى الاستجابة الجمالية بطرائق منسقة في المواقف المختلفة.

إنّ أحسن توصيف للاستجابة الجمالية عند "ابن المعتز" هي أنها ولادة جديدة تتجدد مع كل خبرة جمالية جديدة، هي نشوة لحظية فورية تغمر الشاعر بعد أن يكون قد قطع الصلة بين اللحظة الراهنة وبين الماضي، فلذا فإنّ جوهر الخبرة الجمالية عند "ابن المعتز" يتجلى في

الكشف السريع لجوهر الوجود قبل أن تمزقه الحواس وتشتته، وقبل أن يحبسه العقل في العلاقات المنطقية، وقبل أن يضمه في التركيبات العلمية.

ونستطيع أن نقول أنّ "ابن المعتز" تحقق فيه شرط "بول فاليري" حين قال «**شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم ولست أرى غير محاولات إرادية، محاولات لترويض الفكر ... وانتصارٌ دائم للتضحية ... إنّ من يتكلم عن الضبط والأسلوب إنما يعني ما يضاد الحلم**»[1]، فنفسية الشاعر مرتهنة بما تضبطه الأطر العامة للإبداع فحتى ترجمة الحلم إلى شكل إبداعي لا يتم إلاّ وفق الأطر، وعلى هذا فالإبداعية الشعرية عند "ابن المعتز" تراوحت بين المظهر السيكولوجي التلقائي والآخر الإرادي، فهو إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلقٍ أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب، ولذلك فقد اعتبر "دي لاكروا" «Delacroix» أنّ للإلهام وجوده ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، فليست من ميزة الشاعر أن يقف مسلوب الإرادة أمام الإلهام هذا الذي عرّفه "فيلكس كلاي" «Félix Clay» قائلاً: «**إننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها، تأتي غير متوقعة ومجيئها غير مرهون بدعائنا، كالنوم والأحلام**»[2]، ولذلك فإنّ العمل الفني عند "ابن المعتز" يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسّية، ومن ثم فهو يستعين بعقل إيجابي نشط وحساسية حيّة عميقة

(1) Delacroix, H: Psychologie de l'Art, Alcan, Paris, 1927, P 127 (Adapted).
(2) Clay. F: The Origin of The Sense of Beauty, J. Murray, London, 1917, P 244 (Adapted).

ولو أغفل التأمل الذي يعرف كيف يميز ويفرق ويتخير، لعجز "ابن المعتز" عن السيطرة على موضوعه الذي يريد أن يضمنه هذا العمل فقد كان "ابن المعتز" يحلم ولكن في اليقظة.

إنّ جلّ أشعار "ابن المعتز" مرتبطة بحياته تقريبًا ومتصلة اتصالاً وثيقًا بها، وهذا لا يستلزم أن تكون حياته بحوادثها كلّها مصوّرة في شعره ولكنه حين يحاول النظم في موضوع أو غرض ما فإنّه ينظر إليه من خلال نفسه فهو لا يعدم الصلة بينه وبين حياته أو أفكاره التي هي جزء منه فإذا خلا بنفسه استعدادًا للنظم كان غير مقيد بمنهج خاص أو خطة مرسومة، فإذا ما أراد البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظريه صور حياته كلها، فينتقل من واحدة لأخرى حتى يبلغ أشدها مساسًا بموضوعه فيقف عندها الشاعر وتشرق ساحتها إشراقًا تامًا ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلاّ بمقدار ما يساندها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل، وكثيرًا ما أحسّ "ابن المعتز" أنّ التعبير يقصر عمّا يحمل وما يشاهد، فيكتفي بما يأتيه من طبع والأخذ من التكلف بما لا غنًى عنه لاستكمال الصورة.

إنّ حياة "ابن المعتز" لا يمكن إلاّ أن تكون مليئة بألوان الصراع لأنّ في داخله قوتان تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة والإرضاء والطمأنينة في الحياة من جهة، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية تسكنه من جهة أخرى، فقد تجسّد عمله الإبداعي في أنّ السببية التي تدفع إليه هي التي تدفع إلى الحلم عنده ويحقق هذا العمل من الرغبات المكبوتة عند الشاعر ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والإشارات والصور ما يُنفسْ به عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الصور أو الرموز علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الشاعر في إخراج عمله الفني إلى الوجود.

إنّ العوامل النفسية في "ابن المعتز" من شعوره بالنقص، ووجود زخم كبير من العقد النفسية داخله وخوفه الأزلي من نوائب الدهر وخاصة الموت وما يتصل بهما من الفراق والمشيب، كان لها عملها في أسلوبه من إسرافٍ في البديع وتحرره في التعبير، حتى كان التشخيص "**Personnification**" واضحًا في شعره وكان لها أثرًا في غموض بعض معانيه، وتراوح ألفاظه بين الغرابة والجزالة وكذا نظرته إلى الجمال وتذبذبه في عقيدته أو رأيه، وهنا يظهر أثر العامل النفسي "فابن المعتز" كان يشعر شعورًا قويًا بنقص فدفعه هذا لاشعوريًا إلى تجميل كل ما تمتد إليه يده.

ولقد أغرم "ابن المعتز" بألوان مميزة من المحسنات البديعية والتي هي من ضروب التجميل، فعزز بهما الشاعر نقاط ضعفه مُساوقاً سُنة الوجود ومسايرًا طبيعة الأشياء، وهذه العقيدة هي التي أوجدت في "ابن المعتز" إرهاف حسٍ وحدّة شعور، فأسبغ على الطبيعة حياة وبث في الجماد روحًا في الصورة التي يطلق عليها في البلاغة الغربية "التشخيص" والتي توجد في بلاغتنا العربية بمفهوم الاستعارة المكنية، إنّ نفسية "ابن المعتز" عمومًا تتميز باستمرارية ارتكازها بشكل كبير على تحقيق التوازن النفسي عبر التقمص المرتبط أصلاً بحلم اليقظة، فحتى لو ازداد معدّل النشاط الواقعي عبر ممارسة العمل في حياة الشاعر فهو لن يتخلى عن الخيال في إدارة شؤون شخصيته ولكي يحقق الشاعر الاحترام الذاتي فإنّه يحاول التعويض باستخدام العملية الإبداعية بدلاً من حلم اليقظة، فهنا تصبح الحالة الشعرية عند الشاعر هي الإطار نفسه الذي كان يحيط سابقًا بحلم اليقظة لكن الآن الشاعر يصر على مشاركة هذا الحلم مع محيطه المتلقي الذي يوجه إليه نتاجه الشعري.

إنّ تماهي نفسية "ابن المعتز" مع الطبيعة وصفًا وتصويرًا لهوّ الحقيقة الكامنة وراء سعيه الدؤوب وراء تغطية الرتوق النفسية داخله، فهو عندما يتحدث عن الطبيعة تغلب عليه الصفة

النفسية والاعتراف غير المباشر، فكأنه لا يتحدث عن الطبيعة كشيء مستقل منفصل له وجود ذاتي محدود بل يغلب أن ينتمي إليها أو يضفي عليها ما يعتمل في نفسه من انعكاسات، أشاعت هويتها الظاهرة وتقنعت بمظهر طبيعي لذلك فإنّ هذا النوع من الوصف هو في الواقع امتداد لنفس الشاعر ومأساته أو فرحته عبر الطبيعة، ولعلنا لا نفهم هذا الواقع على حقيقته إلاّ إذا تصدينا له من خلال نفسية الشاعر التي تجرعت من المآسي ما تنوء بحمله الجبال.

وربما كان نزوع "ابن المعتز" نحو الطبيعة هو نزوع نفساني بالدرجة الأولى بعد أن استيأس من نفعية معاصرة الناس لتخفيف وطأ الكتل الحزينة الرابضة على نفسيته، فقد أطبقت عليه الحياة بجدار من اليأس وأناطت به شعورًا بتفاهة الحياة وعقمها فارتد إلى نفسه، يتمضغ قنوطها وعبثية مصيرها، وعندئذ أخذ يتحرى وحشته وتخاذله، فإذا هو في هذا يشبه "بيرون" أو "كيتس" وغيرهم من الرومنسيين يرتمي في أحضان الطبيعة، أحضان الحياة السالية يتعوّض بالطبيعة المحبة الكريمة عن الإنسان الأناني الماكر، ولقد جعل يشعر في تأملها وانخطافه عبرها أنّه يحيا ويتصل بحياة سوية حيّة في جودها متحدثة في صمتها مؤنسة في وحشتها.

لقد عبّر "ابن المعتز" عن قابلياته الحسّية والعقلية تعبيرًا يستحوذ الاهتمام ويستأثر الانتباه، فهو تسامى في شعره أحيانًا وعبّر عن اعتدادٍ بالنفس في مواقف وأعرب عن تلاؤمه مع الحياة في مواطن وتَشَكَّى من جورها في مواطن، وأوضح شيئًا من التناقض النفسي في كثير من مظان شعره، ولا يُنكَر أنّ قوة شعره وقوة شخصيته إنما ينعكسان في القوة الإبداعية التي طاوعته فوظفها بحيث راح يؤكد ذاته بألفاظ تنسال من ينبوع عبقريته، ومن هنا تتبدى لنا شخصية ونفسية "ابن المعتز" وأثر ذلك على إبداعه، وفي هذا الصدد يقول العقاد: «**الشاعر الذي لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يُعرف، لأنّ كلام الشاعر هو الصلة الكبرى التي بيننا وبينه وإنْ لم يكن هذا الكلام معبرًا عن نفسه، واصفًا لها ممثلاً لشعورها فليس هو بطائلٍ، وإن**

كان معبرًا عن النفس مستجمعًا لصفاتها وأطوارها فهو حسبنا من معرفةٍ بالشاعر وترجمة لحياته، لا يزيد عليها التاريخ إلاّ من قبيل التفصيل والتفسير أو من قبيل الحشر والفضول»[1]، هذا الرأي النقدي للعقاد يثبت لنا أنّ "ابن المعتز" ينطلق في شعره من تجربة شعورية واعية ومتلاقحة مع المؤثر الخارجي، ولا غرابة أنّه أكثر في شعره من التوكيد على نوازع نفسية بواعثها حصيلة تفاعل نفسي وتربوي واجتماعي كوّنته مؤثرات بيئية مختلفة، إذ أنّه قد تقلب في دنياه في بيئات طبيعية ومادية وبشرية تفاوتت مكوناتها فانعكست آثارها عليه على نحو شعوري أو لاشعوري، وعلى هذا فقد تواءمت شخصية "ابن المعتز" مع وجهة نظر علم النفس والتي ترى بوجوب أن يكون الإنسان متوازنًا مع نفسه (ذاته) وبيئته وهذا الرأي ينسجم مع الصورة التي يكوّنها الفرد عن العالم ويحدد تفكيره وعاطفته وإرادته ونشاطه.

وهكذا من هذا المنطلق نشأ الفعل الإرادي الإبداعي عند "ابن المعتز" مزاوجًا بين دافع تأكيد الذات، ومغزى السلوك الخارجي الذي يَنِّم عمّا يعتمل داخل الذات، عمومًا لقد حفلت أشعار "ابن المعتز" بالكثير من الصور الشعرية الملونة بالمشاعر والأحاسيس التي تترجم دخائل الشاعر، وتنقل للمتلقي صدى المرئيات في إحساسه الشعري وفي مخيّلته، ومن هنا فالنماذج الآتية من شعره لا تخلو من جوانب نفسية تجلت خاصة في موضوعات معينة مثل الطبيعة مثلما سبق ذكره وكذلك الخمر والرحلة للصيد.

أمّا الطبيعة فقد مثّلت مسرحًا واسعًا تجول الشاعر في أعطافه ووصف مظاهره وتمثل المشاعر الإنسانية من خلالها، فالليل والنجوم والصبح جمعتها الهموم والمصاعب، كما ضمتها الطبيعة والسحابة الماطرة والتراب الذي تسقيه ضمتها صورة أخرى بين حائم وهائم، وهما صفتان نفسيتان بما لهما من أسباب ودواعٍ، فالنرجس وعليه الندى يضمهما إطار تصويري،

(1) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت، 1970م، ص 34.

فالنرجس ناظر عاتب مسرور، والندى مُحبٌ محزون مهجور، والليل هو الحيرة والهم، وهو الأحزان والآلام التي تنتاب النفس المحزونة، ومما يصاحب ذلك طول ساعاته وامتدادها حتى يحسبها المهموم دهرًا، فالطبيعة عند "ابن المعتز" نابضة بالأحاسيس والمشاعر وبعض المظاهر الطبيعية من حوله لها أسباب نفسية، فالشاعر الذي تعوّد تأمل النجوم كثيرًا ما يراها لامعة مضيئة، لم يلفتها جمالها ولا ضياؤها البرّاق وأشكالها التي توحي له بهيئات مختلفة، بل رآها تلك الليلة ملازمة مكانها لم تغادره ولم يضعف ضوؤها إيذانًا بأفولها لأنّ الغرب قد أغلق أبوابه دونها، وتركها جماعات (النجوم) منتظمة تنتظر، وينتظر معها المهموم رحيلها وانقضاء الليل فحاله هنا كحال امرئ القيس حين قال[1]:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي * بصبحٍ وما الصباح منك بأمثل

ثم يكمل الشاعر الصورة النفسية للكون، فالفجر لم يتأخر في الظهور إلا لقسوة هذه الليلة وازدحام الآلام والهموم بها، فهذه الأبعاد الثلاثة للكون الليل والنجوم والفجر، تشارك البعد الرابع الإنسان همومه وأحزانه، بل وتمتصها منه لتجترها وحدها فتجتمع الأضلاع الأربعة لشكل الطبيعة ليمثل الإنسان ضلعًا منها، يقول ابن المعتز[2]:

جارَ هذا الدهر أو أبا * وقراك الهـمُّ أوصـابَـا

ووفـودُ النجم واقفـةٌ * لا ترى في الغرب أبوابَا

وكأنّ الفجر حينَ رأى * ليلـةً قـاسيـة هابَـا

وفي تصوير بديع تبرز نفسية الشاعر المتعطشة للارتواء من نعيم اللّذة فيقول[3]:

(1) الزوزوني: شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت لبنان، 2002م، ص 77.
(2) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 39.
(3) المرجع نفسه، ص 412.

جاءت تهادي كالغراب الحائمِ * مكظوظةً مسودّةَ الـقــوادمِ

تضجُّ بالتهتان والهمــائــمِ * حتى شفت غُلّة ترب هائـمِ

فهذا التراب الهائم بالمطر يشفي غليله كرمز للحاجة في أبسط صورها في الطبيعة، ثم العطاء المتدافق الذي يحقق الإشباع والارتواء، وفي مواضع أخرى من شعره يصف الشاعر أيضًا زهر النرجس من خلال إحساسه به، وفيض مشاعره، ويقول[1]:

أمَا ترى النرجس الميّاس يلحظُنا * ألحاظ ذي فرجٍ بالعتب مسرورِ

كأنّ أحداقها في حسن صورتها * مداهنُ التّبرِ في أوراق كــافـورِ

فهو يشخص النرجس ويجعل له عواطف الفرح والسرور، وإحساسُ الشاعر بهذا النرجس انبرى لوصفه فجمال الأحداق دعاه إلى تشبيهها بلون الذهب، فهو أخاذٌ يسلب اللب ويملك النفس ببريقه ورونقه، ويستشير الشاعر انتباه القارئ والسامع بصياغته المعنى بأسلوب الاستفهام التقريري، وفي صورة بدائعية أخرى في وصف النرجس يقول ابن المعتز[2]:

عيون لُجينٍ فوقها حدقٌ صفرُ * يزينها من تحتها عمدٌ خضْــرُ

كأنّ انحدار الطلّ في جنباتها * دموع محبٍ قد أضرّ به الهَجرُ

يتحدث الشاعر في هذه المقطوعة عن بداعة الندى فوق زهر النرجس من خلال وصفه له وللألوان التي تضمها، ومن أسباب جماله أيضًا أنها عيون لمحب آلمه وأوجعه الهجر فانهمرت دموعه، ومن أهم أسباب الجمال أيضًا اتصال الندى بالزهرة اتصالاً يجعل الندى نابعًا منها على اعتباره دمعها، فإيجاد الشاعر لهذه الصلة بينهما أعطاها كونًا جديدًا لم يكن لها في الحقيقة، فالمادة الأساسية للموصوف أو المصوّر هو النرجس وعليه قطرات الندى وأمّا الوصف

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 254.

(2) المرجع نفسه، ص 202.

فهو العين تذرف الدمع، فأضاف الشاعر إلى الصورة الحب والهجر فأعطاها لونًا جديدًا، فالنرجس بهذه العبارات إلى عالم الإنسان أقرب منه إلى عالم الطبيعة التي تتسم بالعفوية والإرادية، ولكن تماهي نفسية "ابن المعتز" لا تنتهي هنا فهو يجعل منها معادلاً لشخصه، حساسة بأطواره النفسية العميقة ولننظر قوله مثلاً[1]:

وقفت بالروضِ أبكي فقدَ مشبهـهِ * حتى بكت بدموعي أعين الزّهرِ

لو لم تُعرها جفوني الدمع تسفحهُ * لرحمتي لاستعــارته من الـمطرِ

صورة رائعة عن ذلك الانسجام والوحدة التي خلقها الشاعر لنفسه مع مظهر طبيعي جعله مؤثرًا ومتأثرًا في الوقت نفسه، فصفة البكاء هنا صفة إنسانية أضفاها الشاعر على الروض تبيانًا على الوشائجية السيكولوجية التي تحكم شخصه بالطبيعة، فعندما تأثر الشاعر باكيًا لموقفه وحال المؤثر الواقعي انبرى الزهر ليجاريه في بكائه ومشاطرته آلامه، فحتى لو لم تعرها أجفانه الدمع، يُقسم الشاعر أنّ هذا الزهر سيستعير العبرات من المطر حتى يحزن لحزن خليله الذي هو الشاعر، فابن المعتز أخذ ينفخ الروح في مظاهر الطبيعة؛ أي راح يتعامل معها وظواهرها على أنها كائنات حية تشعر بما يشعر به كل ذي روح، ولكنها لا تشبه الإنسان الأناني القاسي في تصرفاته مع أهله وخلاّنه، وفي موضع آخر يذهب "ابن المعتز" بعيدًا في التماهي النفسي مع الطبيعة حيث ينفث فيها ومن خلالها لواعجه ومآسيه يقول مثلاً[2]:

فإمّا تريني بالـذي قد نكــرته * فيا ربُّ يومٍ لم أكن فيه مُنكرَا

أروح كغصن البان بيّته الندى * وهُزَّ بأنفاسٍ ضعاف وأَمْطــرَا

فمال على ميثاء ناعمة الثرى * تغلغل فيها مـاؤهـا وتحيّـــرَا

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 195.

(2) المرجع نفسه، ص 198.

إنها صورة فنية تثبت لنا أنّ الشاعر مأزوم نفسيًا وبما أنّه شاعرٌ رومنطيقي فهو يلوذ إلى أمه الرؤوم وهي الطبيعة، فشبه نفسه هنا بغصن البان الذي أثقله الندى وهو يريد بالندى هنا الدموع، هذا الغصن الذي هُزّ بأنفاسٍ والتي هي نسمات الهواء، هذه الأنفاس التي جعلها الشاعر ضعافًا وهنا يستكني الشاعر عن نفسه ثم أمطر هذا الغصن، فالشاعر بعد أن خنقته وهزّته أنفاسه الضعاف انسال دمعه في لحظة ارتباك شعوري وجراح نفسي، ثم يكمل "ابن المعتز" تصويره لهذا الغصن –وهو يريد بهذا الغصن نفسه كما سبقت الإشارة إليه– الذي مال على ميثاء وهي الأرض الليّنة السهلة من غير رمل، والدلالة هنا أنّ الشاعر لم يستطع تحمل الأسى فلم يجد سوى هذه الأرض الملساء الناعمة لاحتضانه واللجوء إليها في أوج لحظات إنكساره النفسي، وإذن فقد شكلت الطبيعة الملاذ المريح الذي يجد فيه "ابن المعتز" وداعته ويشاركها "**Share**" نكبات دهره فيبوح لها بضره ويتنفس معها مآسيه، ثم يعود الشاعر في صورة نفسية أخرى ليجعل من نفسه والطبيعة في خانة واحدة من موجهة الدهر اللئيم الذي جسّده هذه المرة وككثير من المرات في الليل السرمدي الحافل ببواعث الفوضى الشعورية داخل الأحياء يقول[1]:

يا ليلةً بتُّ فيها دائم السَّهر * أرعى النجوم حليفَ الـهمّ والـفكرِ

كأنها، حينَ ذرّ الليل ظُلمتهُ * جمرٌ جلتهُ الصّبا في مُصطلى خضرِ

تستمر النكبة السيكولوجية للشاعر مع غريمه الليل الذي ما إنْ حلّ عليه حتى انبرى له بالسّهر وجفاه النوم حتى لكأنه يرعى النجوم، وهنا شخص الشاعر النجوم وبثّ فيها الحياة وجعل نَفسَه من نفسِه راعيًا لها أو عليها، وهو يريد بهذا التصوير الفني طول المعاناة واستمرارها دون أن يجد لها ترياقًا يغنيه عنها –الحالة الوجودية والوَحْدوية– بالراحة والطمأنينة وهناء العيش،

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 208.

فهذا الليل الذي تهجع فيه الخلائق للتخلص من عناء مكابدة يومٍ طويل بالمشاق وتجديد هرمونات الراحة الشعورية، يتحالف فيه الشاعر مع الهمّ والفكر اللّذين يتخيران الليل لمنادمته وتقويض رغبته وآماله في لحظات ليلية يغازل فيها الراحة الجسدية على الأقل، ثم يُتم الشاعر تصويره عبر تشبيه هذه النجوم بالجمر أو تحولها إلى جمرٍ قَذى بعد أن كانت في عليائها تنبض إشراقًا ونورًا يسرُّ الناظر، وهذا التحول يأتي مباشرة بعد انبساط الليل وفرض جبروته وسواده الكالح المهيب، وبذا فالشاعر والنجوم التي تمثل الطبيعة هنا باعتبارها مظهرًا من مظاهرها في بوتقة مصيرية واحدة في مواجهة هذا الحاجز الزمني القاضي عليهما بالهيجان النفسي حسب تصوير الشاعر.

لما كان "ابن المعتز" يهرب إلى الطبيعة مستجيرًا بها من سطوة الدهر فإنّ لهذا الهروب له مالَه من محفزات ودوافع كانت في أغلبها نفسية مأساوية وليس أكثر مأساوية من مقتل أبيه أمامه فمأساته بمصير أبيه المؤلم جسّد عمليًا مأساة أكبر وأشد لوعة هي مأساته ومأساة قومه بضياع مُلك عريض، ومن هنا ندرك عمق الحسرة عند هذا الشاعر الذي قد يكون صدر في القصيدة عن تجريب مأساة مضاعفة في مستوييها الفردي والجماعي في آنٍ، ولننظر تلك الحالة النفسية الذاوية المنكسرة والأسى العميق في رثاءه أبيه[1]:

لو به أقتل كلُ قريــب * وبعيــدٍ لـم ينــم لـي ثــارُ

مطلته النصر مني ســنُ * لم تصل بي فخُطاها قصارُ

ولعمري لو تمطّت بجسمي * مدة مـا ذلّ للمُلك جــارُ

إنّ هذه الأبيات تمنح القارئ قدرًا وافرًا من الإيحاءات التي تعزز إيحاءات الألم المضاعف في بعض أبيات القصيدة، ومن هنا يتبدّى الأسى العميق الذي تجسد في نفسيته بأكثر مما كان

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 202.

يُتخيل، لسبب تلك العلاقة الضدّية بين زمانين؛ في دار الملك التي انتهت بتدمير وجهها الحسن، وكذا الفاجعة التي انطلقت من بشاعة مصير أبيه عبر تعرضه للقتل، لذلك هو يتحسر على الزمن فهو لو طال به العهد لانتصر للملك ولانتصر لأبيه، لكن الخذلان طاله وطال دار الملك معه، فقد تجسدت المأساوية النفسية هنا في الجمع بين نكبتين توحدتا داخل الشاعر، لكن ذلك الخذلان ممن رجاهم للنصرة زاد همّه وجَعًا على وجع، فرسم لهموم قلبه صورتين للفاجعة يجسدان أعلى درجات الألم والوجع يقول[1]:

أفنى العزاء همومَ قلب مُوجــعٍ * لو كُنّ في صخر لكان صدوعَا

يا قلبُ ليس إلى الصبى من مرجعٍ * فاحزن فلستَ بمثله مفجــوعَا

حرمتك آرام الصريم وقطــعت * حبل الهوى ونزعني عنك نزوعَا

تجسّدت صورتا قلبه المهموم في عبارة أفنى العزاء والتي تُجسد لهيب الهموم، والثانية صدمة القلب التي رسمها فنيًا لتصدع الصخر، يثيرنا هذا التركيب للصورة المجسمة التي أنسن فيها المعنويات وأدخلها في نزاعٍ كنزاع البشر الماحق، فاختياره كلمة أفنى بدلاً من أيّ مرادف أقل حِدّة، إيهامٌ منه بأنّ أزمته النفسية تنامت شدتها إلى أقصى مدى، ويُتم هذه الصورة المهولة في عبارة تصدع الصخر، لأنه يحتاج إلى قوة عظمى تفعل في داخله فعل التفجير الهائل، فكيف يمكن أن يكون وقع القوة في قلبه؟! هي طاقة الهموم تتراءى لمن يعانيها بمثل هذا الشعور المدمر، إنّ هذا نفسه هو المعادل الموضوعي للهموم، الذي تراءى للشاعر وهو يتحسس ألم تلك الهموم داخل قلبه، ومن الملاحظ أيضًا في هذه الأبيات أنّ عمق المأساة في غياب النجاة أوصلت الشاعر حدَّ اليأس وتجسد هذا في مخاطبته قلبه بالتحسر على أيام الصبا، كما أنّ الشاعر قد جسم في البيت الأخير كلا من الماضي والحاضر ليحدث بينهما علاقة وحوارًا

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 300.

مضمرًا رفض فيه الماضي أيّ اتصال مع الحاضر، فالفعل "صرم" يعني قطع، ويريد به الشاعر القطيعة المعتادة مع تكرار فراق الأحبة.

الواقع أنّ نفسية "ابن المعتز" ورغم أنّه جسدها في كثيرٍ من الأحوال نفسيةٌ مأزومةٌ، منكسرة، محبطة، ولكنه أحيانًا جسّد مقولة الأزمة تلد الهمّة، فمن المحنة إلى القدرة المفارقة العجيبة تتجسد كيفية انتفاض الشاعر على ذاته، فلقد وصل في نهاية المقطع السابق أعلى درجات اليأس وهو هنا يبدأ من أعلى درجات القوة، يقول[1]:

إنّا لننتــاب العِداةَ وإن نأوْا * ونهزُّ أحشاء البلادِ جموعَـــا

ونقــول فوق أسرة ومنــابر * عجبًا من القول المصيب بديعَا

قومٌ إذا غضبوا على أعدائهم * جرُّوا الحديد أزجة ودروعَـــا

حتى تفارقُ هامُهمْ أجسامهم * ضَرْبًا يفجر من دمٍ ينبوعَـــا

والواقع أنّ هذا من ذاك؛ فهو لا يستطيع الاستمرار في حالة اليأس إلى ما لانهاية وإنما هو بحاجة إلى أن تُكسر هذه الحال وإلى أن تتحول إلى ما يشكل معها توازنًا نفسيًا يعيد لذاته الثقة في مكسبٍ ما، كي يعادل تلك الخسارة التي غدت واقعًا مقضيًا، وما دام الحاضر لن يمنحه ذاك المكسب فإنّ الخيال هو البديل النقيض الجاهز للانطلاق وإحداث التوازن حتى لو كان تعلّة، فعزوف الشاعر عن صيغة الماضي الذي تجسدت فيه هذه القوى الخارقة لأهله وأجداده، إلى صيغة الحاضر الذي ترهلت فيه الخلافة وصارت عبارة عن تناحرات وتنافسات سلطوية، هو عزوفُ له دافع داخلي له مسوغاته الوجدانية لا العقلية الواعية، فلو لجأ إلى الماضي لكان كمن يصف حدثًا مضى وانتهى أمره، لكن نفسية الشاعر الضمآنة لمثل هكذا انجازات ترفض قبول هذا وتصرّ على أنّ قدرة القوم ومن خلالهم هو، تنحو على الطبع والشيمة

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 300.

أقرب منها إلى الحدث فالطبع له دوام الثبات أمّا الحدث فهو وقتي آني متغير، إنّ في هذا المنحى انتفاضة على الاستكانة التي أصابته بانكسار كبير في المقطع الأول مثلما رأينا، ولكنها في واقع الحال انتفاضة زائفة، ولذلك اقترنت بتصوير مبالغ فيه لتلك القدرة التي كمن ضعفها فيها، ولما آن حان وقت حضور ذلك الضعف حضر فانهار كل شيء.

وباعتبار أنّ "ابن المعتز" طالما التصقت به صفة أمير التشبيه في النقد القديم، فإنّ لهذا التشبيه تأويل نفسي مميز عند الشاعر لذلك فإنّ الدوافع النفسية تنفرد في تجسيد الأحاسيس والمشاعر في نتاج الشاعر من خلال رؤيته لتلك الحالة، فتسهم في صورة المقارنة في التشبيه فتبعث في المتلقي حالة التأمل والمقارنة بين الحالتين اللتين تجمع بين مكوناتها صفة واحدة فتصل إلى حالة التلاحم ويكون ذلك باعثًا لرسم صورة التشبيه المعبرة والمؤثرة في المتلقي، لذلك فإنّ الصورة التي يرسمها الشاعر من خلال نصه تبدو ذات علاقة بتكوين الشاعر النفسي من حيث كونها تركز على عاطفة الشاعر المستقاة من العامل البيئي الذي يحيا فيه، ونجد هذا الأمر حاضرًا بقوة في فخريات الشاعر أو في وصف الخيل، أو حتى الاعتداد بنفسه حين خروجه في الرحلة الطردية.

فاعتماد الباعث النفسي لدى الشاعر على العوامل المؤثرة والتي لها الدور الأكبر في إنجاح عملية رسم لوحة التشبيه لأنها تنبع من التأثر والتأثير فتكون الصورة المرسومة في شعر "ابن المعتز" ذات ملامح تعبيرية متمثلة في نقل دوافعه النفسية المتأثرة في العوامل المحيطة به، ومن خلال قراءة مجملة للنصوص التشبيهية في مختلف الأغراض عند "ابن المعتز" يُلاحظ أنها بنيت أساساً على دوافع نفسية نقلتها صورة التشبيه ومن الملاحظ كذلك أنّ الفنون البلاغية ذات الأداء الصوتي تُشكل حضورًا ملموسًا في النصوص الشعرية التي تحمل صورة التشبيه، وتجسِّد الدلالات النفسية بشكل مكثف ومعبر، مما يعطي دورًا للباعث النفسي لينسجم مع التوقعات

بأنّ هذا الباعث يؤثر بشكل كبير في صورة التشبيه في شعر "ابن المعتز"، ولذلك فمن المنطقي القول بأنّ الباعث النفسي يمثل الدافع الحقيقي في رسم التشبيه المؤثر، ولذلك فقد تفنن "ابن المعتز" في خطاباته الشعرية من رسم ممتع لا يقف عند حدود الصورة الواحدة باستخدام التشبيه بل يُولّد الشاعر منها صورًا متتالية تشهد له بالبلاغة والبراعة.

ورغم أنّ الطبيعة كانت له نديمًا ومتنفسًا نفسيًا غير أنها لم تكن وحدها في هذا المجال، فهو حين يلجأ إلى الخمر رجل يريد أن ينسى ما بداخله من الهموم والأحزان ومن ذلك قوله عنها[1]:

يا صاحبيَّ دعا العُذَّال في شغب * وأنفدا في السرور المال والعمرَا

وسقِّيَا واشربَـا راحًـــا معتَّقـــة * تستأصلُ الهمّ والأحزان والفكرَا

فهو يدعو إلى بذل المال والعمر في سبيل الخمر، فهي السرور ذاته وهي أيضًا تقتطع الهم والحزن والألم وللتأكيد على هذه القدرة التي تتميز بها الخمر على إزالة الهم ومنح السرور، وجلب البهجة على القلب يقول[2]:

صفراءُ تنسيـكَ الهمـوم إذا بَـدْت * وتُعير قلبك حلّة السّـرّاءِ

تلك التي إن تصادف قلب ذي حَزَنِ * تُجزِل عطيَّته من كلِّ سرّاءِ

ثم إنّ مرافقته لها في الواقع أو في الخيال لا يتفتق عندها الإبداع ولا تصقل معها العبقرية، فالشاعر في وصفه لها إنما هو يهرب إليها من باب درء الهموم عن نفسيته المستقاة من جحيم الواقع.

(1) أبو بكر الصولي: كتاب شعر ابن المعتز، الديوان، مرجع سابق، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

إنّ "ابن المعتز" شكّل ظاهرة نفسية مُعقدة ومتداخلة تبعًا لمسارات حياته وانعكاسات الواقعية المجتمعية على هذه النفسية، وقد مثّل "ابن المعتز" ذلك النوع من الشعراء الذي ما إن سيطر عليه فكرة ما حتى ينفعل بها، فتنفتح أمام عينيه رؤيته يتحسسها ويشغف بها، فتتحفز الملكة الإبداعية ناهلة من الثروة اللغوية عنده حتى تخرج هذه الكلمات والمفردات موقَّعة موسيقيًا حتى ينتظم له القول فتأخذ القصيدة مجراها عنده، وإن كان العمل بدأ على هذا النحو لاشعوريًا فإنه يصبح شعوريًا عند السير في العمل الشعري[1]، لأنّ بداية الأمر كله –نقصد الإبداع عند ابن المعتز– يتم وفق معادلة بيولوجية حيث إنّ أمر الإبداع يبدأ اضطرابًا بيولوجيًا يؤثر على أعصاب الشاعر.

ثم يشتد التأزم مع التدفقات الكيميائية في عقله وجسده وتستمر هذه الحالة النفسية والعقلية والجسدية حتى يستفرغ الشاعر كل نداءاته الداخلية مستفيدًا في ذلك من خبراته الثقافية والعملية والحضارية، ومما يتمتع به من قدرة على الحدس واستشراف المستقبل، فهو يتنقل من خلال هذه الحالة الأنطولوجية إلى ما وراء الواقع ويخرج بواسطتها عن المحيط المادي ليتعامل مباشرة مع انبثاقات ضوئية ترتسم في عقله، وتعبر أمام عينيه متخذة شكل شريط من الأفكار والصور والمفردات التي تتكيف على يديه لتصبح قصيدة من القصائد الخالدة ومن هنا تبرز قيمة التشكيل الجمالي النفسي عند "ابن المعتز".

إنّ "ابن المعتز" كان يسعى من خلال خياله الخصب إلى إرواء ظمأه النفسي المشبع برغباته وطموحاته، وحتى آلامه وانكساراته، وفي هذه الحالات نجد أنّ "ابن المعتز" قد تسامى "**Transcendence**" في شعره في مواطن كثيرة وتألم في مواطن كثيرة وندب ذاته في مواقف وإنّ ما جاء به من خلق في شعره كأنه أراد أن يعوض به ضحالة الحياة، وكأنّه كان يرمي إلى إطلاق

(1) C.M. Bowra: Inspiration, Macmillan, London, 1955, P 04 (Adapted).

شحنات نفسية حبيسة تترامى متأججة بحيث نجد الصياغة من القوة المتناهية مما يعكس قوة شخصية "ابن المعتز"، ذلك لأنّ التحليل النفسي يقول أنّ قوة الأثر الأدبي والفني والفكري إنما يعكس شخصية صاحبه، وقد أراد "ابن المعتز" بشعره أن يخفف على ذاته شقاء الحياة والأزلية النكدية للزمان، فلقد جعل "ابن المعتز" من شعره إطلاله ينفذ من خلالها إلى معترك الحياة ولهذا فهو مازج بين اعتقاداته النفسية وبين العنت الذي لاقاه في الحياة، وكثيرًا ما نجد الأنا العليا عند "ابن المعتز" متفاعلة على نحو يكاد ينطقه بالشعور بالهجر من الآخرين وباللاأمان من الحياة.

إنّ الكشف عن منازع الأنا المتقلبة هذه عند "ابن المعتز" يوحي بأنه يعيش حياة نفسية قد يتمثل فيها التجانس والانسجام أحيانًا وقد يبدو عليها شيء من الصراع النفسي الذي ينعكس على علاقته الاجتماعية وعلى صلته بالحياة من جهة أخرى، وربّ وجوهٍ من الحياة النفسية يصوّرها مبدع مثل "ابن المعتز" ويتجاوز فيها المدى أو يقصر به الشوط، ولكن "ابن المعتز" كان دائمًا من حيث الخيال والطموح أبعد من المرامي التي كان يتوقعها، ولهذا جاء شعره مصداقًا لانطلاقات نفسية وهنا نجد أنّ علم النفس يعبِّر عن مكنونات دفينة قد يحاول الشاعر أو الأديب أن يرسمها رسمًا باللفظ ولكنه لفظ رمزي، وهذا ما نجده تمامًا عند "ابن المعتز" إذ أنّه صرح أطوارًا ولمح أحيانًا، ولهذا فإنّه كان يفرط أحيانًا في الفاعلية وأحيانًا في الانفعالية بعيدًا عن اللافعّالية وهذا النوع من المنحى الشعوري السلوكي إنما هو يكشف عن إحباطاتٍ لكنها إحباطات جاءت تعبيرًا عن إبداع، وكان يحلم في حياته في أن يتبوء ما كان يرمي إليه ولكن سعيه المتعجل أحيانًا قد يكون سببًا في قتل الحلم، هذا هو إذن البعد الجمالي النفسي عند "ابن المعتز" في أقصى حالاته الاستاطيقية، فأشعار "ابن المعتز" تكاد تكون كلها بؤرًا نفسية حملت في طياتها تلكم البواعث الوجودية والوجدانية للإبداع عنده.

فالبعد الجمالي النفسي عند "ابن المعتز" يَستبينه القارئ الذي يروم إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية التي تنبجس معانٍ تكاد كلّها سمة طاغية على الفن الشعري عند "ابن المعتز"، وهو صورة مؤثرة وصادقة لتكوينه الوجداني العام وقد مكنته اللغة العربية وهو من أبنائها بحكم طبيعتها أن يؤثر في قارئيه ويكاد يستدرجهم ليعاشروه في نفس العصر وهذه القدرة قلما تأتت لشاعر غيره بحيث يؤثر فيمن يقرأ شعره يحس بأحاسيسه، وشعر "ابن المعتز" في هذه الحالة هو في صورة إيقاعية ترسم ملامح شخصيته وتحدد معالم سجاياه إذ هو تمكن من أن يعكس دواخله النفسية مصوغة بألفاظ هي غاية في الدقة والتحدد.

4- البعد الجمالي التشخيصي:

لطالما كان التشخيص سمةً أسلوبية انتشرت ولازالت في الشعر العربي قديمه وحديثه بمختلف مذاهبه، وهي الظاهرة التي بفضلها تنقل كل العوالم إلى العالم الإنساني فتستعير منه كل يخصه لتغدو في قالب إنساني حي، فأسلوب التشخيص يعدّ من الأساليب التصويرية المهمة نظرًا لفاعليته التعبيرية والتأثيرية، والقيمة الجمالية التي يحدثها في الأثر الأدبي حيث تعتمد الصورة من خلال هذا الأسلوب على إضفاء الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي ببث الحياة فيها فيجعلها تحس كما يحس الإنسان، فيمنح الأشياء المعنوية أو الجامدة صفات حيوية إنسانية، وقد اهتم الشعراء بهذا الأسلوب الفني مما يشي بإمكاناته التعبيرية وقدرته على إعطاء الكلام الشعري قوة وحيوية وجدّة تخرج عن نطاق ما هو مألوف وشائع، وهو ما يميز لغة الشعر التي تجنح إلى الخصوصية من ناحية والإيحائية من ناحية أخرى.

إنّ أهمية التشخيص تنبع من كونه ملمحًا أسلوبيًا بارزًا في الشعر العربي ومن أكثر تشكيلات الصورة الشعرية قدرة على التعبير الداخلي عالم المشاعر والأحاسيس، وذلك حين يُسْقِطُ الشاعر ذاته على مظاهر الطبيعة من حوله، ويخلع الحياة الإنسانية والشعورية على ما لا يعقل، وينقل الصورة من مجرد الإخبار إلى تخيل مشاهدها وتفصيلاتها حية في لحظة من لحظات التفاعل العميق، بالإضافة إلى ضرورة إعطاء هذه الوسيلة التعبيرية والإيحائية الفاعلة حقها من الاهتمام النقدي والأدبي، إنّ التشخيص لهوّ من دون مجاملة أحد أهم الوسائل الفنية التي يتوسل بها الشاعر بناء صوره الفنية مثلما يُعَدُّ أحد أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصور فنية تَشعُر وتُحس، تسمع وتتكلم، فيبث الحياة فيما لا حياة فيه والتشخيص «**إلقاء رداء من الذات على الوجود ومنحه القدرة على التحسس والشعور،**

فالوجود جزء من كيان الشاعر وامتداد من خياله، فتُمنحُ الكائنات وعيًا إنسانيًا يتحسس ويشعر، فيتحول الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح»[1]، ويرى "ناصف مصطفى" في «**التشخيص قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز**»[2]، إنّ مسلك التشخيص في الشعر تحسسه الشعراء قديمًا كلما أحسوا بضرورة المحاورة والتخاطب وإضفاء الحياة على الجماد ولكن التشخيص لا يلجأ فقط إلى المحاورة بل إلى الحركة، فينقلب الشخص إلى كائن يحيا حياة خاصة تتولاه المخيلة وصفًا مركزة على بعض هيئاته وأحواله.

إنّ التشخيص في مفهومه العام يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح إنسانية تهب لهذه الأشياء عواطف آدمية و خلجات إنسانية وكأنّ التشخيص حركة تحويلية ذات مدرج واحد فقط ترتقي بالجماد إلى الحي بغاية تعبيرية ثم تتوقف عند هذا الحد من الجهد والاجتهاد، غير أنّ الصورة الناشئة عن هذا الارتقاء لم تعد ملكًا للتشخيص ولا حكرًا عليه، فالتشخيص ليس عملية وحسب إنها تقنية تخضع لتحويل رمزي معين، فإذا تمت على الوجه السليم استحالت "صورة" وقد درج البعض على اختزال الصورة في الاستعارة من حيث الجوهر، بيْد أنّ الصورة تكوين آخر أكثر تعقيدًا مما يتصور حين تقرن بالاستعارة، ذلك أنّ الصورة تشكيل للعناصر المنظورة والمحسوسة في إطار محدد وفق رؤية خاصة ومسافة مدروسة لغاية تعبيرية تتجاوز الأسلبة لفضاء المعنى.

إنّ الصورة وهي تقوم على التشكيل تخضع أولاً لهندسة مبيتة خدمة لمقصد بعيد فهي من هذه الناحية عمل واعٍ بهدفه وعندما يلجأ الشاعر إلى التشخيص فهو لا يفعل ذلك طلبًا

(1) عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف، ط2، مصر، 1967م، ص 131.
(2) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مرجع سابق، ص 136.

لخلع الحياة على الجماد وحسب، وإنّما لخلق صورة لا يقف القصد عندها هي الأخرى، بل الصورة تكتيل تعبيري من نوع خاص تتعامد فيه حركتا النسق والسياق، لذلك فالتشخيص مرتبط بعلاقة وطيدة مع مفهوم الصورة الفنية، ذلك أنّ الشاعر سبّاق إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجرّدة فيقوم بإعادة تشكيل مدركات العالم الخارجي وأشياؤه الحسية وفق تصوره وخياله، وبالتالي يُحوِّل المدركات المجرّدة إلى مدركات محسوسة عن طريق التشخيص، حيث يقع تصادم بين المقصود الجديد للفظة والموقف الجديد الذي استدعاه ومن هنا يمكن اعتبار التشخيص «**أداة الشاعر المعرفية التي بها يتمكن من التعرف على العوامل المجهولة والضاربة في الغموض ما وراء العالم المرئي والمحسوس في عالم النفس واللاشعور والتعبير عنها من خلال امتزاج الحسّي بالتجريدي والشعور باللاشعور، والخارج بالداخل**»[1] فالقوة السحرية للتشخيص هي قوة الخلق؛ خلق عالم جديد مركب من عناصر مختلفة كل الاختلاف عن المرجع الخارجي الذي ينبثق عنه.

وعند تتبع الصورة التشخيصية في شعر "ابن المعتز" فسيُلاحَظ أنها قائمة على الفعل والتجسيد، أي قائمة على الحركة ويرجع ذلك إلى إيمانه بوجود الحياة -والحركة رمزٌ لها- وبراعتها تكمن في قدرة الخيال على رصدها وإدراكها، وفي شعر "ابن المعتز" يتسع عالم هذا الأخير وراء التشخيص فهو رائد في تحريك السواكن أو الجوامد لوضع صورة في الحركة المشهدية عبر تفعيلها ليُسبغ على الصورة الوصفية حركة من خلال اللفظة، فتفيض بالحيوية والحركة وتأتي كأنها صورة مشهدية متحركة، والصورة التشخيصية هي تحريك مالا حركة له في المخيلة ويعرفها أحد النقاد أنها: «**صور ناتجة عن حركة في الخيال، فهي تحريك الموضوع الذي لا**

(1) داليا أحمد موسى: الإحالة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 2010م، ص 165.

يملك حركة في الواقع»[1]، ويعتمد هذا النوع من الصور على قوة الخيال والدور الذي يلعبه «**والحركة ركنٌ هام من أركان تكوُّن الصورة الفنية، إضافة إلى التعامل مع اللون، لأنها بأبعادها التي تعتمد على المخيلة والإحساس وتغيير تركيب الأشياء المحيطة بتفكيكها وإعادة تركيبها كما يحس الشاعر بما يجب أن تكون، لا كما هي عليه تسهم في إيجاد صورة مدهشة للنفس**»[2].

والواقع أنّ الصورة التشخيصية في شعر "ابن المعتز" تذكرنا بالتفجّع الرومنسي المتسربل بالغنائية الحزينة والشاعر يحاول بصوره الحركية المنهالة من أعماق نفسه تخطي الواقع وتجاوزه وإحياء مالا حياة له في إطار من الانفعالية، فهو يستقطب المظاهر ويبصرها بحدقة نفسه وخياله ولاشك أنّ هذه الحال هي دومًا تلازم نفس الشاعر وهي التي جعلته يكتشف من أسرار النفس والطبيعة ما عجز عنه الكثير من أقرانه الشعراء، إنَّه التشخيص أو الصورة الحركية التي تحيا بالخيال فتسيّر الجماد وتوقف الحياة، وتشخّص المجرّد «**وهي هنا وهناك لا تقوم بطبيعتها المادية فحسب بل بطبيعتها النامية المتطورة التي تنبع أصلاً من الرؤية المتحوّلة والمغيّرة**»[3].

فإذن فإنّ للتشخيص دوراً في تجسيد التجربة الفنية والتعبير عن المجرّدات فهي طاقة خالقة «**تستمد قدرتها من سعة الشعور حينًا، أو من دقة الشعور حينًا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأراضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها**

(1) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2008م، ص 168.

(2) وليد مشوح: الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1996م، ص 219.

(3) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 169.

لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة»[1]، فالتشخيص كصورة حركية يقوم على إعطاء الحركة والحياة إلى الشيء الجامد غير العاقل فيرتد حيًّا متحركًا، «**وهذا الميل على تجسيم المجرّدات وتشخيصها ينمّ عن شوقٍ إلى استحضار ما هو غائب والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة**»[2]، وتؤكد هاته الصور المشخصنة عند "ابن المعتز" مبدأ الحركة والتكثيف من أجل بلورة المعنى المراد توصيله، ولأجل بلوغ هذا يلجأ الشاعر إلى خرق المألوف بواسطة التشخيص ويساعد الشاعر العديد من الأدوات والعناصر البلاغية الأخرى لأجل خرق هذا المألوف فتتضافر مع التشخيص لمرام بلوغ هذه الغاية وخاصة الاستعارات، حيث ينتقي الشاعر مفرداته لتحقيق بها القدر الكبير من الشعرية أثناء اجتماعها في بنية واحدة، ولعل "ابن المعتز" من الشعراء الناجحين في التعبير عن التجربة الإنسانية بلا منازع عن طريق الاستعارة «**فالاستعارة الشعرية ليست مجرد تغير في المعنى، إنما تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة وكيفما كانت شعرية**»[3].

إنّ نمط الصورة التشخيصية في التصوير الفني لم يكن فتحًا على أيدي "ابن المعتز" إنما استُخدم من قبله «**كوسيلة فنية عرفها شعرنا العربي منذ أقدم عصوره، وتقوم أساسًا على أساس تشخيص المعاني المجرّدة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس**

(1) عباس محمود العقاد: ابن الرومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي، ط6، لبنان، 1967م، ص 305.
(2) خالدة سعيد: حركية الإبداع، مرجع سابق، ص 53.
(3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 205.

وتتحرك وتنبض بالحياة»[1]، لذلك فإنّ اعتماد أسلوب التشخيص في بناء الصورة الفنية يجعل من المتلقي أكثر تأثرًا بالشعر وأكثر انفعالاً بالقوة السحرية الكامنة في مثل هذا الشعر، تلك القوة التي تجعل المتلقي أكثر تأثرًا وانفعالاً بالشعر، وهذا لا يتحقق إذا كانت القصيدة تقريرية مباشرة لا تستعين بالأدوات والعناصر الفنية التي تجذب المتلقي وتجعله ينفعل بالقصيدة كما انفعل الشاعر من قبله بالتجربة الشعورية التي تزامنت مع كتابة القصيدة، كما أنّ الصورة التشخيصية تنوعت في حضورها في شعر "ابن المعتز" حتى نجد فيها ضربًا من ضروبها، تُشخص فيه خصائص الإنسان الجسمانية والانفعالية بأشياء من مكونات الطبيعة التي تناظر تلك الخصائص على نحو ما، هذا الضرب يطبع الإنسان بدلاً من أن يؤنس الطبيعة وله جذور عميقة في الشعر العربي القديم.

فاعتماد "ابن المعتز" على التشخيص في تشكيل صوره الفنية جعله من أحد أهم دعائم هذه الصورة لديه بتعدد صوره وأنماطه ووسائله، فقد خاطب الطلل وحيّا الرسم، واستنطق الرّبع، وبثّ الحياة فيما لاحياة فيه، كما أسند صفات الإنسان إلى الجوامد وأسند إليها أعضاءه وأفعاله، فأظهر علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة، وهذا يشي بأنّ "ابن المعتز" شاعر مطبوع قادر على نحت صوره وتلوينها، ولم تكن صوره محاكية للطبيعة وحسب، بل أعمل خياله الواسع واستعان بمخزونه التراثي الثقافي ليرسم هذه اللوحات الفنية الناطقة والمفعمة بالحيوية والحياة.

كما أنّ التشخيص عند "ابن المعتز" اتصل وظيفيًا بحضور التجسيد والتجسيم باعتبارهما من ركائز الصورة التشخيصية عنده، أمّا التجسيم فهو إكساب المعنويات صفات محسوسة أو

(1) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1978م، ص 79.

جعل الذهني غير المدرك بالحواس حقائق مادية ملموسة، والتجسيد هو تجريد الألفاظ من طبيعتها المعجمية الجافة وإبعاد المعاني عن مدلولاتها العقلية، وإذابة الفوارق وتحطيم الحواجز بين المعنوي والحسّي بحيث تنفتح الأبواب أمام المتلقي كي يدمج الحسّي بالمعنوي ويصهر ذلك كله في بوتقة واحدة. فقد استطاع "ابن المعتز" بحضور هاتين الركيزتين في الصورة التشخيصية أن ينقل عبرهما ومن خلالهما المعنوي إلى الحسّي، فجسّم المجردات وأضفى عليها صفات محسوسة، وجعل غير المدرك مُحسًّا أو مُدركًا بإلباسه ثوبًا ماديًا ملموسًا، فاستطاع بذلك أن يفتح للمتلقي نوافذ ينفذ من خلالها إلى عالم من التصورات والأخيلة التي تعينه على فهم المعنى وإدراكه، ويبقى أن نقول أنّ الصورة التشخيصية أو البعد الجمالي التشخيصي تجسد في جوانب ثلاثة، أولها الجانب الخارجي أو البرّاني ويشمل الصورة الحسية والمظهر العام والسلوك الظاهري للشخصية، الجانب الدّاخلي أو الجوّاني ويشمل الملامح النفسية والفكرية والسلوك المنبثق عنهما، وأخيرًا الجانب الاجتماعي ويشمل المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية والواقعية بوجه عام.

إنّ من أبرز خصائص شعر "ابن المعتز" الفنية وأكثرها شيوعًا في شعره إيجاد أواصر وروابط قوية تصل بين الطبيعة بمظاهرها المختلفة وبين الإنسان بخصائص وصفاته، بأن يجعل للجماد ما للإنسان ثم يكثف الصورة تارة ويعرضها في ألوان شعورية مختلفة، فتحظى الطبيعة منه بالتأمل وخاصة العلوية منها فهي مسرح لخياله الشعري يصول فيه ويجول، ومن الأهمية بمكان القول بأنّ الولوج إلى شعر "ابن المعتز" عبر رصد فاعلية التشخيص فيه والمواضع التي حضر فيها واكتشاف القيمة الجمالية لهذا المسار الفني يستوجب من الباحث الاعتماد على منهج إحصائي دقيق وبحث مستقل لتطبيق آلياته الإجرائية وهو مالا يتاح لنا في هذا المقام والاكتفاء بنماذج شعرية تبيانًا لما سبق ذكره، ولعلنا نبدأ في هذا بنماذج من الطبيعة طالما أنها

كانت مناط اهتمام "ابن المعتز" ومجال براعته الفنية، ولننظر لقصيدة "السحابة الباكية" لنكتشف جزالة الصورة التشخيصية فيها ومدى إشراقها في شعره عامة، يقول[1]:

وساريــةٍ لا تمــلُّ الــبُكــا * جرى دمْعُها في خـدود الثَـرَى

سَرتْ تقدح الصبح في ليلهـا * ببــرقٍ كـهنـديــةٍ تنـتـضَــى

فلما دنت جلجلت في السما * ءِ رعـدًا أجـشّ كـجرّ الرحَـى

ضمــان علـيها ارتــداع اليفا * عِ بأنوارهــا، واعـتجــاز الرُّبــى

فما زال مدمعــها بــاكيًــا * عـلى التُّرب حتى اكتسى ما اكتسَى

فأضحتْ سواءًا وجوه البلادِ * وجــنّ الـنبــات بهــا والتـقَــى

والمتأمل لهذا النص الشعري سيعاود اكتشاف دوائره التي جعلها "ابن المعتز" متداخلة متكاملة، الدائرة الأولى فيه تناولت انهمار المطر وخصوبة الأرض وازدهار النبات، وكأنما هذه الدائرة مدخل عضوي لصحوة الإنسان المرتبطة بصحوة الوجود والخصوبة معنى كبير يتألق في هذه الدائرة، فالشاعر في هذه الصورة يَذْكر الطبيعة بصفتها المناسبة في الأبيات وهي إنزال المطر وقت الليل، فيجتمع في هذه الصفة بين تشخيصه لها وتحديده لوقت إنزالها المطر، ثم ينزع الشاعر لباس الطبيعة ويلبسها اللباس الإنساني، فتختفي الخاصية الأولى لها، ولا تبقى في الأبيات إلاّ ألفاظًا معدودة تبقي للمعنى صلته بأصله.

وكما شخّص الشاعر الطبيعة شخّص الأرض وجمعهما في إطار واحد فإذا هما متقاربان إلى حدّ التلازم فمن السحابة الدموع ومن الأرض الخدود، لقد شغفت السماء وما اشتملت عليه من مظاهر وظواهر "ابن المعتز" وكانت مهبط إلهامه، ومصدرًا واسعًا من مصادر فنه فانطلق

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق ، ص 21.

انطلاقًا واسعًا وراء رقعتها وجهد أن يعرض ما اشتملت عليه عرضًا دقيقًا فائقًا، ومن ذلك النجوم اللّماعة في السماء التي تفنن في تصويرها وابتداع الصور التشخيصية لها، يقول[1]:

كأنّ نجوم الليل وهي طوالعٌ * عيونٌ إلى الكاسات ترنو وتطرفُ

وقوله أيضًا[2]:

وأسفر بعد ذلك عن سماءٍ * كأنّ نجومها حـدقُ الـــمِلاحِ

وقوله أيضًا[3]:

ورنا إليَّ الفردقانِ كما رنت * زرقاء تنظر من نقابٍ أسودِ

فالنجوم هنا شبهها "ابن المعتز" بالعيون (تشخيص) ثم بحدق الملاح والثالث بزرقاء العينين من خلال نقابها، والجامع بين هذه الصور الثلاثة هي صفة النظر أو حاسة النظر وهي المكتسبة للكائنات الحية فقط، فشخّص "ابن المعتز" النجوم في هذه الأبيات متحريًا أسلوب التشبيه في ذلك ولما ننظر إلى المثال الأخير سنرى أنّ الشاعر بعد أن نقل النجم إلى عالم الإنسان بإثبات صفة إنسانية له وهي صفة إدامة النظر في سكون الطرف، عاد يربط الفردقين بوشائج أخرى بعالم الإنسان، فشبههما بذات العينان الزرقاوتان بدّت عيونها من نقاب أسود، ومن النجوم إلى البرق مظهر سماوي آخر شخصنه "ابن المعتز" في صورة تشبيهية بدائعية يقول[4]:

كأنّ الغمام ولمعُ البروق * نساء يقاتلن بالأزندِ

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 318.
(2) المرجع نفسه، ص 137.
(3) المرجع نفسه، ص 159.
(4) ديوان أشعار الأمير أبي العباس، دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، مرجع سابق، ص 173.

وقوله أيضًا[1]:

سحابة والبروقُ تخرقها * كشاطرٍ بالسماط يعتوَرُ

وواضح من هذه الصور أنها تعكس ذوق "ابن المعتز" الثري المستمد من واقعه الخاص الذي يمده بها، فقد كان هذا البرق الخاطف للأبصار نابضًا بالحركة والحياة، وإن كان أتى به في صورة طريفة (نساء يقاتلن بالأزند) فالغمام والبروق أفرد لهما صفات شخصانية وهي القتال بل وشبههما بالنساء ربما لشدة مقارعة النساء لبعضهن البعض بالجلبة وكثرة الكلام من دون طائل.

ومن مظاهر الطبيعة التي صورها الشاعر أيضًا، تناول المظاهر المصاحبة لطلوع الفجر فتخيّر الشاعر لكل جزءٍ منها وما يلائمه يقول[2]:

وفتية لا يخوض الشك أنفسهـــم * مؤيّـديـن لعزمٍ غير منكـــوثِ

لما طفا النجم في بحر الدُّجى وصلوا * حبلَ السُّرى بذميل غير تلبيثِ

حتى إذا هزم الأصبـاحَ ليلهـــم * بعسكرٍ من جنود النور مبثوثِ

فهو يتحدث عن الليل في هدوءه وظلامه، ويصوِّر النجوم تطفو فيه والفجر حركة وضجيج وحياة مليئة بالحيوية، فيصور الصبح عسكرًا جنوده النور وقد هزموا جنود الليل، فقد صوّر الشاعر الصبح والليل جيشين متقاتلين، وإذا المعنى واحدٌ له وجهان النصر والهزيمة النصر للصبح والهزيمة لليل، فالخصائص الإنسانية (التشخيص) الحاضرة هنا تتجلى خاصة في (العسكر، الجنود، الهزيمة، الطفو ...) وهناك صورة بدائعية أخرى مستقاة من الطبيعة تتجلى في

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق ، ص 253.

(2) المرجع نفسه ، ص 125.

وصف الشاعر لشجرة النارنج وهي شجرة مثمرة من الفصيلة السذابية دائمة الخضرة، ولها اصفرار وصفه الشاعر وصفًا طريفًا يقول[1]:

كأنّما النارنجُ لمّا بَدتْ * صفرتـــه في حمرة كاللهيـــبْ

وُجنَةُ معشوق رأى عاشقًا * فاصفرّ، ثم احمرّ خوف الرقيبْ

فقد اختار الشاعر لهذا الوصف مشاعر خاصة لمواقف الإنسان، فصبغ وجنتيه بلونين متعاقبين يظهر نتيجة انفعال داخلي، فالتشخيص هنا يتبدى من خلال صفرة النارنج المائلة للحمرة فهي كوجنة المعشوق في اصفرارها من الخجل عند رؤية الحبيب واحمرارها خوف الرقيب ، فطرافة الصورة هنا تتبدى من خلال تعليله للحُمرة والصفرة في النارنج وهما ظاهرتان طبيعيتان ثابتتان بظاهرة أخرى إنسانية بيولوجية متغيرة تتصل بأحاسيس ومشاعر داخلية.

مظهر طبيعي آخر يتفنن في تصويره الشاعر ووصفه وصفًا راقيًا بديعًا، هو النرجس الذي أحبّه الشاعر وعنى بتصويره عناية فائقة، يقول[2]:

عيونٌ إذا عاينتها فكأنّما * مدامعهـا من فوق أجفـــانِها دُرُّ

محاجرها بيضٌ وأحداقها صفرٌ * وأجســامها خضرٌ وأنفاسها عِطرُ

لدى روضٍ بستان كأن نباته * تقنّع وشيًا حيـتن بـاكره القطــرُ

فالشاعر هنا حريص على تصوير قطرات الندى على الزهرة الواحدة بدموع العين، ويشبهها أيضًا بحبات اللؤلؤ اللامعة ويشبه رائحتها والتي جعلها أنفاس بالعطر في انتشارها، وصفات التشخيص التي جاءت في هذه المقطوعة الشعرية تجلت خاصة في كلمات (عيون، مدامعها، أجفانها، محاجرها، أحداقها، أجسامها، أنفاسها، تقنّع) ولم يقتصر التشخيص في

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 90.

(2) المرجع نفسه، ص 255.

الحقيقة على الطبيعة ومظاهرها رغم أنه كان الأكثر شيوعًا فيها، فللخمرة نصيبها من هذا الأسلوب حيث عندما يصفها الشاعر لا يكاد يخلو وصفه وتصويره لها من التشخيص أو بما يختص لها من أواني، وكلّ موضع للصورة لا يكاد يخلو تقريبًا من خفايا معنوية أو نفسية أو فنية، حملت الشاعر على التشخيص، فيقول مثلاً[1]:

إذا عُرِّيَتْ من دنِّها استبدلت به * قميص زجاج من جميع الملابس

فخروجها من الدّنِّ يرى فيه الشاعر تعرية لها، ثم تستبدل بقمصان من الزجاج المختلف الألوان وكأنّ الشاعر يسلخها تمامًا من أصلها ليجعلها في عالم الإنسان إلاّ أنّه يُضعف صفة الإرادة والتحكم في الذات لديها ليبعد الصورة عن حيّز المبالغة المرفوضة، فالصورة الحركية تجلت خاصة في الفعلين (عريت، استبدلت)، ولدنان الخمر أيضًا في خيال الشاعر صورة جميلة تفيض بالحياة والحركة، يقول[2]:

خِلتُها في البيتِ جُندًا * صُفِّفُوا حولي قِيامَا

فهذه الدِّنان تشبه الجنود واصطفوا قائمين حوله وللجنود صفات من قبيل الصمت الطويل، والوقوف في هيئة اعتدال الجسم، كل هذه الصفات للدِّن في الهيئة والشكل جعلت الشاعر يربط بينه وبين الجنود وتجلى التشخيص هنا في كلمات معينة (جندًا، اصطفوا، قيامًا) ثم في صورة تشخيصية أخرى يتفنن الشاعر في وصف هذه الدّنان يقول[3]:

وتراها وهي صَرْعى * فُرَّغٌ بين النُّدامَى

مثـل أبطـال حروبٍ * قُتلوا فيها كـرامَا

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 275.

(2) المرجع نفسه، ص 406.

(3) المرجع نفسه، ص 410.

فهو يربط هنا بين الدّنان الفارغة الملقاة على الأرض وبين الإنسان فهي –أي الدّنان– تشبه قتلى حربٍ ماتوا بعد قتال شديد وجهد عظيم، ويقصد من ذلك أنّ الدّنان خلت من الحياة وفقدت مقوماتها حين أُفرِغَ ما بها من خمر، فالدّنان الملقاة على الأرض ذكرت الشاعر بقتلى الحرب كرامًا ماتوا بعد صراع شديد وكان يقصد بذكر النُّدامى أن يجعلهم الطرف المقابل لصرعى الحرب الذين سلبوهم أرواحهم، ويعمق الشاعر المعنى بعمق إحساسه به فيأتي في استخدامه الألفاظ بالجمع من الحرب، يدّلُ ذلك على شغف تفكيره بها وإن لم يمارسها، وعلى قرب صورها من خياله وسرعة استدعائه إياها.

حقيقة لقد حفل شعر "ابن المعتز" بالتشخيص وما اتصل به ففي الكثير من المواضع يجمع تصويره بين الطبيعة والحيوان بعيدًا عن الإنسان فيحضر التشخيص في مكنونات الطبيعة نفسها، والمثال الحاضر أمامنا هو حين يصف الطبيعة من خلال مرور الخيل بها، يقول[1]:

ومن عجب اللَّذات يومٌ سرقته * من الدهر لم يعلم به الدهر سالفُ

غدوْنا ولما ترتق الشمس أُفقها * تسيـل بنا قُودُ الجيادِ الخوانـفُ

تشق رياضًا قد تيـقَّظ نورهـا * وبلّلها دمـع من الـمـزن ذرافُ

كأنّ عياب المسك بين بقاعها * يُفتحها أيدي الرياح الـلطائـفُ

فالألفاظ التي تجلى فيها التشخيص هنا تجلت خاصة في (يعلم، تيقظ، دمعٌ، أيدي الرياح) فيقوم الشاعر بذكر يوم اللّذات الذي تسرقه من الدهر وهو ما يدل على قلة اللّذات عنده ونُدرتها، فالدهر لم يمنحه الكثير مما يتمناه وتطلبه نفسه، وما تتمناه نفسه لا يستطيع أن يبوح به في شعره. ثم يُفصّل في ذكر اللّذات فإذا هي خروجهم مبكرين والشمس لم تأخذ بعدُ مكانها في الأفق، سارت بهم جيادهم السريعة ووصف سيرها بسير السيل، وكأنّ بها سرعة لا

(1) ديوان أشعار الأمير أبي العباس: دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، مرجع سابق، ص 138

تظهر فيها حركة القوائم، فتقطع الجياد في سيرها الرياض والبساتين التي انتهت أزهارها حين بللتها دموع السحاب المتساقط عليها.

والملاحظ من هذه النماذج المذكورة أنها اتسمت بخاصية وصل الموصوف بخصائص الإنسان (التشخيص) وقد تميزت مجمل هذه الصور بالبساطة والوضوح، ثم قرب المشبه من المشبه به في المصدر.

وفي نموذج بدائعي آخر يصف فيه الشاعر أو لنقُل يصوّر فيه الشاعر الربيع ويضفي عليه الكثير من الصفات التشخيصية، يقول[1]:

وانظُر إلى دنيا ربيعٍ أقبلت * مِثلَ البغيّ تبرجت لزناةٍ

جاءتك زائرة كعامٍ أولِ * وتلبست فتعطّرت بنباتِ

وإذا تعرى الصبح من كافورهِ * نطقت صنوف طيورها بلغاتِ

والورد يضحك من نواظرِ نرجسٍ* فُديت وآذن حبُّها بمماتِ

فتتوج الزّرع الفتى بسنبلٍ * غضّ المكاسر أخضر الشعراتِ

يحاول الشاعر في هذه المقطوعة أن يحاكي البحتري في وصفه للربيع إلاّ أنّه لم يوفق إلى حدٍ ما، فعلى الرغم مما نجد من تشخيص في هذه الأبيات إلاّ أنّه لا مجال للمقارنة أمّا عن التشخيص فقد حضر تقريبًا في كل ثنايا هذه المقطوعة الشعرية بألفاظ وصفات متنوعة مما أضفى على الصورة التشخيصية تلونًا لفظيًا ومعنويًا محققًا لجمالية شعرية وظيفية، ومن تلك الألفاظ نذكر خاصة (البغيّ، تبرجت، تلبست، تعطّرت، تعرى، نطقت، يضحك، نواظِر، تتوج، الفتى، المكاسر، شعرات) ويلاحظ هنا الحضور القوي للتشخيص في هذا المقطع

(1) ابن المعتز: الديوان، مرجع سابق، ص 113.

الشعري، لكن عمومًا تميزت هذه المقطوعة بنوعٍ من الضعف الفني وهو أمر لا يعدّ معيبًا فهذا موجود عند أيّ شاعر مهما بلغت درجة إجادته.

أمّا مكمن الضعف فإنّه لا أثر لوجود الربيع في نفسية الشاعر بل نراه يفسد الصورة الجمالية للربيع حين يشبهه بالبغيِّ التي تبرجت لزناةٍ، فمهما كانت هذه البغي جميلة وأيًّا كانت زينتها، فإنّ كونها بغيًا يجعل النفوس تعافها وتنفر منها رغم هذا الضعف فإنّ التشخيص كان له حضور مشعٌ في هذه الأبيات حيث ماهى الشاعر الربيع بشخص البغي وجعلهما واحد في إطار محاولته تصوير جمال الربيع وأثره في النفوس ولكن ربما لطبيعة حياة "ابن المعتز" الأرستقراطية صادفه هذا التعبير أو الوصف للربيع مستقي إياه من حياته الواقعية وأحداثها المعاشة، ولكن ما يلاحظ هنا هو عناية "ابن المعتز" بجزئيات الصورة و خصوصًا ما اتصل منها بالتشبيه.

وفي الحقيقة إنّ الحياة والجمال والفن تشيع في الصور التشخيصية عند "ابن المعتز" على الرغم من كثرتها وازدحامها في شعره ويرجع ذلك لاحتفائه لها وتأنقه بها وأيضًا لسعة مداركه ودقة ملاحظته وثقوب ذهنه، فالدّارس لشعره يحتار في اجتباء ما يمثل به له من ضروب الصور وفنون التشخيص حين يجدها كلها متماثلة في اللطف والإحسان، إنّ هذا التشكيل الجمالي التشخيصي عند "ابن المعتز" يعيد فهم الوجود الطبيعي وتأويله بما هو إنساني وثقافي ويمنحه هوية جديدة، وسيظل على مستوى الوعي والرؤية في الأقل علامة على وجود الإنسان واختراقه لعالم الطبيعة بالمعرفة الجمالية وهذا ما يعززه ارتقاء الذات الشعرية إلى رؤية مديات أوسع من عالم الطبيعة واستكشافه، ومن ثم لتبدأ بامتلاكه معرفيًا وجماليًا وهكذا تنطلق لاختراق مجهولية الكون الذي يتراجع البشر أمام لانهائيته كللاً وإعياءًا، ومرة أخرى يعيد وعي الشاعر تشكيله حين يجعل السراب الذي يلفه أقمشة بيضاء وهذا بحد ذاته امتلاك وتأسيس.

إنّ المسألة الأساسية التي يثيرها التشكيل بالتشخيص في شعر "ابن المعتز" هي أنّ اهتمام الوعي الشعري عنده بعواطف الموجودات الطبيعية ومخاوفها وآلامها وبتفصيلات حياتها الدقيقة يدلّ على توحده مع الطبيعي يشاركه في الوجود الجمالي ويظاهره من خلاله وذلك يتضمن جانبًا من انفتاح الذاتية وتعمقها في ذاتها وهذا يعني أنّ الوعي الشعري يريد من الإنسان أن يعيد رؤية الطبيعي ويبحث فيه عن الأولي بوصفه إمكانية متفتحة على المعنى المتجدد هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنّ الوعي بالطبيعي اهتمام إسقاطي؛ فالموجودات الطبيعية لا تفكر ولا تعاني وتقول ولكن الوعي ينقلها من وجودها إلى حيث يفكر بها ويعاني وإلى حيث تقول ذاتيته وتؤسس عالمه وهذا معنى التناسخ الجمالي للوعي في هذه الموجودات، إنّه يرى ويُري ذاته وعالمه بأوليتها وشعريتها ويستخلص منها قيمه التي ستؤسس الإنسان الجمالي.

وثمة مسألة غاية في الأهمية للتشخيص في شعر "ابن المعتز" تتصل بالتأسيس الجمالي للعالم الشعري بالطبيعة وهي أنّ وعيه الشعري لا يركز رؤيته التشكيلية على البؤرة –الموجودات الطبيعية– وإنما يوزعها على الجزئيات المحيطة بها، فينتبه إلى النباتات والمياه والمطر والريح وطبيعة الأرض والشمس والليل والحركة وغير ذلك من التشكيلات الأمر الذي يشير إلى أنه يهيئ الخلفية ويُعنى بها عناية تامة لأنها تمنح البؤرة وجودًا عيْنيًا متكاملاً، فضلاً عن اشتراكها في تأديته للمعنى تأويليًا، وعليه واستنتاجًا مما سبق وبناءًا عليه نلاحظ أنّ ثمة تفصيلات تشخيصية تحتفظ بأهميتها التشكيلية تضاف إلى العناصر الأساسية فتعيد تأويلها، وليست هذه الإضافات اعتباطية لأنها تنبثق من رؤية القصيدة ككل وتعبر عنها ومع ذلك فإنّ العناصر التشكيلية للتشخيص تكتسب أهميتها وفاعليتها من أنها تجسد الحاجة الجمالية عند "ابن المعتز"

بخصوصيتها وفرادتها وأصالتها، فما كان بإمكان الشاعر أن يؤسس عالمًا شعريًا إلاّ بمكونات وعناصر عالمه الواقعي البيئي –ثقافة وطبيعة– وتنويع زوايا رؤيته إليها.

وفي هذا الصدد يكشف "إتيان سوريو" «Etienne Souriau» عن وظيفتين كبيرتين للفن العربي –في إطار الحاجة الجمالية– الأولى هي إثارة التأمل والتخيل، والثانية التأثير لا عن طريق الجدّة والغرابة في أفكار والمشاعر، بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات هي على قلة عددها أساسية ونموذجية المثال[1]، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ جانبًا من خصوصية الوعي الشعري عند "ابن المعتز" يكمن هنا، فقد استطاع أن يبني عالمًا خصبًا للمعنى الكلي وللقيمة الإنسانية العليا من تأويله لجزئيات وعناصر تبدو محدودة جدًا.

والإشارة الثانية للبعد الفلسفي للأسلوب التشخيص عند "ابن المعتز" هي العلاقة التي يقيمها الوعي الشعري بين وجوده الذاتي وجماليه الطبيعي، والقيمة الأخلاقية، فكلها تنبثق من موقف واحد وأصيل يجعل الطبيعة معبرًا للذاتية والقيم، فكان تأويل الوعي للطبيعي وتأسيس العالم به نوع من التربية له وتلك فكرة تتصل بالدور الحضاري للفن، وهذه الوظيفة الحضارية في شعر "ابن المعتز" تتأصل في أنّ الوعي الشعري يعيد بناء الطبيعي ويكشف عن الأوّلي الشعري الذي يكمن فيه ويستنتج منه دينامية المعنى، فلقد أعار الوعي الشعري عند "ابن المعتز" صوته للطبيعي ليتكلم إنسانه الجمالي العربي وليقول عالمه وقيّمه الحضارية.

(1) إتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، تر:ميشال عاصي، منشورات دار عويدات، بيروت، 1974م، ص 186.

خاتمة

خاتمة

لقد عكفت هذه الدراسة ضمن فصولها الثلاثة على البحث والتمحيص وفق منهج تشكيلي جمالي في تاريخ إبداع شاعر لا يمكن أن يكون إلاّ من الفحول، وبعد أن عاش الباحث زمنًا ليس بالقصير مع "ابن المعتز" وهو الشاعر محط هذه الدراسة، كان من البديهي أن يصل إلى نتيجة حتمية آمن بها "ابن المعتز"، وهي النتيجة التي تنبع حقيقتها من واقعية أنّ أغراض النفوس هي التي تحدد مقصدية القراءة تبعًا لعوامل ذاتية وأخرى خارجية تتحكم في هذه الرغبة من قراءة الشعر، فليس جميع القرّاء متساوين في ذلك تبعًا لعوامل ثقافية، إدراكية ونفسية وحتى بمدى تذوق الجمال الشعري.

من جهة أخرى فإنّه من الجدير التنويه إلى أنّ فكرة الوجود للقيمة كان جوهر ما أسس للوعي الجمالي عند "ابن المعتز" حيث حملت كل الموجودات في رؤيته قيمة روحية كانت في طلائعية تأسيس الكون الشعري الجمالي عنده، ومن هنا فإنّ الرؤية الذاتية "لابن المعتز" لموضوع الجمال على ما فيها من عمقٍ وغنى، فهي بحق تكتنز داخلها مشكلات غاية في التعقيد تتأصل في عمق ماهية الوجود للدهر العربي، ولقد اتصف بكونه نموذجًا لذلك الشاعر الذي يستطيع أن يبتكر من القيم ما هو مثاليٌ–واقعي في آنٍ معًا، انطلاقًا من إيمانه بنفسه واعتداده بذاتيته.

أمّا وصولاً إلى النتائج المستقاة من هذا البحث المطوّل فسيوردها الباحث على شكل نقاط وهي وليست بالطبع نتائج نهائية لأنّ شعر "ابن المعتز" يحتاج إلى إيغال كبير في الدراسة والبحث مسترعية الدّقة الرياضياتية حتى يصل صاحب دفة البحث إلى أكثر من نتائج عامة ولكن إلى نتائج تطبيقية ولعل مجمل نتائج البحث تجسدت في الآتي:

– إنّ التشكيل الجمالي الذي اتسم به شعر "ابن المعتز" كان متساوقًا في عمقه وفق ثلاثة مناحٍ كبرى شكّلت المعالم الكبرى له، وهي الصورة الفنية بوصفها روح العمل الفني وقلبه النابض

ولقد أبدع فيها "ابن المعتز" أيما إبداع حتى يخال لقارئ قصيدته أنّه أمام لوحة تشكيلية تتجسد فيها البراعة الفنية، أمّا العنصر الآخر أو المنحى الآخر هو الخيال الذي من ضلعه تكوَّنت وخُلقت الصورة الفنية عند "ابن المعتز"، ولقد شكّل الخيال في بناء الكون الشعري نموذجًا لعلائقية الخالق بالمخلوق؛ أي علاقة المبدع بإبداعه، ثم باتحاد الخيال والصورة الفنية يتولد عبرهما في عملية تشبه إلى حدٍ بعيدٍ التلاقح البيولوجي، بناءًا فنيًا أو معمارًا فنيًا بديعًا وسامقًا في إشعاعه الجمالي، فوفق هذا المعطى المعرفي سار إبداعُ "ابن المعتز" وتمظهر فنيًا وجماليًا.

– إنّ كل القيم الجمالية التي ابتكرها الوعي الشعري عند "ابن المعتز" وشكّلها إنسانًا جماليًا ما هي إلاّ تعبيرٌ عن النزوع الحضاري؛ فهو يبني ويشيد ويعمق دنياه الجديدة المنفتحة على المستقبل من خلال المدح أو الفخر أو الرثاء، ويهدم عن طريق الهجاء دنيا الدهر بقيمها الجامدة التي تزيد من عزلة الذات الإنسانية وتبدد طاقتها وتشدها إلى الهروب. والملاحظ أنّ التوتر الذي تمتاز به بنية الحرية في الوعي الشعري عند "ابن المعتز" يعكس صراعًا مريرًا بين العوامل السلبية والإيجابية، إلاّ أنّ النزوع الحضاري لتركيبته السيكولوجية يحاول دائمًا أن يعزز الإيجابي ويمنحه طاقة متفوقة على الوجود والفعل والتحقق.

– لقد كشف شعر "ابن المعتز" عن تلكم التقاطعية بين "ابن المعتز" الناقد مع "ابن المعتز" الشاعر من خلال تطبيقه لآرائه النقدية النظرية فيما يتعلق ببناء النص الشعري يضاف إلى ذلك ثقافته الموسوعية في مواضع شعره والثروة اللغوية الزاخمة داخل خزانته العقلية.

– وبخصوص المستوحى من المعجم اللغوي الشعري "لابن المعتز" فهو معجم نوّع فيه الشاعر حسب ما يقتضيه الموضوع، فقد كانت لغته في الأغلب الأعم بسيطة بعيدة عن الإغراب الموحش فيها الكثير من الجدّة والطرافة، أمّا الأسلوب فهو لا يبتعد من جهته عن الوضوح والجزالة، كما أنّ الشاعر اعتمد بكثرة تكاد تكون غالبة على نظام المقطوعات الشعرية،

مسترعيًا في ذلك حداثة العصر المعاش وتوافقًا مع رؤيته أو قناعته من أنّ النفس الإنسانية تضيق وتملّ النمط الواحد من النظام الأسلوبي التركيبي، حيث أنّه حمّل كل مقطع شعري تلاوين مختلفة من الأحاسيس، فهو يرى في التنويع مصدرًا للجمال، وهو ما سار عليه في نصه الشعري عمومًا.

– يتفوق "ابن المعتز" في مجال الصورة، فهو عندما يتناول الظاهرة أيًا كانت طبيعتها يُلحُّ عليها حين يُظهرها أمام خيال القارئ وإحساسه وخبراته فيعمقها بطرق فنية عِدة ويربط بين مظاهر الطبيعة بصلات وثيقة بعضها مادي والآخر نفسي، وهو شديد العناية بالصورة، فتحظى منه باهتمام فكري ونفسي وتأملي فيمنحها قيمة فنية عالية.

– لقد استقى واستوحى "ابن المعتز" مادة صورته من مصادر مختلفة، من الإنسان وخصائصه ومن الطبيعة بنوعيها، ثم من خبراته الشخصية المختلفة فالحرب والمكان والشعائر الدينية المختلفة تثري خياله فيستمد منها بعض صوره.

– يُلاحظ أيضًا في شعر "ابن المعتز" مثلما تناولته هذه الدراسة جنوحه الكبير نحو الجانب الحسي من الموجودات، لكن هذا لم يمنع من بثه الكثير من خطرات نفسه ورسم ملامح أحاسيسه الشاعرة، فكان شعره في الكثير من الأحيان لسان حال نفسيته والناطق الرسمي باسم ذاتيته المتخبطة داخل عبثية الحياة.

– لقد أظهر البحث من خلال التحري داخل شعر "ابن المعتز" أنّ الجمال ليس مفهومًا فلسفيًا نظريًا وإنما هو ممارسة، ومن ثم فإنّه لا يمكن التفكير فيه على نحو مثمر، بمعزل عن تحققه العيني الملموس أنطولوجياً كأشكال الإبداع الفني باعتبارها أحد النماذج الجمالية، ولذا فالجمال ومثلما استنتجنا من سبر أغوار شعر "ابن المعتز" وبما أنه ممارسة، فهو فعل أو وجود

ينطوي على المعرفة في ذاته، فهو ظاهرة معرفية قائمة على التشكيل والإبداع وتنطوي على الوعي بوصفه ماهية لها والمبدأ الضروري لتلك المعرفة.

– إنّ الجمال كما فهمه "ابن المعتز" هو فعل تشكيلٍ وتأسيسٍ للمعنى، وهو ما يقتضي استنباطًا قائمًا على القياس والتفسير والتأويل الإبداعي الذي يؤسس الوعي ويكشف عن إمكانياته أو بعبارة أخرى إنّ التشكيل الجمالي الشعري الذي جسّده "ابن المعتز" هو ذو طابع معرفي بصورة كلية وأنّه بحث إبداعي عن المعنى والوجود.

– لقد كان الخطاب الشعري عند "ابن المعتز" واعيًا وعيًا عميقًا بإخراج هذا البناء الإبداعي وهو مكسوٌ بكثير من أسرار الجمال التي تشيع في نصوصه الشعرية قدرًا كبيرًا من الأُنس والإطراب، فرأى بضرورة اتصال أجزاء القصيدة والمقطوعات الشعرية وتجاور مواضعها في جو من التآلف النفسي حتى تخرج وقد أُحكم نسيجها وتلاحمت أجزاؤها، وهذا عمومًا لا يبتعد عمّا دعا إليه النقد الجمالي حيث كان لا يقيم وزنًا لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية إذ لا يمكن أن يَقبح العمل الفني إلا لنقص وحدته وانفصال أجزائه بعضها عن بعض.

– لقد شكلت الأبعاد الجمالية الأربعة في شعر "ابن المعتز" (المكانية، الزمانية، النفسية، التشخيصية) اللبنة الأساسية للبناء الاستاطيقي الذي أنتج لنا كونًا شعريًا لم يُقصِ فيه "ابن المعتز" أحدًا من الموجودات التي صادفت حياته، فحفل في شعره بالجميع سواء أكانوا معنويين مثل الدهر وأحكامه وخلجات نفسه، أم كانوا محسوسين وهي الطبيعة بشقيها.

– لم يكن "ابن المعتز" يعيد إنتاج عالم الدهر أو أنه كان لسان حال النظام الاجتماعي، بل على العكس، كان يصنع عالمًا آخر هو عالم الإنسان العربي الجمالي بوصفه قيمة، فهو لم يكن في عموميته يعبّر عن عصره بل كان يصنعه ويشكل روحيته الحضارية بالكفاح والمعاناة والبطولة.

– لقد منح تعامد الوعي مع الزمان والمكان في الفضاء الشعري عند "ابن المعتز" ماهية إيقاعية تظاهرت أولاً في الإيقاع الشعري الذي كان تكييفًا للزمان الخارجي (الدهر) والزمان الداخلي الذاتي، فهو يعكس موقف الوعي الشعري من فكرة الوجود في الزمكانية ورؤيته لها وسعيه إلى السيطرة على امتداد هذه المتلازمة اللانهائية، كما يعكس حرصه على اشتقاق المعنى من اللامعنى والنظام من الفوضى وتأسيس الوجود الإنساني في عدميته وكينونته.

– إنّ اعتماد "ابن المعتز" على أسلوب التشبيه كخاصية مميزة في كثير من شعره، إيمانًا منه بأنّ هذا الأسلوب يمثل إستراتيجية الوعي العربي الخاصة في تأسيس المعرفة والمعنى وتشكيلهما جماليًا، فهو النظام المعرفي الذي يمتاز برؤية خاصة مقوماتها الأساسية هي إحساس الأصيل بالوجود وبالظواهر وبالأشياء.

– لقد أدت العلاقة بين التشكيل اللغوي والخيال في شعر "ابن المعتز" دورًا كبيرًا في تأسيس جمالية الصورة عنده إذ منحتها هذه العلاقة قدرة إيحائية تكشُّفية عالية، وتتضح المعالم الجمالية في الصورة من جانبها اللغوي وفعل الخيال فيها من خلال ما حملته من فوارق وصياغات جديدة وعلائق مبتكرة ورموز وسيمياء مكنّت الشاعر من نقل أحاسيسه للقارئ.

– لقد نبع إحساس "ابن المعتز" بروعة الطبيعة من تجربته الشخصية ورؤيته المباشرة لجبروت مظاهر الطبيعة التي عاش في أحضانها، فجعل من الطبيعة مختبرًا حيًا لتجليات إحساسه بقيمة الجميل، فقد شكّل "ابن المعتز" أحاسيسه الجمالية بمظاهرها، وحمّلها تجاربه الجمالية والنفسية والثقافية.

– إنّ الإنسان الجمالي العربي الذي مثّله "ابن المعتز" كان تجسدًا للحرية، نظرًا لارتباط الحرية بالجمال، لأنها تحقق التوحد الكامل بين الوعي والإرادة والفعل، وتُستمد من الوجود الذاتي المتعالي الذي يشدُّ آنيته باستمرار إلى كمالها.

ومن هنا وبهذه النتائج العامة تحطّ هذه الدراسة عصا الترحال بعد رحلة اكتشاف وسبرٍ لأغوار التشكيل الجمالي، وعناصره الغائرة في بناء العالم الشعري عند "ابن المعتز" الذي طبقت عليه هذه الدراسة أطوارها ولا ريب من تقصيرها لأنّ الكمال ضالةٌ صعبة المنال إن لم تكن مستحيلة، ولكن يبقى الأمل أن يكون لهذا الاجتهاد نصيبٌ وفتحًا لبابٍ يدخل منه بحث جديد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

I- المصادر:

1- أبو بكر محمد بن يحي الصولي: **شعر ابن المعتز**، دراسة وتحقيق: يونس السامرائي، (الديوان)، القسم الأول، ج2، سلسة كتب التراث، وزارة الثقافة والفنون العراقية، دار الحرية للطباعة، (د ط)، بغداد، 1978م.

2- **ديوان أشعار الأمير العباس**: دراسة وتحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، (د ط)، مصر، (د ت).

3- ابن المعتز: **الديوان**، دار صادر، دار بيروت للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 1961م.

II- المعاجم والقواميس باللغة العربية:

1- جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، الشركة العالمية للكتاب، ج1، بيروت لبنان، 1991م.

2- أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي: **معجم الأدباء**، تح: أحمد فريد الرفاعي، دار المعارف، ج4، (د ط)، (د ت).

3- مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، دار الطليعة، (د ط)، بيروت، 1975م.

4- مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، (د ط)، بيروت، 1974م.

5- مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ج.م.ع، ط4، 2004م.

6- **المنجد في اللغة والأعلام**: دار المشرق بيروت، ط25، 1975

7- ابن منظور: **لسان العرب**، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

III- المراجع باللغة العربية:

1- إ.نوكس: **النظريات الجمالية: كانط، هيجل، شوبنهاور**، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، ط1، بيروت، 1985م.

2- إبراهيم زكريا: **هيغل والمثالية المطلقة**، دار مصر للطباعة، (د ط)، القاهرة، 1970م.

3- إبراهيم طه: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الفيصلية، (د ط)، المملكة العربية السعودية، 2004م.

4- إتيان سوريو: **الجمالية عبر العصور**، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، (د ط)، بيروت، 1974م.

5- إحسان عباس: **فن الشعر**، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1959م.

6- إحسان عباس: **فن الشعر**، دار الشروق، ط4، عمان، 1987م.

7- أحمد خليل: **الكون الشعري، مدارات ومسارات في التذوق الجمالي**، راجعه: علي القيم، مديرية إحياء وتسيير التراث في وزارة الثقافة السورية، الهيئة السورية للكتاب، (د ط)، دمشق، 2007م.

8- أحمد درويش: **النص البلاغي في التراث العربي والأوربي**، دار غريب، ط1، 1998م.

9- أحمد علي دهمان: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجًا وتطبيقًا**، دار طلاس، ج2، ط1، دمشق، (د ت).

10- أحمد قاسم سيزا: **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985م.

11- أحمد كمال زكي: **ابن المعتز العباسي**، سلسلة أعلام العرب، المؤسسة المصرية للتأليف، ط1، القاهرة، 1964م.

12- أحمد محمود خليل: **في النقد الجمالي**، رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، ط1، دمشق، 1996م.

13- أرسطو طاليس: **فن الشعر**، تح: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، (د ط)، مصر 1953م.

14- أرسطو طاليس: **كتاب النفس**، تر: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1962م.

15- أرسطو: **فن الشعر**، تر: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

16- ألفت كمال الروبي: **نظرية الشعر العربي عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، ط1، بيروت،1983م.

17- أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال –أعلامها ومذهبها–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 2003م.

18- أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال**، دار المعارف، (د ط)، القاهرة ج.م.ع، (د ت).

19- أميرة حلمي مطر: **مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن**، دار المعارف، ط1، ج.م.ع، 1989م.

20- أندريه لالاند: **العقل والمعايير**، تر: نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، 1979م.

21- ايمانويل كانط: **نقد العقل المحض**، تر: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، (د ط)، بيروت، 1988م.

22- بدوي طبانة: **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، الدار الأنجلومصرية، ط3، القاهرة، 1969م.

23- بشرى موسى صالح: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994م.

24- أبو بكر بن يحيى الصولي: **كتاب الأوراق –قسم أشعار أولاد الخلفاء–** تح: ج. هيورت، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، (د ط)، القاهرة، 2004م.

25- بيير جيرو: **السيميولوجيا، علم الإشارة**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط3، حلب، 2007م.

26- جابر عصفور: **الصورة الفنية في التراث البلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 1974م.

27- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، نصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948م.

28- جاستون باشلار: **جماليات الصورة**، تر: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2010م.

29- جان برتليمي: **بحث في علم الجمال**، تر: الدكتور أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، (د ط)، 1970م.

30- جان بيلمان نويل: **التحليل النفسي والأدب**، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1997م.

31- جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

32- **جمهورية أفلاطون**: تر: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د ت).

33- جون بول سارتر: **ما الأدب**، تر: محمد غنيمي هلال، دار العودة، (د ط)، 1984م.

34- الحاتمي: **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تح: جعفر الطيار الكتاني، كلية الآداب، ج1، جامعة القاهرة، 1969م.

35- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، (د ط)، تونس، 2008م.

36- الحسين الحايل: **الخيال أداة للإبداع**، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، المملكة المغربية، 1988م.

37- حسين يوسف بكار: **بناء القصيدة العربية**، دار الثقافة، (د ط)، القاهرة، 1979م.

38- خالد حسين حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، مؤسسة اليمامة الصحفية، (د ط)، الرياض، 2006م.

39- خالدة سعيد: **حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، (د ط)، بيروت، 1982م.

40-ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، ط1، بيروت، 1970م.

42- داليا أحمد موسى: **الإحالة في شعر أدونيس**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق، 2010م.

43- دنيس هويسمان: **علم الجمال، –الاستيطيقا–** تر: أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العربية، (د ط)، (د ت).

44- دنيس هويسمان: **علم الجمال**، تر: حسن ظافر، منشورات عويدات، (د ط)، 1980م.

45- الراغب الأصفهاني: **المفردات في غريب القرآن**، تح: صفوت عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، ط1، دمشق بيروت، 1412هـ.

46- ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط2، بيروت، 1994م.

47- روز غريب: **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1983م.

48- الزوزوني: **شرح المعلقات السبع**، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت لبنان، 2002م.

49- ساسين عساف: **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، دار الثقافة الجامعية للنشر والتوزيع، (د ط)، 1982م.

50- سعد إسماعيل شلبي: **ابن المعتز صورة لعصره**، دار الفكر العربي، (د ط)، مصر، 1981م.

51- سعيد بنكراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، (د ط)، الدار البيضاء، 2003م.

52- سليم جريدي المنصوري: **شاعرية المكان**، مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر، (د ط)، 1992م.

53- سيد نوفل: **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، دار المعارف للنشر، ط2، 1978م.

54- سير موريس بورا: **الخيال الرومانسي**، تر: إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1977م.

55- ابن سينا: **النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية**، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1938م.

56- شاكر عبد الحميد: **التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د ط)، الكويت، 2001م.

57- شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، ط11، القاهرة ج.م.ع، (د ت).

58- الشيخ الرئيس ابن سينا: **النفس من كتاب الشفاء**، تح: آية الله حسن زادة الآملي، مركز النشر لمكتب الإعلام الإسلامي، ط1، قم، إيران، 1417هـ.

59- صلاح عبد الصبور: **حياتي في الشعر**، ديوان صلاح عبد الصبور، (د ط)، دار العودة، بيروت، 1969م.

60- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 2002م.

61- الصولي: **كتاب الأوراق، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم**، نشره: ج. هيروت، دار المسيرة للنشر، ط9، بيروت، 1982م.

62- طه حسين: **حديث الشعر والنثر**، دار المعارف بمصر، ط1، 1953م.

63- عاطف جودة نصر: **الخيال، مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1984م.

64- عباس محمود العقاد: **ابن الرومي، حياته من شعره**، دار الكتاب العربي، ط6، بيروت لبنان، 1967م.

65- عباس محمود العقاد: **ساعات بين الكتب**، دار الكتاب العربي، (د ط)، بيروت، 1970م.

66- عبد الإله الصائغ: **الصورة الفنية معيارًا نقديًا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير**، دار الشؤون الثقافية، (د ط)، بغداد، 1987م.

67- عبد الجليل منقور: **المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج**، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، د.ت.

68- عبد الرحمن بدوي: **فلسفة الجمال والفن عند هيغل**، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996م.

69- عبد الرحمن صالح نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة**، مكتبة الأقصى، ط2، عمان، 1982م.

70- عبد الصمد زايد: **مفهوم الزمن ودلالاته**، الدار العربية للكتاب، (د ط)، 1988م.

71- عبد العزيز بومسهولي: **الشعر والتأويل، قراءة في تجربة أدونيس**، مطبعة إفريقيا الشرق، (د ط)، المغرب، 1998م.

72- عبد الغافر مكاوي: **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1978م.

73- عبد القادر القط: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1981م.

74- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 1999م.

75- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تح: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1951م.

76- عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، مكتبة الخانجي، ط1، 1991م.

78- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ط3، 1992م.

79- عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، (د ط)، القاهرة، 1969م.

80- عبد الله الطيب: **المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر العربي، (د ط)، بيروت، 1970م.

81- عبد المنعم خفاجي: **ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان**، مكتبة الحسين التجارية، ط1، 1949م.

82- عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه –دراسة ونقد–**، دار الفكر العربي، ط9، 2007م.

83- عز الدين إسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، مصر، (د ت).

84- عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، 1969م.

85- عزيز السيد جاسم: **الإلتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1990م.

86- علي أبو ملحم: **في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1990م.

87- علي عشيري زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، (د ط)، القاهرة، 1978م.

88- عيسى الناعوري: **أدب المهجر**، دار المعارف، ط2، مصر، 1967م.

89- غادة المقدم عدرة: **فلسفات النظريات الجمالية**، دار جروس برس، ط1، طرابلس لبنان، 1996م.

90- الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني ،عن فن الشعر لأرسطو طاليس**، دار الثقافة، (د ط)، بيروت لبنان، (د ت).

91- أبو فرج علي بن الحسين الأصفهاني : **الأغاني**، تح: علي السباعي وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج10، (د ط)، 1973م.

92- فريال حسن فريال خليفة: **نقد فلسفة هيغل**، دار التنوير للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 2006م.

93- فريديرك شيلر: **في التربية الجمالية**، تر: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1991م.

94- فريديريك هيغل: **فكرة الجمال**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1982م.

95- فؤاد المرعي: **الجمال والجلال**، دار طلاس، ط1، دمشق، 1991م.

96- ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، القاهرة، (د ت).

97- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، (د ت).

98- قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح و تع: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1963م.

99- القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن**، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، 1413هـ - 1993م.

100- ابن القيم الجوزيه: **بدائع الفوائد**، دار التراث، ط2، القاهرة، 1973م

101- ليوناردو دافنشي: **نظرية التصوير**، تر: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، (د ت).

102- م. روزنتال، ب.بودين: **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة وتحقيق: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، (د ط)، بيروت، 1997م.

103- ماركوز: **البعد الجمالي**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1979م.

104- مجاهد عبد المنعم مجاهد: **جدل الجمال والإغتراب**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، (د ت).

105- مجموعة من المؤلفين: **الجمال في تفسيره الماركسي**، منشورات وزارة الثقافة، (د ط)، دمشق، 1968م.

106- **محاورات أفلاطون**، تر: زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، (د ط)، ج.م.ع، 2001م.

107- محمد الخضر الحسين التونسي: **الخيال في الشعر العربي**، المطبعة الرحمانية في دمشق، (د ط)، دمشق، أبريل 1922م.

108- محمد المعزوز: **علم الجمال في الفكر العربي القديم**، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 2003م.

109- محمد الولي: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م.

110- محمد بن عبد الله التبريزي: **مشكاة المصابيح**، تح: ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، ج2، ط3، بيروت، 1985م.

111- محمد حسن عبد الله: **الصورة والبناء الشعري**، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، (د ط)، مصر 1982م.

112- محمد حسن عبد الله: **اللغة الفنية**، دار المعارف، (د ط)، القاهرة 1985م.

113- محمد زكي العشماوي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، ط1، 1994م.

114- محمد عبد العزيز الكفراوي: **عبد الله ابن المعتز العباسي، حياته وإنتاجه**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1957م.

115- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار إحياء الكتب العربية، ط2، مصر، (د ت).

116- محمد مصطفى بدوي: **كولردج**، دار المعارف، (د ط)، القاهرة مصر، 1958م.

117- محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية وتطبيقية**، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 1982م.

118- المسعودي: **مروج الذهب ومعادن الجواهر**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ج4، ط5، (د ت).

119- مصطفى الشكعة: **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1979م.

120- مصطفى سويف: **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1969م.

121- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1996م.

122- مصطفى ناصف: **مشكلة المعنى في النقد الحديث**، مكتبة الشباب، (د ط)، 1960م.

123- معن زيادة: **الموسوعة الفلسفية العربية**، معهد الإنماء العربي، مجلد01، (د ط)، 1986م.

124- ميجان الرويلي، سعد البازغي: **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا**، المركز الثقافي العربي، (د ط)، 2002م.

125- نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، (د ط)، 2007م.

126- نجيب محمد البهبيتي: **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، دار الثقافة، (د ط)، الدار البيضاء المملكة المغربية، 1981م.

127- ابن النديم: **الفهرست**، ضبط وشرح: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1996م.

128- نعيم اليافي: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، 2008م.

129- أبو هلال العسكري: **الفروق اللغوية**، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، مصر، (د ت).

130- والتر. ج. أونج: **الشفاهية والكتابية**، تر: حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د ط)، الكويت، 1994م.

131- وليد مشوح: **الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، 1996م.

132- ياسين النصير: **إشكالية المكان في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، (د ط)، بغداد، 1986م.

133- يعقوب ابن إسحاق الكندي: **رسائل الكندي الفلسفية**، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة، 1955م.

134- يوري لوتمان: **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، تر: محمد فتوح، دار المعارف، (د ط)، مصر، (د ت).

IV- مجلات ودوريات:

1- إبراهيم زكريا: **فريدريش شيلر، عالم الجمال وفيلسوف الحضارة**، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، 1974م.

2- أمل طاهر نصير: **فاعلية المكان في بناء القصيدة**، مجلة جامعة الملك سعود، جامعة الملك سعود، عدد 15، المملكة العربية السعودية، 2003م.

3- سعد الدين كليب: **الظاهرة الجمالية بين الواقع والفن**، مجلة الموقف الأدبي، عدد 234، دمشق، (دت).

4- سهير عبد الحميد: **المرجع في العمارة**، بحث في مجلة العراقية للهندسة المعمارية، عدد 14، بغداد، 2005م.

5- صلاح سليم علي: **الزمان والمكان في الظاهراتية والصوفية**، المجلة الثقافة، العدد 14، عمان، 1988م.

6- عدنان المبارك: **آراء هيغل الجمالية**، مجلة آفاق عربية، العدد 9، السنة السادسة، بغداد، 1981م.

7- محسن محمد إسماعيل: **الصورة الشعرية عند يحي الغزال**، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 75، السنة 19، ابريل 1999م.

8- ميشال سليمان: **السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 10، بيروت لبنان، 1981م.

V- المعاجم والقواميس باللغات الأجنبية:

-الانجليزية:

1- **Collins English Dictionary**, Complete and Unabridged, Harper Collins publishers, 2000.

2- **The American heritage Dictionary of the English language**, Editor by Houghton Mifflin Company, fourth edition, 2000.

-الفرنسية:

1- Patrik Bacry, Hélène Houssemaine : **Larousse de la langue Français**, Libraire, tom1, 1977.
2- Paul Robert: **dictionnaire Alphabétique, analogique de la langue Française du nouveau Littré** le robert, Parie XI, tom3, France, 1977.

VI- المراجع باللغات الأجنبية:

-الانجليزية:

1- C. Day Lewis : **The poetic image** , J. Cape, 8eme edition, 2006.
2- C.M. Bowra: **Inspiration**, Macmillan, London, 1955.
3- Clay. F : **The origin of the sense of Beauty**, J. Murray, London, 1917.
4- Franklin R. Rogers, Mary Ann Rogers : **From Metaphor and the language of literature**, 1st edition, bucknell, university press, 1985.
5- G.F. Hegel : **Aesthetics, Lectures on philosophy of Art**, Tran by : T.M Knox, two volumes, oxford university press, 1975.
6- Jack Kaminsky **: Hegel on Art interpretation of Hegel's, Aesthetics**, Univ New York press, 1970.
7- Paul Guyer : **Kant and the claimes of taste**, Cambridge, mass, Harvard university press.

-الاسبانية:

1- Aristotle : **Retorica**, Edit par Aguilar, Madrid, 1967.

-الفرنسية:

1- Antonin Artaud : **Œuvrés complétés**, Tom 3, Gallimard, Paris, 1978.
2- Daniel Charles : **Esthétique**, Encylopeadia universalise corpus 7, Paris, 1996.
3- Delacroix : **Psychologie de L'Art**, Alcalin, Paris, 1927.
4- François Pire : **De L'imagination peotique, dans l'œuvre de Gaston Bachlard**, librairie José corti, 1967.
5- Gaston Bachlard **: La Poétique de la rêverie,** Puf, Quadrige, Paris, 4eme édition, 1993.
6- Gastone Bachlard **: L'air et les songs**, José corti, Paris, 1990.
7- Heidegger. M : **Kant et le problème de la Métaphysique**, Ed, Gallimard, 1953.
8- Hélène Védrine : **Les grand conception de L'imaginaire**, Biblio, Essais, Paris, 1990.
9- Jean Pierre Vernant : **Religions, Histoires, Raisons**, Petit Collection, Maspero, Paris, 1979.
10- Kant :**La Raison Pure**, Editor : Florence Khodoss, Presses Universitaire de France, Paris, 1954.
11- Paul Ricœur : **Temps et Récit, l'intrigue et le récit historique**, collection l'ordre philosophique seuil, Paris, 1983.

VII- الرسائل والأطروحات الأكاديمية:

1- آمنة عبد الجبار عبد الفتاح العماري: **التجديد في العمارة، النظرية والتطبيق،** رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1997م.

2- جليل رشيد فالح: **الصورة المجازية في شعر المتنبي**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985م.

3- مها عبد الحميد البستاني: **محاكاة التقاليد في عمارة ما بعد الحداثة**، رسالة دكتوراه، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1996م.

فهرس

المحتـوى	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل التمهيدي: مفاهيم نظرية	
1- التشكيـل	09
أ- المفهوم اللغوي	09
ب- المفهوم المعرفي	11
2- الجمـال	22
أ- المفهوم اللغوي	22
ب- المفهوم المعرفي	25
3- الخيـال	50
أ- المفهوم اللغوي	50
ب- المفهوم المعرفي	53
4- الصورة الفنية	70
أ- المفهوم اللغوي	70
ب- المفهوم المعرفي	72
5- المعمار الفني	82
الفصل الأول: الشاعر والجمال	
1- الشاعر بين اليفاع والنضوج	94

2- جمالية الصورة الفنية وأنماطها في شعر ابن المعتز	99
3- الأثر الجمال للخيال في شعر ابن المعتز	113
4- الجمال بين الوعي والتشكيل عند الشاعر	125
الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في شعر ابن المعتز	
1- البعد الجمالي المكاني	149
2- البعد الجمالي الزماني	170
3- البعد الجمالي النفسي	192
4- البعد الجمالي التشخيصي	215
خاتمة	234
قائمة المصادر والمراجع	241
فهرس	253

ملخص عام للبحث

ملخص عــام للبحث

تهدف هذه المقاربة البحثية إلى تسليط الضوء على الجانب التشكيلي الجمالي الذي طبع شعر "ابن المعتز"، في محاولة للكشف عن الصور المتصلة بهذا الجانب ومظاهرها وبنيتها، ومدى ارتباطها ببيئتها الاجتماعية وأيضًا بذاتية الشاعر وتكوينه السيكولوجي، في محاولة أخرى لتقصي خصائص انفعالات إنسانها وأحاسيسه، ومن ثمة بيان معايير القيم الجمالية وأسسها التشكيلية التي انبنى عليها الكون الشعري عند "ابن المعتز"، وذلك من خلال دراسة نقدية تحليلية استقصائية تستند إلى القراءة الواعية الموضوعية.

وقد تكوّن هذا البحث من مقدمة وُضِّحَت فيها غاية البحث والمنهج المتبع والمحاور الكبرى له، ومن ثلاثة فصول تراوحت بين النظري والنظري التطبيقي، ثم من ملحق سردنا فيه أهم الآراء التي قيلت في "ابن المعتز" وشعره قديمًا وحديثًا، وفي الأخير الخاتمة التي ضُمِّنت أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث الأكاديمي.

وعمومًا فإنّ الحقيقة الكبرى التي وصل إليها الطرح الموضوعي في هذا البحث، هي في كون التشكيل الشعري عند "ابن المعتز" تشكيلاً جماليًا صِرفًا، اهتم بالصورة والشكل وآمن صاحبه بأنّ الشعر صناعة فنية، تتمثل قيمتها في البناء الفني والشكل اللغوي الذي يبدعه الشاعر، وكل ذلك من وحي الفكرة المجردة والتي تعتبر المادة الخام لكل إبداعٍ إنساني، وهذا عمومًا لا يبتعد كثيرًا عمَّا دعا إليه رواد الجماليات الغربية الذين لا يقيمون وزنًا سوى للتشكيلات الجمالية المشبّعة بالقيم وهو ما لمسناه جليًا عند "ابن المعتز".

The general Summary of the research

This research aims at highlighting the structural and aesthetic side that characterised the poetry of « Ibn El Mu’tazz » attempting to reveal the images that are related to this side, their features and their structure, and to what extent they are related to their social environment, to the subjectivity of the poet and his psychological nature . Attempting also to investigate the characteristics of the emotions and feelings of that man. Then to show the aesthetic standards criteria and their structural basis which form the poetic universe of

« Ibn El-Mu’tazz » , through an analytical and critical study based on real and objective reading.

This research contains an introduction which clarifies the aim of the research, the followed approach and its major axes. It contains also three chapters ranging between theoretical and applied theoretical, then from the extension which we talked about the most important perspectives about « Ibn El-Mu’tazz » and his poetry in ancient and modern times. Finally, it comes the conclusion which includes the most important results reached in this academic research.

Generally, the most important thing reached in this research is that the poetry of « Ibn El-Mu’tazz » is purely aesthetically formed, in a way that « Ibn El-Mu’tazz » interested in the image and the form, and he believed that poetry is an artistic production, its value is based on the artistic structure and the linguistic form created by the poet. All of that is the inspiration of the abstract idea which is considered as the raw material for every human creation; this is not really far from what the occidental aesthetic leaders called for – who do care only for aesthetic structures full of standards- and this is what we have obviously found in the poetry of « Ibn El-Mu’tazz ».

Le résumé général de la recherche

Cette recherche vise à mettre en évidence le côté structurel et esthétique qui caractérise la poésie de « Ibn El Mu'tazz » de tenter de révéler les images qui sont liés à ce côté , leurs caractéristiques et leur structure , et dans quelle mesure elles sont liées à leur environnement social l'environnement , à la subjectivité du poète et de sa nature psychologique. Tenter également d'enquêter sur les caractéristiques des émotions et des sentiments de cet homme . Ensuite, pour montrer les critères esthétiques de normalisation et leur base structurelle qui forment l'univers poétique de « Ibn El - Mu'tazz » , grâce à une étude analytique et critique basée sur la lecture réelle et objective .

Cette recherche contient une introduction qui précise le but de la recherche , l'approche suivie et ses grands axes . Il contient également trois chapitres variant entre théorique et appliquée théorique , puis de l'extension dont nous avons parlé des perspectives les plus importantes sur « Ibn El - Mu'tazz » et sa poésie dans les temps anciens et modernes . Enfin, il vient à la conclusion qui comprend les résultats les plus importants obtenus dans cette recherche académique .

Généralement, la chose la plus importante atteint dans cette recherche est que la poésie de « Ibn El - Mu'tazz » est purement esthétique formé , d'une manière qui « Ibn El - Mu'tazz » intéressé par l'image et la forme , et il croit que la poésie est une production artistique , sa valeur est basée sur la structure artistique et la forme linguistique créé par le poète . Tout cela est l'inspiration de l' idée abstraite qui est considéré comme la matière première de toute création humaine ; ce ne sont pas vraiment loin de ce que les dirigeants occidentaux ont appelé à esthétiques - qui ne se soucient uniquement pour les structures esthétiques pleins de normes et à ce que nous avons de toute évidence trouvé dans la poésie de « Ibn El - Mu’tazz ».