وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس بالمدية
كلية الآداب واللُّغـات
قسم اللُّغة والأدب العربي

قضايا السُّمو البلاغي بين الفكر النَّقدي الإغريقي وجهود منظّري الشّعر العربي في كتاب (في الجلال) لكاسيوس لونجين (دراسةٌ في التَّفاعلات والتَّأثيرات)

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في اللّغة والأدب العربي
تخصُّص: النَّقد العربي القديم

إعداد الطالب؛ مخلوف ربيحاوي
إشراف أ.د سليم حيّولة

لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرُّتبة العلمية	الجامعة	الصّفة
أ.د محمد زوقاي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية	رئيسا
أ.د سليم حيّولة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المدية	مشرفا ومقررا
د. محمد بوزواوي	أستاذ محاضر أ	جامعة المدية	عضوا مناقشا
د. سعد بوترعة	أستاذ محاضر أ	جامعة المدية	عضوا مناقشا
د. عطية رغيسة	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا
د. سيدي محمد بن كعبة	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية 2023 – 2024


بسم الله الرحمن الرحيم

شُكرٌ وعِرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتمُّ الصّالحات

أحمد الله تعالى حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، ملء السَّموات وملء الأرض وملئ ما بينهما، على ما أكرمني به من إتمام هذا البحث وإنجازه، الذي أرجو من الله تعالى أن ينفع به، ثُمّ أتوجّه بجزيل الشُّكر وعظيم الامتنان إلى كل من:

- ❖ الأستاذ الدّكتور **سليم حيولة** حفظه الله وبارك في عمره، على تفضُّله الكريم بالإشراف على هذا البحث، وتكرُّمه بنصحي وتوجيهي حتى خروج البحث في شكله النَّهائي.
- ❖ الأساتذة الكرام أعضاء لجنة التّكوين: أ.د زوقاي محمد، أ.د الصَّادق خشَّاب، أ.د عبدلي محمد السّعيد، د. سيدي محمد بن كعبة، د. فؤاد بن أحمد نورين، د. عقّال فاطمة الزَّهراء، على ما بذلوه معنا من جهود، وما أخلصوا فيه لنا من نصائح قيّمة وإفادات جمَّة، وعلى حُسن تعاملهم وجميل صبرهم وسعة صدورهم.
- ❖ مخبر 'تعليمية اللُّغة والنُّصوص' إدارةً وعمَّالاً على ما قدَّموه لنا من إمكانات، وما وفَّروه لنا من وسائل، خدمةً للبحث والباحث.
- ❖ عُمَّال كلية الآداب واللُّغات بجامعة يحي فارس بالمدية (عين الذَّهب)، على حسن تعاملهم، أخصّ منهم بالذّكر الأخ عبد السّلام رميلي.
- ❖ الإخوة الكرام أ.د مدَّاح لخضر، د. ماجي عبد المجيد، د. بوزيداوي محمد، د. ميساوي السَّايح، د. فضلي عبد النُّور، الكاتب الكبير محمد بورحلة، الكاتب نقموش معمّر، عيساني محمد، حسناوي البشير، حنيش عامر...على تشجيعكم ودعمكم، وعلى صادق دعواتكم، وكريم أمنياتكم .

إهداء

إلى **الأب** رحمه الله

الذي علَّمني أن أخوض تجربة الحياة دون خوف

إلى **الأم** حفظها الله

التي نفثت من عزيمتها في عزيمتي كي أكون قويا في المواجهة

إلى المرأة

التي كان وجودها عنوانا للمُواجهة

إلى الأبناء

عائشة – خديجة – امحمد – مارية

الذين جعلوا للمواجهة طعما آخر

إلى أساتذتي الذين زيَّنوا مسيرتي الدّراسية

من أوّل معلّم (**عمراني الميسوم** 'رحمه الله' 1984)

إلى آخر أستاذ (أ.د **سليم حيولة** 2024)

إلى كلّ الأصدقاء الذين اصطفتهم لي الأقدار

فكانوا كالمصابيح التي تُزيّنُ سمائي

وتنيرُ لي ما أظلم من دروب

إلى كل من له فضل عليّ، من قريب أو بعيد

أهدي ثمرة هذا الجهد

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على أشرف المرسلين سيّدنا محمد وعلى آله أصحابه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين أمَّا بعد:

ما تزال قضية التَّفاعل بين الآداب، تُلقي بظلالها على تاريخ الأدب، ليس بكونها ضرورة حيويّة لحركة تطوُّر المُجتمعات الإنسانية فحسب، وإنَّما نتيجة لقيمة التَّأثيرات المختلفة، التي أحدثتها، وما تزال تُحدثها هذه التَّفاعلات، التي لا بُدّ منها، خصوصاً ونحن الآن في زمن تقاربت فيه المسافات، وتقلَّصت فيه إلى حدودها الدُّنيا، فالعالم الفسيح أصبح الآن قريةً كونيةً صغيرة.

ومع أنَّ قضية التَّفاعلات والتَّأثيرات مرتبطة بحركة تطوُّر الإنسان، التي وصلت في مراحلها الأخيرة إلى ما أفرزته الثَّورة التّقنية من وسائل اتّصال حديثة تمثَّلت خصوصاً في:

- شبكة هائلة من الأقمار الصناعية، التي تنقل الأخبار والمعلومات في كل حين وآن، بين مختلف الأقطار، متجاوزة بذلك جغرافية المكان، الذي أصبح مجرد حدود شكلية لا معنى لها.
- شبكة عنكبوتيه واحدة جمعت بين أقطار الأرض، شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، وجعلت من التَّفاعل الالكتروني، تفاعلاً حيويّاً، أين أصبحت المعلومة متاحة، وبشكل سريع، وسريع جداً.

إلاَّ أنَّ ذلك لا يمنعنا من العودة إلى التُّراث، و الغوص في أعماقه المُوغلة في التَّاريخ، كي نكتشف العلاقات الثّقافية بين الشّعوب القديمة، التي تدلُّ على التّفاعل المثمر الذي كان بين العرب والإغريق وغيرهم من الأجناس الأخرى، التي كانت تسكن الشّرق، فقد ورثت الدول التي قامت كلّ التُّراث الثّقافي الذي كان عند الدّولة السابقة لها، فقد ورث الكلدانيون السومريين وكذلك فعل الآشوريون مع البابليين والأمر كذلك قام به الآراميون مع التراث الكنعاني والفينيقي، وختمها العرب حين ورثوا تراث الآرام (بما فيه السرياني والصابئي) في جوانبه الكثيرة وذلك ما فعلته بيت الحكمة في عهد الخليفة العباسي المأمون، إذ تمّ ترجمة مئات الآلاف من المصنفات السريانية، التي كانت في الرّها ونصبين وجنديسابور وغيرها من الحواضر العلمية في الشرق القديم، وهو ما يبرر تلك التّشابهات بين مختلف الثّقافات القديمة وعلى الخصوص العربية واليونانية، وقد دلّ على ذلك التّفاعل عمل الفيلسوف الحمصي اليوناني **'كاسيوس لونجين'** الذي نشأ نشأةً عربية، وتشبَّع بالثَّقافة اليُونانية، قبل أن يعود إلى

مسقط رأسه' حمص' ويكتب كتابه المشهور في فنّ الجمال والجلال **'في الجلال'**، مضّمنا بعض جوانب الشعرية، التي كانت واضحة، في أسلوبه، من خلال كتابه، وهي مجمل ما كان من آراء وخصوصيّات استقرّت قبل ظهور الشعر العربي، سواء عند الشعوب السامية أو لدى الإغريق، الذين حملوا التّراث الأدبي السابق عليهم، ويكون قد تراكم حتّى استقرّ على عهد "لونجين".

وإنَّه من الظاهر لدى الدَّارسين والنُّقاد ذلك التَّأثير الذي لا يُمكن إنكاره، لمختلف الآداب القديمة والتي استطاع النّقد العربي احتواءها من مصادرها المختلفة والذي يعد كاسيوس لونجين دليلا على العناية بالشعر لدى الحضارات التي سبقت عصره.

وفي المقابل لا يُذكر أيّ تأثير للآداب السامية (العربية) التي قامت قبل منذ الألف الرابع قبل الميلاد في آداب هذه الأمم وخصوصا في الإغريق، التي سبقت في تدوين آدابها تدوينَ العرب آدابَهم.

وينطلق بحثنا من الإشكالات الآتية:

- هل مثّلت الثّقافة النّقدية الإغريقية تواصلا لنظيرتها في الدّول السّامية (العربية) التي نشأت قبلها؟
- وهل تُعدُّ الشعرية العربية نتيجةً للتُّراث السَّامي القديم الذي تبلورت آراؤه منذ زمن بعيد؟ وحمله الإغريق في جملة المؤثّرات القديمة؟
- وهل يمكن تفسير التّشابه بين النّقد العربي وتراث النّقد الإغريقي لأنّ مصادره واحدة؟
- كيف كانت نشأة الفكر النّقدي الإغريقي؟ وما هي طبيعتُه؟
- ما طبيعة نشأة الفكر النّقدي العربي؟
- هل كانت هناك نقطة التقت فيها الثّقافتان وجمعت بينها ثقافة ثالثة؟
- ما هي طبيعة جهود منظري الشّعر العربي البلاغية، والنّقدية؟
- وإذا كان الإغريق قد سبقوا الدّولة التّدمرية، فهل آراء لونجين مبنية على تراث ساميّ قديم تراكم منذ قرون، أم متعكّزة على تنظيرات فلاسفة الإغريق وعلى رأسهم 'أرسطو'؟

إلى غير ذلك من الأسئلة التي حتما ستواجهنا في بحثنا هذا، الذي نسعى من خلاله إلى الإجابة عن كلّ هذه التَّساؤلات، وذلك بإثبات النَّشأة المختلفة للفكر النَّقدي اليوناني، والفكر

النّقدي العربي، وعلى الرّغم من تمايز النَّشأتين، إلّا أنّ ذلك لم يمنع من حدوث التَّماس عبر نقطة من نقاط التَّاريخ الحضاري، أين تقاطعت ثقافة البيئة العربية الخالصة، مع ثقافة البيئة الإغريقية، في شخص كاسيوس لونجين، الذي جمع بين الموروث النّقدي العربي القديم من خلال احتكاكه ببلاط الحُكم التَّدمري، وبين مكانته السّامية وتأثّره بالثّقافة اللّاتينية وهو المعلّم والفيلسوف الذي كان يصدح بعلمه بأثينا.

والتُّراث الإغريقي عُموما، ما هو إلاّ تراكمٌ لثقافات الحضارات السَّابقة، خُصوصا الحضارات الإنسانية الأولى، التي كان الشّرق الأدنى مهدا لها، والتي كانت في الكثير منها، ذات بُعد عربي، من خلال الهجرات المُتتالية للعرب القُدامى، من موطنهم الأصل، بشبه الجزيرة العربية، نحو الشّمال، أين تكوّنت عدّة حضارات إنسانية خالدة، ساهمت بكلّ قُوّة في مسيرة الإنسان الحضارية. والعديد من المؤرخين يسمون الفترة اليونانية الواقعة بين القرن الرابع قبل الميلاد و 31 قبل الميلاد بفترة الحضارة الهيلينية، أي الممتزجة بالتُّراث الشّرقي ومعنى هذا أنّ الإغريق تشرّبوا الثّقافات الشّرقية السّامية العربية وكان علمهم وأدبهم وتنظيراتهم مرآة لكلّ ذلك.

وإنّه وعلى الرّغم من صعوبة هذا الموضوع وتداخل الظروف التّاريخية بين الشّعوب القديمة، إلّا أنّنا قرّرنا المجازفة في خوض غماره من أجل توضيح العديد من السياقات التّاريخية لعمليّات التّفاعل بين الثّقافات القديمة، والتي ستجعلنا نُدرك العديد من المسائل التي ما تزال غامضة.

دوافع اختيار الموضوع

دوافع ذاتية، متمثّلة أساساً في الميل إلى أبحاث التُّراث المتعلّق بالأدب العربي، خُصوصاً إذا كانت هذه الأبحاث تنفض الغبار عن جانب مهمّ من تاريخ الأدب الشّرقي القديم، والمقصود به ذلك التّراث الذي ظهر عند البابليّين والآشوريّين ثمّ عند الفينيقيّين والسريان، الذي نقله اليونان والذي يُعدُّ الأدب العربي الوريث الشرعي له، لأنّه نابع من جوهر الثّقافات السّامية، التي أثرت نواحي الثّقافة القديمة، ومدى تأثّره بآداب الأمم الأخرى عموماً، والآداب الإغريقية على وجه الخصوص، كما أنَّني مهتم جدّا بمحاولة كسر تلك النَّظرة الاستعلائية لمنظّري الأدب الإغريقي، الذين يعتبرون الحضارة اليونانية حضارة منفصلة عن باقي الحضارات من جهة، ومن جهة أخرى يُحاول هذا البحث كسر النَّظرة

الدُّونية للأدب العربي، الذي اعتبره بعض النُّقاد العرب بأنَّه (عالة على الأدب اليوناني) في أقصى صورة من صور التَّبعية المُفرطة، بينما يعدّه بعضهم متأثّراً بالآداب الأخرى في صورة مهذَّبة من صور التَّبعية دائماً، وحتّى وإن سبق اليونان العرب في العناية بالشعر والتّنظير له، فغنّ بقايا الأفكار النّقدية التي ربّما وصلت بطريقة أو بأخرى سواء عن طريق التّرجمة أو النّقل الشفاهي، والتي تدلّ عليها نصوصٌ سامية قديمة، كملحمة "غلغامش"البابلية الآشورية، التي كُتبت شعرا، فإنّها كانت ضمن الحيّز الجغرافي العربي.

أمَّا الدَّوافعُ الموضوعية فهي وقوفي على ترجمة قيّمة للأستاذ الدكتور عدنان خالد عبد الله لكتاب 'في الجلال' لكاسيوس لونجين، وقد شدَّ انتباهي تأكيده على القيمة التّاريخية لهذا الكتاب، حيث اعتبره أوَّل وثيقة أدبية وأخطرها تؤرّخ للتَّقابل بين الفكر النَّقدي اليُوناني والنَّظرية الشّعرية، قبل ما يقرب من ألف وسبعمائة عام في "تدمر".

وبعد البحث وجدت ترجمة أخرى للأستاذة هيفاء هاشم، ومراجعة الدّكتورة نجاح العطّار، ضمن مختارات مبوّبة لثلاثة من كبار النقاد وهم: مارك شورد، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي، تحت عنوان' النّقد :أسس النّقد الأدبي الحديث'، إلاّ أنَّ هذه التَّرجمة لم تكن لكامل الكتاب، إنّما هي لمجموعة من الفصول، تحديداً من الفصل السَّابع عشر إلى الثَّامن والثّلاثين، من أصل أربعة وأربعين فصلاً، هي محتوى كلّ الكتاب.

كما وقفت على ترجمة ثالثة لعزَّت السيد أحمد، بعنوان 'الرّائع بحث جمالي في مقولة الرَّوعة' 'لكاسيوس لونجينوس'، وقد شدَّ انتباهي أيضاً قيمة الكتاب لدى نُقَّاد وباحثي الغرب، حيث نقل إجماعهم على قيمته، وجعلهم إيّاه في المرتبة الثّانية، بعد كتاب 'فن الشّعر' لأرسطو، إذ استطاع كاسيوس إغناء التراث النّقدي الإغريقي بما حمله من علوم كانت في عصره بتدمر، أغنى بها التّراث النّقدي الإغريقي، وهي جملة المعارف التي ورثها التّدمريون العرب عن أبناء أعمامهم من الفينيقيين والكنعانيين والآراميين، وكل الشّعوب التي تعود لسام بن نوح، عليهما السّلام، وما يزيد من قناعتنا حول هذه المسألة هو أن الشّعر العربي الذي يؤرّخ له الجاحظ وابن قتيبة بمئتي سنة قبل ظهور الإسلام أنّه أدبٌ ظهر مكتملا وناضجا، ومعنى هذا أنَ ظهوره الأول كان سابقا عن تلك الفترة التي حدّدها الجاحظ، بما يجعله نتيجة من نتائج التراكم التاريخي للثّقافة الشّرقية القديمة في بابل وأكد وصور وتدمر، لأنّ لونجين"، كان ينتمي لدولة عربية وعاش فيها جزءا كبيرا من حياته، وقد قام ملوك هذا الدّولة بالعناية

بالأدب، وفترتهم كانت متأخّرة عن الحضارات السامية والحضارة الإغريقية كليهما، وقد وجدوا علومَ أسلافهم فاعتنوا بها، وبرز "لونجين" كمنظّر لأهمّ الآراء النّقدية حول الشعر فكان حلقة وصل بين الثّقافة العربية التي نشأت في القرن التّاسع الميلادي وبين الحضارة السابقة على تدمر، عند الساميّين والإغريق.

أمّا بالنَّسبة للمصادر فإنّها كانت نفس الكتب بالنّسبة إلي التي دفعتني لخوض غمار هذا البحث، وقد كانت عبارة عن ثلاث ترجمات، ودراسة مقارنة، وقد كانت وفق التَّرتيب الآتي:

- كاسيوس لونجين، في الجلال، ترجمة: عدنان خالد عبد الله.
- كاسيوس لونجينوس، الرَّائع، ترجمة: عزَّت السَّيد أحمد.
- مارك شورد– جوزفين مايلر– جوردن ماكنزي، النّقد، أسس النّقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مراجعة: نجاح العطّار.
- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني: دراسة تاريخية مقارنة.

أمَّا فيما يخص الدّراسات السَّابقة فلم نقف –في حدود بحثنا وعلمنا– على دراسة أكاديمية تناولت هذا الموضوع، وفي المقابل وقفنا على أربع مقالات مُهمَّة لها علاقة بالموضوع، والتي كانت على النَّحو الآتي:

- 'الفكر النَّقدي عند لونجين الحمصي'، للدّكتورة نجاح العطّار، وهو مقالٌ منشور بجريدة الأسبوع الأدبي، التي تصدر عن اتّحاد الكُتَّاب العرب بدمشق (سوريا)، رقم العدد 1309، بتاريخ 01 سبتمبر 2012م، الصَّفحات 4 و 5.

تعرَّض المقال لكتاب 'في السُّمو' وهي التَّرجمة التي رجَّحتها صاحبة المقال، كما رجَّحت أن يكون لونجين هو المؤلّف الحقيقي للكتاب، بعد أن ناقشت موجة الشَّك التي أثيرت حوله.

كما يُناقش المصادر الخمسة للسُّمو التي ذكرها لونجين، وعلاقته بالأفلاطونية المُحدثة، كما أثبتت القضايا التي يُثيرها الكتاب في الفكر النَّقدي للونجين، من خلال ملاحظتين أساسيتين:

- كتاب 'في السُّمو' يطرح ميزات الخطابة أو الكتابة أو الشّعر العظيم استنادا إلى الحكم على جزئية صغيرة، وقد تكون هذه الجزئية بيتا شعريا واحدا.

الأساس النّقدي لتقويم العمل الأدبي عند لونجين هو النَّشوة والمتعة والبهجة المرتبطة بسماع البيت الواحد، مخالفا بذلك لبقية النُّقاد الإغريق والرُّومان الذين يتعاملون مع انفعالات أخرى في تقويمهم للأعمال الأدبية.

- 'لونجينوس عن الأسلوب السَّامي الرَّفيع' لمحمد حمدي إبراهيم، وهو مقالٌ منشور في مجلّة أوراق كلاسيكية، العدد الرَّابع، 1995م، من الصَّفحة 317 إلى غاية الصَّفحة 323.

وقد تناول هذا المقال المؤلف لونجينوس الذّي رجَّحه بأنَّه هو المؤلف الحقيقي للكتاب بعد أن تعرَّض لحملة الشَّك التي صاحبت المؤلف الحقيقي للكتاب.

كما تناول الكتاب الذي ترجم عنوانه بـ'الأسلوب السَّامي'، أو 'الأسلوب الرَّفيع'، أو 'عظمة الأسلوب'.

ثمَّ يقدّم المقال قراءة في محتوى الكتاب، والتَّعرض لمصادر السُّمو الخمسة التي ذكرها لونجين، وقد كانت عناوين المقال على النَّحو الآتي:

- المؤلف
- الكتاب
- محتويات الكتاب

- 'نظرية الشّعر بين لونجينوس والجرجاني' لـ 'محي الدّين صبحي'، مقال منشور بمجلة 'آفاق عربية'، العدد 11، الصّادر بتاريخ 1979/11/01م.

تعرَّض المقال إلى المقارنة بين نظرية عمود الشّعر التي تمثّلُ في بعدها التّاريخي التَّجربة الفنية لشُعوب الشَّرق الأدنى القديم، فهي ذات جُذور عربية مُمتدة إلى العرق العربي السَّامي، في حين يمثّل كتاب 'فن الشّعر' لأرسطو تجربة الشُّعوب الغربية (الآرية) في التَّعبير الفني.

ومن خلال محورين أساسيين، هما:

- المحور الأول: نظرية العرب في الشّعر (عمود الشّعر عند الجرجاني) ومدى تشابهها مع نظرية لونجينوس (عناصر السُّمو البلاغي)

- المحور الثَّاني: أثَرُ المفهوم العربي في بعده السَّامي للشّعر في تغيير مناحي الشّعر الأوروبي منذ العصور القديمة إلى الوقت الحالي (زمن نشر المقال).

في المحور الأوّل قارن بين النّظريتين من خلال ثلاث عناصر:
العناصر التّكوينية – العناصر الإنتاجية – العناصر الجمالية
في المحور الثّاني تكلّم عن مفهوم السّامي في مختلف البيئات النّقدية:
في النّقد العربي – في النّقد الغربي – في النّقد الكلاسيكي – في الكلاسيكية الجديدة في النّقد الرّومانتي والحديث.

- أمّا المقال الرّابع فقد كان متعلّقا بالتّأثير الحضاري الشّرقي في حضارة اليونان، فالعنوان كان موحيا بهذا المعنى 'تراث الشّرق في حضارة اليونان' لعادل زيتون، وهو مقالٌ منشور في مجلة العربي، عدد يونيو، عام 2008م.

حاول المقال تفنيد مصطلح 'المعجزة اليونانية (الإغريقية)' من خلال إثبات تّأثير حضارات الشّرق الأدنى القديم (مصر – سوريا – بلاد الرّافدين) التي سبقت زمنيا بزوغ الحضارة الإغريقية بنحو 3000 عام، وذلك عبر ثلاث مسالك حضارية كان لها الدّور الكبير في هذا التّأثير:

1- منطقة آسيا الصُغرى، التي كانت تعرف قديما بساحل أيونيا، (تركيا حاليا)، ومن أهمّ مدنها ملطية، التي كانت مُلتقا لمختلف التّجارات والثّقافات.

2- رحلة نخبة من العلماء والفلاسفة الإغريق إلى بلدان الشّرق الأدنى والإقامة في ربوعها، من أمثال طاليس الملطي، فيثاغورس، هيرودوت، ديمقراطيس، أفلاطون.

3- رحلة أبناء الشّرق أنفسهم إلى بلاد الإغريق بدوافع سياسية وتجارية، خصوصا بعد أن أقاموا مستوطنات في الحوض الشّرقي للبحر الأبيض المتوسط.

المنهج؛

أمّا المنهج المتّبع في هذه الدّراسة فهو المنهج المقارن، والمنهج التّحليلي الوصفي، من أجل ضبط التّأثيرات النّقدية القديمة في الفكر النّقدي الإغريقي وظهورها في النّقد العربي في مرحلة تالية.

خطّة البحث؛

وبعد أن اجتمع عندي قيمة الكتاب، وصلته بالتُّراث الأدبي العربي، راودني الفضول في معرفة مدى صدى هذه المعادلة القيّمة التي تجمع بين القيمة والصلة في الدّراسات والبحوث، وكم دهشتُ عندما أدركت أن هذه التّرجمات الثّلاث هي كلُّ ما تُرجم، على الرُّغم

من الأهمية الكبيرة للكتاب، كما لم تتعرّض أي دراسة أكاديمية لهذا الكتاب القيّم، وعليه فقد وجدت الرَّغبة في خوض تجربة هذا البحث.

وقد كانت الخُطَّة المقترحة على النَّحو الآتي:

مقدمة

الفصل الأول: الثَّقافة العربية والثَّقافات الحافة

تضمّن هذا الفصل تمهيدا حول مصطلح الشَّرق الأدنى القديم، ثم التَّطرُّق إلى حضارات بلاد ما بين الرَّافدين ومدى زخمها الحضاري (الحضارة السُّومرية – الحضارة الأكادية (البابلية – الآشورية – الكلدانية (البابلية الثَّانية)).

الحضارة الفينيقية والحضارة المصرية القديمة.

ثمَّ التَّطرُّق إلى الحضارة الإغريقية

ثمَّ التَّطرُّق إلى التُّراث الشّعري والنَّقدي والبلاغي، عند العرب وعند الإغريق.

الفصل الثّاني: كتاب 'في الجلال' والسّياقات الثَّقافية والاجتماعية

تضمّن هذا الفصل تمهيدا حول القيمة الجمالية التي مرّت بعدّة أطوار، قبل أن تستقر كقيمة أساسية في مباحث الفلاسفة الإغريق، وثلاث مباحث

تمهيد

المبحث الأول: كتاب 'في الجلال'

تضمّن هذا المبحث المُؤلَّف وذلك من خلال ثلاث عناوين رئيسية، وقد كانت على النّحو الآتي:

1. تحقيق العنوان
2. طبعات الكتاب
3. محتوى الكتاب

المبحث الثاني : 'كاسيوس لونجين'

تضمّن هذا المبحث المُؤلَّف وذلك من خلال ثلاث عناوين رئيسية، وقد كانت على النّحو الآتي:

1. تحقيق الاسم
2. لونجين وبلاط الزّباء

3. لونجين والمدرسة الأفلاطونية المحدثة

المبحث الثالث : القيمة التَّاريخية والفنيَّة والنَّقدية للكتاب

الفصل الثّالث: الشعرية العربية وأفكار لونجين

تضمّن هذا الفصل تمهيدا حول مصطلح عمود الشّعر العربي، ومبحثين اثنين

تمهيد

المبحث الأول : جهود مُنظّري الشّعر العربي

تضمّن هذا المبحث جهود منظّري الشّعر العربي، الذين أسهموا في التَّأسيس لنظرية عمود الشّعر، من خلال ثلاث مراحل متسلسلة:

1. مرحلة التَّدوين النَّقدي
2. مرحلة التَّطبيق النَّقدي
3. مرحلة التَّنظير لعمود الشّعر التي انتهت عند المرزوقي

المبحث الثاني : قضايا السُّمو في كتاب (في الجلال) وعمود الشّعر

تضمَّن هذا المبحث مقارنة تطبيقية لعناصر السُّمو البلاغي عند لونجين، بعناصر عمود الشّعر عند المرزوقي، من خلال تحليل الأمثلة واستنتاج التَّقاطعات التي كانت في كثير من الأحيان متطابقة إلى حد بعيد.

خاتمة

تضمنَّت أهم النَّتائج التي توصَّل إليها البحث، وإثبات بروز مفاهيم بلاغية هامّة في فكر لونجين من خلال أسلوب كتابه 'في الجلال' القريب من المفاهيم العربية، التي ظهرت فيما بعد، والمخالف لطرائق النُّقاد الإغريق والرُّومان معا، مع ذكر مجموعة من التَّوصيات التي رأيناها مهمّة.

وقد واجهتنا بعض الصُّعوبات، والتي من أبرزها جِدَّةُ الموضوع وعدم التَّطرُّق إليه أكاديميا، وما رافقه من شبه انعدام للمراجع المتعلّقة مباشرة بالموضوع، التي حاولنا تجاوزها بالاعتماد على مصادر البحث، التي كانت في بعض الأحيان ذات مفاهيم مغلقة تحتاج إلى تفسير، وما زاد من حِدَّة الإغلاق هو اختلاف التَّرجمات الثَّلاث اختلافا يصعب الجمع بينه في أكثر من موضع، ولكنَّنا في حالة الخلاف نرجّح ترجمة صاحب 'في الجلال' باعتباره

المصدر الأُم، كما اعتمدنا لزُوماً على بعض الكتب التُّراثية العربية وبعض الكتب الحديثة ذات الصّلة بالموضوع، وفيما يخص المصادر التي تعرَّضت لحضارة وأدب الإغريق، فقد تنوعت بين التُّراثي والحديث، فمن المصادر المهمَّة التّراثية كتابي أرسطو 'فنّ الشّعر'، و 'فنّ الخطابة'، كما أنَّنا تتبّعنا مختلف الآراء الفلسفية – خصوصا آراء سقراط وأفلاطون – من مصادرها المختلفة، ومن المراجع الحديثة سلسلة بعنوان نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التَّاسع ق.م) لمجموعة من الباحثين، صادرة عام 2020م.

كما أنّنا اجتهدنا في وضع جداول توضيحية (14 جدول)، أردنا من خلالها التّوضيح والإفهام، وإبراز مختلف المقارنات المُمكنة، لمختلف العناصر المتعلّقة بالموضوع، وقد أشرنا لهذه الجداول في الهامش، بأنّها من إعداد الباحث.

ووضعنا بين معقوفتين [ ] الزّيادات التي اقتضاها السّياق، ورأيناها مهمّة ولا بدّ من إدراجها، في بعض الاقتباسات.

وفي النّهاية لم يكن هذا البحث ليرى النُّور لولا جهود أستاذي المُشرف، الأستاذ الدّكتور **سليم حيولة**، الذي كان له الفضل في طرح الموضوع، ثمَّ المساعدة في إنجازه، بنصائحه القيّمة وملاحظاته الدَّقيقة وتوجيهاته السَّديدة، فجزاه الله عنَّا كلّ خير.

ننوّه آخراً بأنَّنا لا ندَّعي الكمال لهذا البحث، بل يكفيه شرفاً أن فتح باب هذا الموضوع الذي نتمنّى أن يُثرى بدراسات أخرى أكثر تخصُّصاً، وأكثر دقَّةً، لأنَّه متعلّقٌ بتراثنا الأدبي المُغيَّب عن عمد، ولأنَّ مواضيع التُّراث متعلّقة بما تجود به الحفريات، فإنَّنا نأمل يوما ما أن يجود باطن جزيرة العرب بما يُثبت للإنسانية جمعاء فضل العرب القدامى، الذي لا يُنكره كلّ مُنصف.

الفصل الأول

الثّقافة العربية القديمة والثّقافات الحافة

تمهيد

حضارات بلاد ما بين النّهرين

- الحضارة السّومرية

- الحضارة الأكادية

الحضارة الفينيقية

الحضارة المصرية القديمة

الحضارة الإغريقية

التُّراث الشّعري عند العرب

التّراث النّقدي عند العرب

التّراث البلاغي عند العرب

التّراث الشّعري عند الإغريق

التّراث النّقدي عند الإغريق

التّراث البلاغي عند الإغريق

خلاصة

تمهيد

تشكَّلت مُختلف الحضارات الإنسانية وفقا لسُنن كونية دقيقة، ونواميسَ مادية ومعنوية خاصّةً بها، ومع أنّ لكلّ حضارة خصوصيّاتها، فإنَّ ذلك لا يمنع وجود محطَّات للتّقاطع لا بدّ منها، فلا يُمكن البناء من فراغ، كما لا يُمكن فصلُ الإنسان عن دائرته الإنسانية، مهما حاول ادّعاء التَّفرُّد، والتَّظاهر بالعبقرية والنُّبوغ.

إنّ الحضارة باعتبارها جزءا لا يتجزأ من التَّجربة الإنسانية في سبيل إقامة مجتمع العدالة المنشودة، تُمثّل في جوهرها صراعا من نوع آخر يتجاوز صراع المجموعات الصغيرة إلى صراع الأمم فيما بينها، وهي بهذا المفهوم لا تنفصل عن التَّاريخ، الذي كان شاهدا على قيّام حضارات إنسانية، وشاهدا على اندثارها أيضا.

ولقد قدَّم العديدُ من المختصّين تعاريفَ عديدة لمفهوم الحضارة وأسسها وما تنبني عليه، حيث إنَّ «**الحضارة –في مفهومنا العام– هي ثمرة كلّ جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء أكان الجهد المبذول للوصول إلى تلك الثَّمرة مقصودا أم غير مقصود، وسواء أكانت الثَّمرة مادّية أم معنوية**»[1]. فهي مجموع المكاسب المادية والمعنوية التي حقّقها الإنسان طيلة مسيرته الحافلة بالصّراع، سواء كانت عن قصد أو عن غير قصد، لأنَّ التاريخ حفظ لنا نماذج لظواهر إنسانية، ذات صبغة حضارية حدثت بالصدفة، أو أنَّها لم تكن مقصودة لذاتها.

ولو أردنا أن نُعبّر عن مفهوم الحضارة بواسطة معادلة رياضية، فإنّنا سنجد ذلك عند المفكّر 'مالك بن نبي' الذي قدّم رؤية هامَّة تتعلَّقُ بتشكُّلها ونشوئها، حينما قال «**حضارة = رجل + تراب + وقت**»[2]، فالحضارة لا تقوم إلا بتوافر هذه الشُّروط الثَّلاثة، فالرَّجل يرمز لجنس الإنسان عموما، والذي يعيش فوق حيّز مكاني يرمز له بالتُّراب بمختلف معانيه وأبعاده المادية والمعنوية، أمَّا الوقت فهو الحيّز الزَّماني الذي تغشاه التَّجربةُ الإنسانية نفسها بين فترات المدّ والجزر المختلفة، صعودا ونزولا.

شكَّلت الحضارة الإغريقية علامةً فارقة في تاريخ الحضارات الإنسانية، وسِمةً مميّزة لتاريخ الفكر الإنساني، الذي ارتقى في درجات تفكيره إلى أعلى المستويات، وبلغ حدودا

1– حسن مُؤنس، الحضارة، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص 13

2– مالك بن نبي، تأمّلات، سلسلة مشكلات الحضارة، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثّانية. 2002، ص 171.

راقية، ساهمت في بناء حضارة إنسانية متميزة ومتفردة، ومع كلّ هذا التَّميُّز والتَّفرد، لا يمكن إنكار تأثير الحضارات السَّابقة في الحضارة الإغريقية، خصوصا حضارات الشَّرق القديم، التي سبقت هذه الحضارة بآلاف السّنين، وساهمت هي بدورها في السلسلة المتّصلة لحضارة الإنسان ككلّ، ومع أنَّ متعصّبي الرَّأي للحضارة الإغريقية، يُعظّمون مُصطلح **'المُعجزة اليُونانية'**. محاولين بكلّ قوة أن ينفوا أيّ تأثير حضاري خارجي في قيَّام الحضارة الإغريقية، إلاّ أنَّ ذلك لا يُمكن أن ينفي تلك الثُّنائية (التّأثير والتّأثر) المرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة حياة الإنسان نفسه، منذ الأزل وإلى الأبد، وذلك من خلال التَّفاعل الإنساني مع كلّ ما يرتبط بطرائق حياته، وأساليب عيشه، التي تطوَّرت عبر العصور، وازدهرت من حالة بدائية أولية، إلى حالة متطوّرة عصرية.

تميَّزت بعض حضارات الشَّرق القديم بمُساهماتها الفكرية المُميّزة مقارنةً بمظاهرها المادية، خُصوصاً ما تعلَّق باكتشاف الأبجدية واختراع الحُروف، والحساب والفلك، وبعض أسرار الطبّ، إلى غير ذلك من الاكتشافات التي شكَّلت على نحو ما القاعدة التي انطلقت منها الحضارة الإغريقية، التي لم تنطلق من عدمٍ في كلِّ الأحوال.

سنحاول في هذا الفصل التَّمهيدي أن نقف عند مساهمات حضارات الشَّرق الأدنى القديمة (حضارات ما بين النَّهرين، حضارة سوريا والحضارة المصرية)، وما تميَّزت به من مظاهر مادية وقيم معنوية مختلفة، وذلك من خلال البعد الزَّمني، من الأقدم إلى الأحدث، والوقوف بشيء من التَّفصيل عند نقاط التَّماس الحضاري، التي ميَّزت لقاء حضارات الشَّرق القديم بالحضارة الإغريقية.

من المُؤكَّد أنَّ الحضارات الأولى للإنسان قد بدأت من مناطق مُختلفة من الشَّرق القديم، الذي يُعدُّ مهداً للإنسانية، وموطنا للكتب السَّماوية ومختلف الشَّرائع البشرية ومستقرّاً للمَدَنية الأولى، وإنَّه «**من المعروف –حضاريا وأثرياً– أنَّ منطقة الشَّرق القديم قد شهدت البوادرَ الأولى للمدنيّات**»[1]. كما أنَّ الامتداد العِرقي لهذه المدنيّات الأولى يَرجعُ إلى الجنس السَّامي العربي (العرب القُدامى)، الذي انطلق في رحلاته من وسط الجزيرة العربية إلى مُختلف الجهات والمناطق، ويُكوّن في أكثر من موقع وجهة حضارات إنسانية خالدة، ويُؤكّد

1– عزّت زكي حامد قادوس، آثارُ العالم العربي في العصرين اليوناني والرّوماني القسم الآسيوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، الطبعة الثّانية. 2000، ص 67

ذلك " أمين مدني" ، الذي يذهب إلى القول بأنَّ «**استقصاء الحقائق التّاريخية أثبت: أنّ الكلدانيين، والآشوريين، والآراميين، والفينيقيين، والهكسوس كلّ هؤلاء شعوب عربية انتقلت من أواسط الجزيرة العربية إلى شمالها، فأسّست في العراق، وفي سوريا وفي لبنان وفلسطين، وفي مصر قومية عربية ولغة عربية**»[1]. فالعِرق العربي هو شعارٌ عام، يُشكّل نقطةً للتَّقاطع بين مُختلف هذه الحضارات المُتعدّدة.

وقبل التَّطرق إلى الإطار المكاني والقيمة الحضارية لكلّ حضارة مُعتبرة من حضارات الشَّرق القديم، نتطرَّقُ إلى المصطلح نفسه (الشَّرق القديم)، حيث نُميّز ثلاث مصطلحات (الشرق الأدنى، الشرق الأوسط، الشرق الأقصى)، ويُعتبر مصطلح الشَّرق القديم (الأقدم) هو أقدم مصطلح، وضعه علماء الآثار والحضارة، وذلك «**للدّلالة على المنطقة المُمتدَّة من مصر إلى الأناضول وغرب إيران، بحيث تشمل المناطق التي نشأت فيها حضارة العصر النيوليتي (العصر الحجري الحديث) الذي اكتشف فيه الإنسان الزّراعة واستئناس الحيوان، وهي أيضا المناطق التي نشأت فيها الحضارات العليا القديمة في مصر والعراق وفينيقيا ووسط الأناضول وغربي إيران**»[2]. فالشّرق مهدُ كلّ تلك النّشاطات الإنسانية، سبقَ بها كلّ تجمّع بشريّ، من خلال التّحوُّل من الصيد إلى الزراعة، والنّجاح في تدجين بعض الحيوانات، وتسخيرها لخدمته واستغلالها في خدمة الأرض وفلاحتها.

أمّا الشّرق الأدنى فهو يعني من النّاحية السياسية الجغرافية الدّلالة على «**مجموعة بلاد ما يُسمّى بالهلال الخصيب، وتدلّ التّسمية على بلاد شرقي البحر المتوسّط وغربي الخليج العربي، والبلدان الواقعة على حدود تركيا وإيران، وتحديدا لبنان وسوريا وفلسطين والأردن والعراق**»[3]. والمُصطلح من هذه النّاحية مُقابلٌ لمصطلح الشّرق الأقصى، وهو يعني المناطق المُحاذية للمُسطَّحات المائية الآتية: نهري دجلة والفرات، وشرق جنوب البحر المتوسّط، والبحر الأحمر، وبحر العرب، والخليج العربي، وتتميّز جميع هذه المناطق بأراضيها الخصبة، وبمحاصيلها الزّراعية والفلاحية المتنوّعة.

1- أمين مدني، التّاريخُ العربي وبدايته، دار القوافل للنّشر والتّوزيع، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، الطّبعة الثّالثة. 2008، الجزء الأوّل، ص 111

2- يحيى أحمد الكعكي، الشّرق الأوسط والصّراع الدولي، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، 1986، ص 145

3- معجم المصطلحات السياسية، معهد البحرين للتنمية السياسية، البحرين، 2014، ص 42

والمُصطلح في بعده التّاريخي، متعلّقٌ بالحدود المُقابلة لأوروبا للدّولة العُثمانية إذ يرى "رمضان عبد" أنّ «**الشّرق الأدنى مصطلح جغرافي أطلقته أوروبا في بادئ الأمر في أواخر القرن التّاسع عشر، وبصورة غير محدّدة، على هذا الجزء من جنوب شرقي أوروبا الذي كان ما يزال تحت الحكم العثماني ثمّ اقتبسته الولايات المتّحدة وأضافت إلى رقعته الشّرق العربي، وأصبح المصطلح أكثر تحديدا يشمل المنطقة الواقعة بين الخليج العربي شرقا وحدود شمال إفريقيا غربا، وأعالي آسيا الصغرى وأعالي بلاد النّهرين شمالا، وسواحل بحر العرب (أو المحيط الهندي) جنوبا**»[1]. وبهذا المفهوم المُوسَّع للمُصطلح وقع الاصطلاح وتبلوُّر المعنى الذي ارتبط بهذا المُصطلح.

ويعني مصطلح الشَّرق الأوسط تلك المساحة التي تشمل «**دول الشَّرق الأدنى بالإضافة إلى الخليج العربي، ومصر وتركيا وإيران وأحيانا يشمل أفغانستان وقبرص وليبيا...وقد ظهر المصطلح في الحرب العامية الثّانية**»[2]. ومصطلح الشّرق الأوسط يتجاوز بعده الجغرافي ليرتبط بالبعد السّياسي الذي لازمه منذ البداية، وقد عاد مصطلح الشّرق الأدنى للاستعمال مجددا، من طرف الباحثين العرب والأجانب على حد سواء، والعودة إلى مصطلح الشّرق الأدنى، كانت للتّمييز بين الشّرق الأدنى والشّرق الأقصى، الذي يشمل حضارات الصين واليابان والهند وما جاورها.

ارتبط مفهوم الحضارة بتوفُّر عنصر الماء، خصوصا بعدما اكتشف الإنسان الزّراعة، لتتكوَّن بجانب الأنهار والبحيرات، تجمعاتٌ سُكَّانية كانت هي النَّواة الأولى لميلاد حضارات إنسانية تركت بصماتها في صفحات التَّاريخ، ولأنَّ مُصطلح الشَّرق القديم يعبّر عن المساحة المُمتدَّة من الأناضول (تركيا) وغرب إيران، ومصر، والعراق، وسوريا، فإنَّنا نستطيع أن نميّز أكبر المساحات المائية التي قامت على ضفافها حضارات الشَّرق القديم، وهي أنهارٌ ثلاث كُبرى: دجلة والفرات (الرَّافدين)، والنّيل.

فأمَّا نهر دجلة، فهو أحد أكبر الأنهار في جنوب غرب آسيا، وينبع النَّهر من جبال طروس، في الأناضول بتركيا، وتوأمه الآخر نهر الفرات، وهو أيضا أحد أكبر الأنهار في

1- رمضان عبده علي، تاريخُ الشّرق الأدنى القديم وحضاراته، دار نهضة الشّرق للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. 2002، الجزء الأول، ص 3

2- معجم المصطلحات السياسية، مرجع سابق، ص 42

جنوب غرب آسيا، وينبع هو بدوره من جبال طروس، في الأناضول بتركيا.

يطلق على النَّهرين معا تسمية الرَّافدين، ويرجع أصل التَّسمية إلى الأصل الإغريقي المُركَّب «**Mesopotamia**»[1]، ومع أنَّ النَّهرين ينبعان من مصدر واحد، فإنَّهما يفترقان، ليعودا للاتّصال مُجدَّدا بأرض العراق، في منطقة كرمة علي، ليتكوَّن شطُّ العرب، والذي يصبُّ في الخليج العربي، أمَّا نهر النّيل فهو نهر تاريخي خالد، ينبعُ من بحيرة فيكتوريا، بوسط شرق قارة إفريقيا، ثمّ يتّجه شمالا حتى المصبّ في البحر الأبيض المتوسط، متخذا مسارا باتّجاه الشّمال الشّرقي للقارة، مارّا بعدة دول مجموعها عشرة دول، وتسمى بدول حوض النيل.

من الصّعب جدا أن يتمَّ الفصل الزَّمني للحضارات فصلا دقيقا، وذلك لعدّة اعتبارات تمنع هذه الدّقة، منها ما يعود لطبيعة الحضارة الإنسانية نفسها، من خلال ثنائية التَّأثير والتَّأثُّر، التي ميَّزت على مدار الأزمنة والعصور الحضارات الإنسانية، وطبعت العلاقة بين الغالب والمغلوب، وبين القوي والضّعيف، وبين من يبتكر الحضارة، وبين من يستهلك منتجاتها، ومنها ما يعود لطبيعة الإنسان غير المستقرَّة، وغير الثّابتة، والتي تقلَّبت من حال إلى حال، ومن بيئة إلى بيئة، ومن فكر إلى فكر، طيلة عقود من الزَّمن موغلة في القدم، قدم الإنسان نفسه، ويزداد الأمر صعوبة عندما نتكّلم عن أزمنة سحيقة، تتجاوز بداية التَّأريخ، وتسبق فكر الإنسان قبل أن يخترع الكتابة، وقبل أن يبدأ في التَّدوين والتَّقييد.

حضارات بلاد ما بين الرّافدين

تُعدُّ بلاد ما بين الرّافدين مهداً للحضارات الإنسانية الأولى، وهذا ما أكّدته مُختلف الحفريات التي أجريت بهذه المنطقة، التي ما زالت تزخر بالأسرار التي لم تُكتشف بعد، ومع أنَّ تاريخ الحفريات متأخرٌ جدّا، فإنَّ نتائجه تُؤكّد في كلّ مرَّة الأصالة الحضارية لهذه المنطقة وبُعدها التَّاريخي الموغل في القدم، فقد كشفت الحفريات في أوائل القرن العشرين بعض الآثار التي تنتمي إلى حقبة ما قبل التَّاريخ، إذ يذهب حلمي محروس إسماعيل إلى أنّه «**لم يُكشف عن مخلّفات حضارة ما قبل التّاريخ في أرض ما بين النّهرين إلّا في أوائل**

1– طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، دار الوراق للنشر المحدودة، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّانية. 2012، ص 24

القرن العشرين»[1]. ومع أنّها لم تكتشف (أي الحفريات) مُخلّفات حضارية تنتمي إلى العصر الحجري القديم (الذي ينتهي حوالي 30000 سنة قبل الميلاد أو العصر الحجري المتوسط (الذي ينتهي حوالي 9000 سنة قبل الميلاد)، إلاّ أنّها اكتشفت عدّة مخلّفات حضارية تنتمي إلى العصر الحجري الحديث (9000 – 3000 سنة قبل الميلاد)[2]، مُوّزعة على عدَّة مناطق من العراق القديم، وقد شملت عدّة حضارات إنسانية قبل بداية التّأريخ (حسّونة – سامرّاء – حلف – العُبيد – الوركاء – جمدة نصر).

ومن بين أهم الاكتشافات التَّاريخية التي أفرزتها الحفريات، ما تمَّ اكتشافه سنة 1929 ميلادي من ألواح فخارية في منطقة 'رأس شمرا' على السَّاحل السُّوري، وهي المنطقة التي كانت تُعرف قديما 'أوغاريت' الكنعانية، التي شهدت حوالي القرن الرَّابع عشر(14)[3] قبل الميلاد حضارة إنسانية سامية، تميَّزت بمجموعة من الخصائص من أهمها:

- اللّغة السَّامية حيثُ إنَّ «**الأوغاريتية لغة سامية من الفرع الكنعاني»**[4]. التي كُتبت بالخطّ المسماري الأكادي، إلاّ أنَّها تجاوزت صورته المقطعية إلى صورة أبجدية مختصرة في اثنين وعشرون حرفا، وذلك بإسناد حرف واحد لوحدة صوتية واحدة، في نقلة حضارية فارقة من «**خطّ أكادي مسماري مقطعي إلى خطّ فينيقي مختصر في اثنين وعشرون حرفا»**[5]، أي تطوَّر الخطُّ من الكتابة الصّورية والرّمزية إلى الأبجدية الفينيقية، التي جعلت من الكتابة أمرا ميسورا، وشكَّل هذا الخط «**أساساً لجميع خطوط العالم المتمدّن في الشَّرق والغرب»**[6]، على حدّ سواء.
- الأدب الأوغاريتي الذي عرف جنسي الأسطورة المُتعلّقة بأفعال الآلهة، والملحمة من خلال عدّة نماذج، أبرزها:

– أسطورة 'بعل' و 'يم'[7]

1– حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، دون طبعة. دون تاريخ، ص 7

2– المرجع نفسه، ص 7–8

3– أحمد شحلان، آداب الشّرق القديم وتلاقح الحضارات، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطّبعة الأولى. 2005، ص 21

4– المرجع نفسه، ص 21

5– المرجع نفسه، ص 22

6– المرجع نفسُه، ص 22

7– المرجع نفسه، ص 22

– أسطورة 'بعل' و 'موت'[1]

– ملحمة 'اللآلئ'[2]

وفي اكتشاف آخر سابق في عام 1849 ميلادي مهم استطاع المستكشف البريطاني **'هنري لايارد'** ومن بعده مساعده **'هرمز رسّام'** الأشوري الموصلي الأصل، البريطاني الجنسية، تمّ اكتشاف الحضارة الأشورية بمدينة نينوى[3]، ومن أهم الآثار مكتبة **'أشور بانيبال'** التي كانت تحوي ما يقارب 30 ألف من الألواح الطّينية ذات الخطّ المسماري، مدونٌ عليها مختلف العلوم والفنون، ومن بين أهمّ هذه الألواح:

- اثنا عشر لوح تحكي ملحمة كلكامش من ضمنها اللّوح الحادي عشر الذي يحكي قصّة الطّوفان
- سبعة ألواح تحكي قصّة الخلق البابلية (إينوما إليش)

كما يُعتبر الحدث الأهم هو فكّ رموز الكتابة المسمارية التي دُوّنت من خلالها مخلف آثار حضارات بلاد ما بين النّهرين، مُضافا إليها فك رموز الكتابة الهيروغليفية التي تميّزت بها الحضارة المصرية القديمة، ففي نهاية القرن التّاسع عشر ميلادي، وبالضّبط «**في عام 1840 استطاع الانكليزي رولنصون التّعرُّف على الجزء الأكبر من الأبجدية الفارسية المسمارية القديمة (العصر الأخميني)**»[4]. وبالنّسبة للكتابة الهيروغليفية المصرية فقد شكّل اكتشاف حجر رشيد عام 1799 ميلادي[5] نقطة تحوّل في فكّ رموز هذه الكتابة، حيث كان منقوشا عليه نصٌ بثلاث لغات هي:

- الهيروغليفية باعتبارها اللّغة الرّسمية ولغة الكهنة[6]
- الدّيموطيقية (القريبة من القبطية) باعتبارها اللّغة الشّعبية المتداولة[7]

1– المرجع نفسه، ص 23

2– المرجع نفسه، ص 25

3– هاري ساغز، عظمة آشور، ترجمة خالد أسعد عيسى وأحمد غسان سبانو، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى. 2008، ص 450–480

4– محمد حرب فرزات و عيد مرعي، دول وحضارات الشّرق العربي القديم، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثّانية. 1994، ص 32

5– يُنظر؛ علي فهيم خشيم، العرب والهيروغليفية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. 2006، ص 14

6– انطون زكري، مفتاح اللّغة المصرية القديمة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، دون طبعة. دون تاريخ، ص 27

7– المرجع نفسه، ص 27

- اللّغة اليونانية باعتبارها لغة الوافدين من الإغريق زمن احتلال البطالمة[1]

وهذا ما ساعد عالم اللّغويات والآثار الفرنسي **'جون فرنسوا شامبليون'** من فكّ رموز الكتابة الهيروغليفية المكتوبة على حجر رشيد عام 1922 ميلادي[2]. ويبقى العمل الذي قدّمه شامبوليون في هذا المجال في حاجة إلى مراجعة، خصوصا بعد تصاعد أصوات باحثين مصريّين وعرب بأسبقية علماء العرب في حل رموز الكتابة الهيروغليفية، والذين قدّموا قراءة أخرى مختلفة تماما عن قراءة شامبوليون[3]، غير أنّها لم تُؤخذ بعين الاعتبار، وهذا موضوع لا يتّسع له هذا البحث.

وفيما يخصُّ مساهمة العرب في حضارات الشَّرق القديم عموما فقد شكَّلت جزيرةُ العرب مهداً للهجرات السَّامية نحو الأقاليم المجاورة، خُصوصا الشَّمال حيثُ بلاد الرَّافدين وفلسطين وسوريا، واستطاعوا أن يكوّنوا إمبراطوريات عظيمة سيطرت على بقاع واسعة من منطقة الشَّرق الأدنى القديم، وتشيرُ الحقائق التَّاريخية إلى أهمّ الهجرات الجماعية المؤثّرة وعددها خمس هجرات على النَّحو الآتي[4]:

- هجرة الأكاديين الذين استوطنوا العراق حوالي 3500 قبل الميلاد، واستطاعوا تكوين الإمبراطورية الأكدية بعد أن استطاع الملك الأول سرجون توحيد العراق.
- هجرة العموريين إلى العراق، والكنعانيين والفينيقيين إلى بلاد الشّام (حوالي 2200 قبل الميلاد).
- هجرة الآراميين الذين انتشروا في بلاد الشّام وفلسطين وشمال العراق، (حوالي سنة 1500 قبل الميلاد).
- هجرة الأنباط والتَّدمريين (حوالي 500 قبل الميلاد).
- الموجة الإسلامية في القرن السّابع الميلادي.

1- المرجع نفسه، ص 27

2- المرجع نفسه، ص 11

3- المرجع نفسه، ص 16

4- يُنظر؛ صالح أحمد العلي، تاريخ العرب القديم والبعثة النبوية، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 2000، ص 14

لقد ظهر مُصطلح السَّامية[1] على يد العالم اللّغوي الألماني- النّمساوي- 'شلوتسر Schloser'، من خلال مقالة له نشرها عام 1781 ميلادي عن الكلدانيين، بأنَّ الشُّعوب التي سكنت البلاد الممتدّة من البحر المتوسّط إلى الفرات شمالاً، ومن أرض الرّافدين حتى بلاد العرب جنوبا، كانت تتكلَّم لغة ذات أصل واحد، وذلك من خلال التَّشابه والتَّقارب في الأصوات والمفردات والأفعال، وقد دعاها شلوتزر باسم «**اللُّغة السَّامية**"[2]. هذه اللّغة جمعت بين عدّة أعراق مختلفة، وهي العرب والعبريين والآراميين والبابليين، وفق الرّواية التَّوراتية في الأنساب بعد طوفان سيّدنا نوح عليه السّلام، حيث جاء في (سفر التّكوين:10) أنّ أنساب النّاس جميعا بعد الطّوفان تنتهي عند أبناء نوح: سام وحام ويافث «**وهكذا طُرحت نظرية عرقية بالاستناد إلى مقدّمات لغوية عن القرابة بين اللّغات القديمة في شبه جزيرة العرب**»[3]. فقد كان التَّقارب اللُّغوي سببا في التَّقارب العرقي من خلال عوامل كثيرة مُشتركة جعلت من مصطلح الشُّعوب السَّامية الذي تلقّفه المُستشرقون وتبنّوه مُصطلحا معبّرا عن مجموعة عرقية متميّزة، تداولت فيما بينها على مدار التَّاريخ مُختلف الحضارات التي نشأت بمنطقة ما بين النّهرين، وحفظ لنا التّاريخ بعضا من شواهدها المادية، ويُعتبر الجنس العربي أكثر اقترابا من الجنس السّامي ولغتهم أقرب إلى اللّغة السّامية الأم، حيث استطاعت أن تحافظ على خصائص اللّسان السَّامي «**ويُعتبر العرب من أكثر الشُّعوب اقترابا وتمثيلا للجنس السَّامي، ولغتهم رغم أنَّها أحدث اللُّغات السَّامية آدابا فقد احتفظت بخصائص اللّسان السَّامي الأصلي أكثر من العبرية وغيرها من اللُّغات**»[4]. وقد كان جواد علي أكثر تحديدا عندما تحمَّس لاستبدال مصطلح سامي وسامية بمصطلح عربي وعربية، حيث اعتبر أنَّ مصطلح الشُّعوب العربية أصدقُ تعبيرا من مصطلح الشُّعوب السَّامية «**نعم، لقد قلت إنَّ مصطلح الشُّعوب العربية هو أصدق اصطلاح يمكن إطلاقه على تلك الشّعوب، وإنّ الزّمان قد حان لاستبدال مصطلح (عربي) و(عربية) بـ(سامي) و(سامية)**»[5]. لكن ليس هذا الأمر على إطلاقه، فالسّامية اصطلاح يرمز إلى وحدة ثقافية، بينما تتجاوز العروبة الوحدة الثّقافية

1- يُنظر؛ محمد حرب فرزات وعيد مرعي، دولُ وحضارات الشّرق العربي القديم، مرجع سابق، ص 58

2- المرجع نفسه، ص 58

3- المرجع نفسه، ص ص 58-59

4- حسين الشّيخ، العربُ قبل الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دون طبعة. 1993، ص 66

5- جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، العراق، الطبعة الثّانية، 1993، الجزء الأول، ص 8

إلى وحدة الدَّم والتَّاريخ والجنس البشري، مع مراعاة أنّ العرب السّامية تختلف عن العرب المعروفة «**ولكنّي لم أقصد ولن أقصد أنّ تلك الشّعوب هي قبائل عربية مثل الشُّعوب والقبائل العربية المعروفة**»[1]. وقد شهد بعض المنصفين من المستشرقين أنفسهم بأنَّ مهد السَّاميين هو جزيرة العرب، وبأنَّ اللُّغة العربية هي أقرب اللُّغات السَّامية إلى اللّغة الأم.

الحضارة السّومرية

تبدأُ العُصور التَّاريخية في بلاد ما بين النَّهرين بالسُّومريين[2]، الذي ظهروا على صفحات التَّاريخ حوالي 3000 سنة قبل الميلاد، واستمرَّ نفوذهم حتى قيام الإمبراطورية الأكدية (2360–2180 قبل الميلاد)، ليعود السُّومريون مرَّةً أخرى في عصر سومري جديد (2070–1960 قبل الميلاد)، لتنتهي الهيمنة السُّومرية بالغزو العيلامي الأموري.

وقد اختلف المؤرّخون في أصلهم على عدّة أقوال[3]:

- مهاجرون من المرتفعات الشَّمالية، والشَّمالية الشَّرقية التي تحفُّ العراق عن طريق أرمينيا وإيران.

مهاجرون من وراء القوقاز، أو ممّا وراء بحر قزوين.

- مهاجرون من منطقة ما، تقع فيما بين شمال الهند وبين أفغانستان وبلوخستان، وقد استقرّوا بعض الوقت في غربي إيران، ثمّ نزحوا إلى بلاد النَّهرين عن طريق الخليج العربي وجزيرة البحرين.

اختلف المؤرخون في أصل السُّومريين، لكنَّهم لم يختلفوا في أنَّهم أوَّلُ الشُّعوب التي سكنت منطقة ما بين النَّهرين، إذ «**يُعتبر السُّومريون من أوائل الشُّعوب التي سكنت في بلاد ما بين النَّهرين، حيث استقرُّوا في منطقة (سومر) في جنوب العراق، حوالي 4000 سنة قبل الميلاد**»[4]. كما اتّفقوا في أنّ هؤلاء الشّعوب استطاعوا أن يكوّنوا أوّل حضارة إنسانية تاريخية «**كانت الحضارة السّومرية هي الحضارة الأولى في تاريخ الكون**»[5]، كما أنَّ

1– المرجع نفسُه، ص 8

2– نسبة إلى مدينة سومر القديمة التي كانت على بعد أميال قليلة جنوب مدينة الكوت الحديثة شرقي العراق.

3– رمضان عبده علي، تاريخ الشّرق الأدنى القديم وحضاراته، دار نهضة الشّرق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى. 2002، الجزء الأول، ص 192

4– حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص:أ.

5– داوود سلّوم وحسن الرّبابعة، التّأثير والتّأثر بين التّراث الشّرقي والعربي والتّراث اليوناني، المركز القومي للنّشر، الأردن، الطّبعة الأولى. 1999، ص 18

الرَّاجح من أقوالهم أنَّها حضارة غير سامية خلافا للحضارة البابلية والآشورية ذات البُعد السَّامي، إذ يذهب داوود سلّوم وحسن الرّبابعة إلى أنّه قد «**كانت الحضارة السّومرية غير سامية، بينما الحضارتان البابلية والأشورية من الحضارات السّامية**»[1]. وقد اكتشف العالم الحضارة السُّومرية من خلال الحفريات التي قام بها علماء آثار إنجليز وأمريكيين وفرنسيين والتي اكْتَشَفتْ عام 1884 ميلادي ثلاث مدن سومرية هي: أور ، أوريدو، أوروك، وقد أفرزت هذه الحفريات مظاهر حضارية متطوّرة «**وقد كشفت التنقيبات عن حضارة عريقة لهؤلاء القوم، أول مظاهرها: كتابتهم، وتنظيمهم شئون الزّراعة والتّجارة والصّناعة والحرب، والحياة الاجتماعية، وتقدُّم الفنون الجميلة، والمعارف العامة**»[2]. وأهمُّ هذه المظاهر الحضارية هي:

- اللّغة
- الأدب

حيثُ تميَّزت اللّغة السُّومرية بشُذوذها عن باقي اللُّغات، حيث يُرجَّح أنَّها تنتمي إلى أصول لغوية مُنقرضة، «**ويبدو أنّ اللّغة السُّومرية هي اللُّغة الوحيدة التي تنتمي إلى عائلة لغوية قديمة انقرضت فروعها قبل أن تُبتكر الكتابة كوسيلة للتّدوين**»[3]. وقد مرّت هذه اللّغة (الكتابة السّومرية) منذ اختراعها (كلغة تخاطب الشُّعوب السّومرية) حوالي أواسط الألف الرّابع قبل الميلاد إلى غاية زمن الاستغناء عنها (كلغة تدوين للمعارف) حوالي الألف الأوّل قبل الميلاد بثلاث مراحل مهمّة في تسلسل منطقي نحو تطوّر ورقي تدوين مختلف المعارف السُّومرية :

المرحلة الصُّورية حيث تمثّل الصّورة دلالة مباشرة على الشّيء المراد تدوينه.

المرحلة الرّمزيــة حيث تطوّرت دلالة الصُّورة لتشمل الأفكار المراد تضمينها.

المرحلة الصّوتية حيث تطوّرت الدّلالة لتتجاوز الصُّورة الرّمزية إلى الصّوت الذي أصبح يدلُّ على العلامات المُناسبة للغة السُّومرية مجرّدة عن مدلولاتها الصّورية والرّمزية.

1- حلمي محروس إسماعيل، الشّرقُ العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص "أ" .

2- محمد أسعد طلس، تاريخ الأمّة العربية، مرجع سابق، ص 18

3- عبد القادر عبد الجبّار الشيخلي، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة القسم الأوّل الوجيز في تاريخ العراق القديم، مطابع التّعليم العالي، الموصل، بغداد، دون طبعة. 1990، ص 86

ومع أنّ اللُّغة السُّومرية تطوَّرت بشكل سلس، إلاّ أنَّها لم تصل إلى مرحلة الحُروف الهجائية، واكتشاف الأبجدية، وقد اتّخذت هذه اللّغة في طريقة كتابتها الخط المسماري (الكتابة المسمارية) الذي ظلّ معمولا به إلى حدود حوالي منتصف القرن الأوّل الميلادي، كما كان هذا النّوع من الخط مُستخدما أيضاً في كتابة اللّغة الأكدية السّامية التي تفرّعت عنها لهجتان رئيسيتان هما اللّهجة البابلية واللّهجة الآشورية، وقد تفرّع عنهما لهجات عديدة، وفي مجال الأدب نجد 'ملحمة كلكامش' التي سنتطرّق لها بشيء من التّفصيل فيما يأتي.

كما تميّزت طبيعة الحياة السّياسية في الحضارة السّومرية بنظام المُدن المُستقلّة، حيث تأسّست المُدن السّومرية المستقلّة بعضها عن بعض، وأحيطت كلّ مدينة بسور، ومن حوله الخنادق لحمايتها، ولكل مدينة أسرتها الحاكمة وعلى رأسها ملك مجسّدا للنّظام الملكي في الحكم، وممثّلا لسلطة إله المدينة الحاكم الفعلي، وفي نفس الوقت يُعتبر كبير الكهنة الإله الذي ينوب عن الملك في حكم المدينة.

ولكلّ مدينة أيضا جيشها الخاص[1]، المتكون من فرقتين رئيستين:

فرقة مشاة يلبسون خوذات من معدن على رؤوسهم، وإزار يغطي النّصف الأسفل منم الجسم، ويرتدون فوقه رداء يشبه المعطف يغطي الجسم كلّه، ويصنع غالبا من جلد الحيوان.

فرقة ركَّاب تستخدم عجلات حربية، ظهرت صورها على الآثار السّومرية، وخاصة في مقابر ملوك أور.

وكانت أسلحتهم الحراب والرّماح الطّويلة والقسي.

كما أنّ لكل مدينة قانونها الخاص، مع ضرورة مساحة من الأراضي المزروعة تحيط بالمدينة.

وفي وسط كلّ مدينة لزُومًا معبدٌ لإلهها الخاص الذي يشكّل محور النَّشاط لسكَّان المدينة، ومحورا أساسيا من مهام المَلك الذي يرعى بناء المعبد وترميمه والاعتناء به وبكهنته.

الحضارة الأكادية (البابلية/الآشورية/الكلدانية (البابلية الثّانية))

تشمل الحضارةُ الأكادية حضارتي بابل الأولى والثّانية، وحضارة أشور، كما ترجع أصول الأكاديين إلى الجماعات السَّامية المُهاجرة من أصولها بالجزيرة العربية إلى بلاد الشَّام حوالي 3000 قبل الميلاد، حيث يُعتبرون كأوَّل جنس سامي عربي، وقد سكنوا مُدن كيش

1- حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص ص 100-101

وأشور وماري، وبعد أن امتزجوا في أوّل الأمر مع السُّكان الأصليين وخضعوا لحكم السُّومريين، استطاعوا أن يُؤسّسوا أوّل إمبراطورية في تاريخ العرب والعالم ككل، تجاوزت سُمعتها حُدود الشَّرق الأدنى، حيث اشتهر اسم مُؤسّسها 'سرجون (شاروكين)' وبلغ الآفاق ونُسجت حول سيرته القصص والأساطير، من بينها قصّة مولده التي رواها بنفسه (صيغة المتكلّم) التي تشبه إلى حد ما قصّة النّبي موسى عليه السّلام، «**لتستمرَّ هذه الإمبراطورية المُزدهرة حوالي قرنا من الزَّمن لعبت فيها الدَّور القيَّادي في مجتمع بلاد الرَّافدين، حيث فرضت عليه أطُرها كاللُّغة الأكدية التي حلَّت محل اللُّغة السُّومرية**»[1]. لتنتهي حوالي 2230 قبل الميلاد بعد غزوات الكوتيين الجبليين لها، والقادمين من منطقة همذان في الشَّمال الشَّرقي.

الحضارة البابلية

ترجع أصول البابليين إلى العناصر الآرامية التي استقرَّت على طول نهر الفُرات، واستطاعت أن تصل إلى سدّة الحُكم في بابل وبها عُرفوا «**فتشكَّلت المملكة البابلية السَّامية التي صارت تُعرف بالمملكة القديمة وتعرف أيضا بالسُّلالة العمورية وهي المملكة السّامية الثَّانية بعد الإمبراطورية الأكدية**»[2]. ويُعتبر**'سومو أبوم'** (1830–1817 قبل الميلاد) مؤسّس الدّولة البابلية الأولى، وقد استمرّ في الحكم ثلاثة عشر عاما، ليخلفه من بعده إحدى عشر ملكا على مدى ما يقارب ثلاثمائة عام، وقد ازدهرت الحضارة البابلية زمن سادس ملوك الأسرة، **'حمورابي'** الذي حكم خلال الفترة (1792–1750 قبل الميلاد) أي ما يقارب من اثنين وأربعين سنة، استطاع من خلالها الوصول بحضارة ما بين النَّهرين إلى عصرها الذّهبي «**ويعتبر حامورابي من أعظم ملوك بلاد ما بين النَّهرين، وكان يجمع بين صفات القائد العسكري الماهر، والسّياسي المحنَّك، والملك العادل، والمُشرّع المُصلح والحازم، ويُعتبر عهده العصر الذَّهبي للعراق القديم**»[3]. حيث ساد العدل والرّخاء في عهده.

اشتهرت شريعة حمورابي (قانون حمورابي) باعتبارها أهمّ وثيقة بابلية تحوي أوّل شريعة إنسانية شاملة، كانت خلاصة للتَّشريعات السَّابقة لها (شريعة أورنمو – شريعة لبت عشتار

1– جباغ قابلو، تاريخُ الحضارة العربية القديمة، منشورات جامعة دمشق، سوريا، دون طبعة. 1999، ص 71

2– أحمد سوسة، حضارةُ العرب ومراحل تطوّرها عبر العصور، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، دون طبعة. 1979، ص 140

3– حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص 38

– شريعة ايشنونا – شريعة أوركاجينا)، مُضافا إليها اجتهادات الملك العادل والمشرّع المصلح حمورابي، وقد كُتبت شريعة حمورابي باللّغة البابلية السَّامية وبالخط المسماري على مسلّة كبيرة من حجر الديورانت الأسود ذات طول 225 سم، وعرض 60 سم، أسطوانية الشَّكل، تمّ العثور عليها بمدينة سوسة (شوشان حاليا التي تقع جنوب غرب إيران) عاصمة عيلام، وكان قد غنمها الملك العيلامي 'شتروك ناخونتي' الذي غزا بابل حوالي 1171 قبل الميلاد، من خلال الحفريات التي قامت بها البعثة الفرنسية (1901–1902 ميلادي)، وهي محفوظة الآن بمتحف اللّوفر بباريس[1].

تحتوي هذه الشّريعة على 282 مادة تشريعية، ذات طابع اجتماعي واقتصادي وقضائي، الهدف من تقنينها «**لتساعد على توطيد العدل، وإحقاق الحق، وهداية الحُكَّام والولاة في تطبيق الأحكام على النَّاس**»[2]. خُصوصا وأنَّ حمورابي حاول أن يجعلها شريعة شاملة، تتعلّق بكل ما يهمُّ حياة الإنسان، من أسرة، وتجارة، وقضاء.

كما اشتهرت آثار بابل الأدبية من شعر ونثر، على غرار القصص الوعظي المنظوم على ألسنة الحيوان «**الذي انتقل إلى اليونان عن طريق أيسوب، ذلك الأسير الشّرقي الذي عاش في البيئة اليونانية**»[3]، وعلى غرار القصص الشّعري الملحمي الذي يتجلّى في "ملحمة كلكامش".

وانتهت الدّولة البابلية الأولى على إثر الغارة الحيثية حوالي 1530 قبل الميلاد، لتدين بعدها للسيطرة الكاشية.

الحضارة الأشورية

هم من العرب القدامى الذين هاجروا من الجزيرة العربية في مطلع الألف الثّالث قبل الميلاد، وسمّوا بالأشوريين نسبة إلى عاصمتهم أشور التي تقع على الشّاطئ الأيمن لنهر دجلة، والتي أخذت اسمهما من اسم كبير آلهتهم.

1– يُنظر؛ محمود الأمين، شريعة حمورابي، دار الورّاق للنّشر المحدودة، لندن، الطّبعة الأولى. 2007، ص 7–10

2– المرجع نفسه، ص 10

3– محمد أسعد طلس، تاريخ الأمّة العربية عصر الانبثاق، مرجع سابق، ص 24

وقد اشتهر من أمرائهم وملوكهم 'شلم نصر الأول' الذي لقّب بملك سومر وأكد، و 'شلم نصر الثّالث' وقد دوّن فتوحاته في المسلّة الخالدة التي نصبها في عاصمته 'كالح' المعروفة اليوم باسم مدينة 'نمرود'.

ويبدأ العهد الإمبراطوري بالملك 'سرجون الثّاني' الملقّب بـ'شيروكين' (التي تعني الملك الصّالح)، وينتهي بالملك العظيم 'آشور بانيبال' الذي تُنسب إليه المكتبة العظيمة التي اكتشفت بقصره بنينوى، ذات النّفائس الجليلة في مختلف الفنون والعلوم «**أهم ما يُخلّد آشور هو مكتباتها، فقد كانت مكتبة آشور بانيبال تحتوي على ثلاثين ألف لوحة من الطين مصنّفة ومفهرسة**»[1].

الحضارة الكلدانية (626-539 قبل الميلاد)

يُعدُّ الكلدانيون (أو قبائل كالدو) فرعا من الآراميين البدو النّازحين من سوريا إلى جنوب العراق «**وأسَّسوا لهم مدينة في الجزء الجنوبي من وادي الرّافدين سموها 'كلدة' وإليها نسبتهم**»[2]. ويعتبر 'نبوخذ نصر' أعظم الملوك الكلدانيين، حيث دام حكمه ثلاثة وأربعون سنة (605-562 قبل الميلاد)، وأعظم أعماله حدائق بابل المعلّقة، كما شيّد في بابل باب عشتار.

الحضارة الفينيقية

هم من الكنعانيين والآراميين الذين هاجروا من قلب الجزيرة العربية، وسكنوا بلاد الشّام حوالي الألف الثّالث قبل الميلاد، واستطاعوا أن يؤسّسوا دولة عريقة ذات حضارة حوالي القرن الخامس والعشرين قبل الميلاد، فأسّس الكنعانيون مدينة 'صور' حوالي القرن الثّالث والعشرين قبل الميلاد، وأسّس الآراميون مدينة 'جبيل' حوالي القرن الرّابع والعشرين قبل الميلاد، كما بنوا مدينة 'بيروت (بيريت)' حوالي القرن الثّاني والعشرين قبل الميلاد.

وقد شكّل اتحاد الشّعبين (الكنعاني والآرامي) حوالي أوائل القرن الأوّل من الألف الثّاني قبل الميلاد قيّام الدّولة الفينيقية العُظمى الممتدة من شمالي سوريا إلى جنوبيها.

1- المرجع نفسه، ص 28

2- المرجع نفسه، ص 30

ومن أشهر ملوك هذه الدّولة 'حيرام'، و'هانيبال' بطل قرطاجة «**وقد كان لهذه الدّولة سلطان عظيم في البحر، واتّصلوا عن طريق سفنهم وتجاراتهم بأوروبا وإفريقيا وآسيا**»[1]. فقد كان لهم في موانئ هذه البلاد مُستعمرات ومُمثّليَّات وأسواق ومتاجر.

ومن أهمّ مساهماتهم في الحياة الأدبية هي اكتشافهم للأبجدية ووضعهم للحروف الهجائية، واختصروها إلى اثنين وعشرين حرفا، بعد أن كانت عند البابليين والمصريين تعدّ بالمئات، وقد أخذها عنهم اليونان وسائر دوّل أوروبا وآسيا.

الحضارة المصرية القديمة

لقد شكّل الرّافد المائي، والمتمثّل في نهر النّيل العظيم، والممتد من بداية المنبع وإلى غاية نهاية المصب، عاملا مهما في نشوء الحضارة المصرية القديمة، ولم يكن نهر النّيل وحده العامل المهم في نشوء الحضارة المصرية، بل توّفرت في سبيل ذلك عدّة عوامل طبيعية وبشرية، من أهمّها الموقع الجغرافي المميز، والمناخ المُعتدل، والأرض المُنبسطة، كما كان للكثافة العددية البشرية الدَّور المهم في دفع عجلة الحضارة المصرية، خُصوصا مع جَلَدهم ووحدة لغتهم، فقد «**مهَّدت لمصر طريقها الحضاري القديم عوامل طبيعية وبشرية عدّة، يرد في مقدّمتها ضخامة نصيبها من مياه نهر النّيل في مجراه الأدنى، والتَّجدد السّنوي لخصوبة أرضها، وسهولة الاتّصال بين أجزائها، مع انبساط سطحها، وقلّة العوائق الطبيعية الحادة فيها، ثمّ موقعها الجغرافي المتميّز واعتدال مناخها**»[2]. فمجموع هذه العوامل المختلفة، ساهم في ازدهار الحضارة المصرية.

تمتدّ جذور الحضارة المصرية القديمة إلى حدود 4000 سنة قبل الميلاد، وتبدأ فعليا –كما أكّدته البحوث التّاريخية المُعتبرة المُختصّة في البحث والتّنقيب عن الآثار– عندما وحّد الملك **'مينا'** جنوب مصر بشمالها، «**الامتداد الزّمني للحضارة المصرية القديمة كان بين عامي (3150–50) ق.م، أي أنّها بدأت عندما وحّد الملك (مينا نارمر) جنوب مصر وشمالها معاً**»[3]. أي مملكتي مصر العليا، ومصر السّفلى.

1– المرجع نفسه، ص 32

2– عبد العزيز صالح، الشّرق الأدنى القديم الجزء الأول: مصر والعراق، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2012. ص 51

3– مجموعة باحثين، نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، النّجف، العراق، الطبعة الأولى. 2020، الجزء الأول، ص 185

ومن أهم ملوكها 'خوفو' و 'خفرع' و'رمسيس' و 'إخناتون'، كما ساهم مجموعة من الملوك العرب من خلال احتلال أمراء الصّحراء المعروفين باسم 'الهكسوس' «**وأدخلوا إليها ما كان عندهم من أسباب الحضارة، كالعربات الحربية، والخيول، وعُدد القتال وما إليها من شئون الحرب والتّجارة**»[1]. وقد حكموا نحو خمسة قرون.

وقد خلّفت الحضارة المصرية كمًّا هائلا من الآثار «**ربما كانت الآثار التي خلّفها لنا المصريون أكثر ممّا تركته أية أمّة عظيمة من أمم السّلف**»[2]. توّزعت خصوصا بين فنون العمارة والبناء (الأهرامات–المعابد–المقابر)، وبين فنون الرّسم والزّخرفة والنّقش والنّحت، كما شملت هذه الآثار أيضا صناعة التّماثيل بكل جودة وإتقان.

ومن أعظم الآثار الأدبية خطّ الحضارة المصرية القديمة (الكتابة الهيروغليفية) وورق الكتابة (البُردي) «**وقد أطلق اليونان على الحروف التي كان أهلها يستعملونها لفظة هيروغليف، أي الحروف المقدّسة**»[3]. لأنَّ ارتباط الحضارة المصرية القديمة بالطُّقوس الدّينية كان كبيرا ومؤثرا وملازما لحركة الحضارة نفسها من البداية حتى النّهاية، فحتّى آدابهم اصطبغت بالصبغة الدينية «**وكانت معظم الآداب المصرية الأولى آدابا دينية، وأقدم التّرانيم المصرية ترانيم نصوص الأهرام**»[4]. إلاّ أنّها بدأت تدريجيا تحيد عن العباءة الدّينية أثناء انتقال مصر من الدّولة القديمة إلى الدّولة الوسطى، حيث تنوّعت هذه الآداب وشملت مجموعة متباينة المواضيع من خلال النّصوص التي حفظتها لنا البُرديات من الضّياع، على غرار القصص التّاريخية، وأغاني الحب والحرب، أقاصيص غرامية قصيرة، مقالات فلسفية، إلى غير ذلك من الأغراض، ويُمكننا القول بتحفّظ أنّها شملت كل أنواع الأدب ما عدا جنسي الملاحم والتّمثيليات «**وجملة القول أنّ فيها مثلا من كلّ شيء عدا الملاحم والتّمثيليات**»[5].

ومن بين القصص المحفوظة عن الأدب المصري القديم على سبيل المثال:

قصة الأخوين 'أنوبو وبيتو' والتي تشبهها قصّة 'تيمن' الأثيني.

1– محمد أسعد طلس، تاريخ الأمّة العربية عصر الانبثاق، مرجع سابق، ص 34

2– غاستون ماسبيرو، تاريخ المشرق، ترجمة أحمد زكي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتّحدة، بريطانيا، دون طبعة. 2014، ص 61

3– المرجع نفسه، ص 71

4– ول وايريل ديورانت، قصّة الحضارة، ترجمة محمد بدران، دار الجيل للطّبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1992، المجلّد الأول، الجزء الثّاني، ص 113

5– المرجع نفسه، ص 116

- قصّة تمثّل أقدم مثال لقصة سندريلا وقدمها الصّغيرة وحذائها الجوال وانتهاء قصّها بالزّواج من ابن الملك.
- قصص خرافية على ألسنة الطّير والحيوانات تهدف إلى الحكمة.

وقد كان التّفاعل بين الحضارة المصرية القديمة وبين الحضارة الإغريقية واضحا على وجه الخصوص من خلال ما قام به الإسكندر المقدوني من بناء مدينة الإسكندرية حوالي 332 قبل الميلاد على السّاحل المصري، حيث شكّلت «**العاصمة الأم لليونان الكبرى**»[1]. وذلك من خلال نظام الحكم الذي لا يعتمد على نظام الدّول والمدن الذي شكّل الهيكل الرّئيسي للحضارة الإغريقية، بل يعتمد على نظام الممالك الذين كاد أن يغزوا ملكهم كلّ العالم المأهول، ففي الإسكندرية انصهرت الحضارتان المصرية والإغريقية، وتشكّلت مباحث فكرية جديدة أفرزها هذا الانصهار، يقول صاحب كتاب مبادئ الفلسفة نقلا عن 'بلدوين' صاحب كتاب 'معجم الفلسفة' «**إنّ الشَّرق والغرب اختلطا في الإسكندرية، وامتزجت آراء روما واليونان والشَّام في المَدَنية والعلوم والدّين بآراء الشَّرق الأقصى في ذلك، فنشأت قضية جديدة عمل على إيجادها بحثُ الغرب وإلهامُ الشَّرق، واتَّصل الدّين بالفلسفة اتّصالا وثيقا كان من نتائجه ظهور عقائد لا هي من الفلسفة المحضة ولا من الدّين الخالص**»[2]. وقد كان لمدرسة الإسكندرية الفلسفية المكانة الخاصّة التي جعلت منها مقصدا ومزارا للعديد من الرّاغبين في تحصيل الفلسفة الإغريقية التي تمركزت بهذه المدرسة في العصر الهللينستي (عصر ما بعد أرسطو والإسكندر)، على يد أبرز أعلامها 'فيلون'، و 'كلمنت'، و 'أوريجين'، و 'أمونيس'، و'ساكاس'، و 'أفلوطين' وغيرهم ممّن ولدوا بالإسكندرية وتعلّموا على يد معلّميها ومفكّريها حتى نالوا درجة السّبق والتّميُّز.

كما لعبت جامعة الإسكندرية (الموسيون) دورا مهما في تلقين مختلف العلوم، حيث تخرّج منها عدد لابأس به من العلماء، على غرار الرّياضيون الكبار(علماء ريّاضيات) الذين برز منهم على الخصوص 'اقليدس' (حوالي 300 قبل الميلاد)، و'أرخميدس' (287-212 قبل الميلاد)، و 'أبولونيس' (حوالي 220 قبل الميلاد).

1- أ.م. فورستر، الإسكندرية تاريخ ودليل، ترجمة حسن بيّومي، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، دون طبعة. 2000، ص 51

2- أ.س. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، عليسة للنّشر والتّوزيع، تونس، الطبعة الأولى. 2020، ص 67

وبرزت مجموعة مهمّة من الفلكيين، من بينهم 'ارسطرخس' (310–230 قبل الميلاد)، و 'أراتسطين' (273–192 قبل الميلاد)، و 'أبرخس' (حوالي 125 قبل الميلاد).

إضافة إلى بعض علماء التّشريح، حيث نبغ حوالي (290 قبل الميلاد) عالمان، هما: 'هيروفيلس'، و 'ايراسستراتس'.

كما برز نحوي لامع هو 'ديونيسيس ثراكس'، حوالي (130 قبل الميلاد).

وقد كان لمكتبتها العامرة الشُّهرة والتّأثير ذاته، حيث يُعتبر **'زينودوتس'** أوّل أمين للمكتبة، ومعه بدأت أولى الجهود المعتبرة في جمع وتحقيق التُّراث الأدبي الإغريقي، وقد أبدى اهتماما خاصا بهوميروس فوضع الإلياذة والأوديسة في أجزاء، بعد أن بذل جهودا معتبرة في تحقيقهما وتخليصهما من المقاطع الشّعرية الزّائفة والمشكوك فيها.

والعلاقات الحضارية المصرية الإغريقية موغلة في القدم، حيث يبدو التّأثير واضحا من خلال عامل الزّمن الذي أثبت السّبق لحضارات الشّرق القديم، ومن خلال عامل التّاريخ الذي أكّد ثُبوت زيّارات بعض أعلام الإغريق لمصر والاستفادة من حضارتها الرّائدة، ومن خلال كذلك ما أثبته بعض المنصفين من مؤرّخي الحضارة الغربية نفسها من فضل الحضارة المصرية على الحضارة الإغريقية على وجه الخصوص.

ويمكن الاستدلال على درجة هذا التّأثير في مجال الأدب ما كتبه الشّاعر الإغريقي المشهور 'هوميروس' في 'الأدويسة'، حيث يمكن لنا أن نبصر بوضوح تأثير الأدب المصري القديم من خلال قصّة 'الملاّح الغريق' الذي تجاوز مفهوم التّقاطع إلى الإغارة «**بل الأمر فيها أمر قصّة مصرية معينة أغار عليها هوميروس وأدخلها في 'الأوديسة' بعد أن حاول أن يلبسها ثوبا يونانيا، فبقي الثّوب شفّافا، تطلّ القصّة المصرية من ثناياه**»[1]. وذلك من خلال موضوعها الذي يكاد يتطابق، وفي الكثير من السّياقات والنّصوص القريبة من بعضها البعض.

الحضارة الإغريقية

امتازت الحضارة الإغريقية بموقعها المميّز، الذي يجمع بين ثلاث قارّات هي أوروبا، آسيا وإفريقيا، ومع أنّها بلاد صغيرة، حيث لا يتجاوز طولها 400 كلم، وعرضها 300 كلم، إلاّ أنّها استطاعت أن تكون أوّل حضارة من حضارات الغرب، وقد اتّصلت بحضارات

1– مجموعة باحثين، نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، مرجع سابق، ص 305

الشّرق متأثّرة أولا ومؤثّرة ثانيا، وهذا أمر طبيعي في تأثير/وتأثُّر الحضارات الإنسانية فيما بينها، وقد كانت نقطة الاتّصال بينها وبين حضارات الشّرق القديمة من خلال بحر إيجة والجزر الكثيرة المحيطة به، ثمّ عن طريق نقطة اتّصال أخرى هي البحر الأبيض المتوسّط نفسه.

تنحدر جذور الشّعب اليوناني من أربع قبائل رئيسية (الدوريون – الايوليون – الايونيون – الآخائيون)، وينتسبون جميعا إلى (هيللين Hellen)ابن (دوقاليون Deucallon)، حسب ما تنصُّ عليه أسطورة دوقاليون، التي ملخّصها غضب رئيس الآلهة (زفس) على البشر، فأرسل عليهم الطّوفان الذي قضى عليهم جميعا، عدا (دوقاليون) وزوجته (بيرها Pyrha)، حيث رست بهم سفينتهم على جبل (بارناسسوس)، وبعد انحسار المياه، أتمّ دوقاليون رسالة والده الإله (بروميتيُوس) في إعمار الأرض.

وقد كان لهيللين هذا ولدان هما: (دوروس) و (أثولوس)، وحفيدان هما: (ايون) و (آخيوس)، ومنهم جميعا انحدرت الشُّعوب اليونانية.

وقد تشابهت هذه الأسطورة مع ما روته التوراة، وأكّده الإسلام من قصّة سيدنا نوح عليه السّلام، وطوفانه العظيم، كما يتقاطع في كثير من جزئياته مع قصّة الطّوفان في الأسطورة السُّومرية والبابلية.

ولهذا فقد أطلق اليونانيون على أنفسهم اسم الهللينيين Hellenes، بينما أسماهم الرُّومان باسم قبيلة هيللينية نزحت من شمال شبه الجزيرة اليونانية إلى جنوب إيطاليا وهي قبيلة Graeci، ليعرفوا بهذا الاسم، وقد اشتق منه العرب اسم الإغريق، بينما نجد أن اسم اليونان قد اشتق «**من اللّغات السّامية القديمة من لفظ (ياو انين) ومن اسم (أيوني) نظرا لأنّ المستوطنات الأيونية انتشرت في آسيا الصغرى، حيث تاخمت حدودها دول الشّرق الأوسط**»[1]. من خلال جزر بحر إيجة الذي شكّل منفذا بحريا، يربط أوروبا بآسيا.

وقد اختلف المؤرّخون في الموطن الأصل لهذه القبائل اليونانية «**والفرضية السّائدة بين العلماء تقتصر على القول بأنّ اليونانيين من الأقوام الهندية–الأوروبية، وأنّهم جاؤوا من حوض الدّانوب وتسرّبوا عن طريق البلقان إلى شبه جزيرة اليونان، وإلى شواطئ آسيا**

1– محمود محمد علي، الأصول الشّرقية للعلم اليّوناني، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى. 1998، ص 26

الصغرى وانتشروا في جزر بحر إيجة»[1]. هذا التّسرّب تمّ من خلال أربع هجرات أساسية، كانت تقريبا ما بين عامي 2000 و 1100 قبل الميلاد، شملت الهجرة الأولى قبائل الآخائيين الذين انتهى بهم المطاف بمدينة 'كريد' وقسما من جزر بحر إيجة.

ثمّ تسرّبت تدريجيا قبائل الأيوليين والأيونيين، لتكون الهجرة الأخيرة حوالي نهاية القرن الثّاني عشر ميلادي من نصيب قبائل الدوريين.

وقد مرّت الحضارة الإغريقية بعدّة أطوار سيّاسية (عهد الملوك – عهد النُّبلاء – عهد الطُّغاة – الحكم الدّيمقراطي)، كما امتدت زمنيا من 1200 قبل الميلاد إلى غاية السُّقوط أمام الغزو الرّوماني 146 قبل الميلاد.

وفي عصورها التَّاريخية، مرَّت الحضارة الإغريقية بعدّة عصور:

- العصور المُظلمة (حوالي 1200 إلى 800 قبل الميلاد)
- العصر العتيق (حوالي 800 إلى 480 قبل الميلاد)
- العصر الكلاسيكي (حوالي 480 إلى 323 قبل الميلاد)
- العصر الهلنستي (حوالي 323 إلى 146 قبل الميلاد)

وقد بلغت الحضارة الإغريقية أوجّها خلال عصرها الذّهبي ما بين القرنين الخامس والرّابع قبل الميلاد، وامتازت ببعدها الفلسفي من خلال الفلاسفة الإغريق الكبار، وبالخصوص السّلسلة الذّهبية لهؤلاء الفلاسفة (سقراط – أفلاطون – أرسطو)، الذين أصَّلُوا لكثير من العلوم والمعارف، وتركوا آثارًا خالدة، ما زالت إلى يومنا هذا ذات قيمة معرفية خاصّة، على غرار كتاب 'الجمهورية' لأفلاطون، وكتابي 'الخطابة' و 'فن الشّعر' لأرسطو.

التُّراث الشّعري عند العرب

لقد نشأ الشّعر عند العرب منذ تاريخ قديم، لا يُمكن تحديده على وجه الدّقة، هذه النّشأة فرضتها الضَّرورة في المقام الأول، بعد أن شعر الإنسان العربي كغيره من الشُّعوب بضرورة التَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره وأفكاره وآماله وأحلامه، والتي لم تعد تستوعبها لغة التَّواصل –وهو الغرض الأول من اللُّغة– فاضطرّ إلى اكتشاف شكل آخر من أشكال اللُّغة يُحقّق له

1– محمد كامل عياد، تاريخ اليونان، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطبعة الثّالثة. 1980، الجزء الأول، ص 85

إمكانية التّعبير الفني، «**نشأ الشّعر العربي استجابة لدواعي فنيّة واجتماعية وترفيهية**»[1]. فالضّرورة الفنيّة هي العامل المهم والمؤثّر في نشأة الشّعر العربي، وهذا استجابةً لدواعي اجتماعية، فرضتها طبيعة حياة الإنسان الذي توسّعت علاقاته وامتدت مجموعاته الصغيرة إلى كيانات أكبر، لتتشّكل النّواة الأولى للمجتمع العربي القديم: القبيلة.

أمّا الدّواعي التّرفيهية فلا تخرج في مُجملها عن اللّذة والنّشوة التي يُتيحها الجَرْسُ الموسيقي الغنائي للشّعر، والذي يعود أصله إلى السّجع، قبل أن يتطوّر إلى الرّجز، الذي يُعد أوّل أشكال الشّعر العربي، «**أنّ الشّعر الجاهلي أقدم ممّا يظن بكثير، وأنّه تدرّج من السّجع إلى الرّجز، ثمّ المُقطّعات والقصيدة، ثمّ إلى هذه الضّروب من الأوزان والقوافي**»[2]. والرّجز بشكله العروضي (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ) يُشكّلُ مُتواليةً من الحركة والسّكون تُشكّل بدورها سلاسةً للنّاظم، ولذّةً ومُتعةً للمُتلقي، «**وقد ترقّى السّجع إلى بحر الرّجز المُتألّف من سببين ووتد ليسهل على السّمع، ويبلغ أثره في النّفس**»[3]. ومنه فإنّ السّجع هو أوّل انحراف لغوي عرفه العرب قديما، في سبيل البحث عن اللّغة الفنية التي تستوعب مشاعرهم وأحاسيسهم، «**ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنيّة العربية هو السّجع، أي النّثر المُقفى المُجرّد من الوزن**»[4].

وبالعودة إلى الشُّعراء الجاهليين الرُّواد، نجد بعض الإشارات التي تُشير إلى قِدَم الشّعر العربي، دون أن تُعطينا تاريخاً مُعينا أو مرحلة زمنية مُحدّدة، وقد اشتُهر من ذلك أبياتٌ ثلاث:

البيت الأول لامرئ القيس، عندما قال:

عُوجَا على الطَّلَل المُحيل لأنَّنَا نبكي الدّيارَ كما بكى ابن حذَامِ[5]

وابن حُذام هذا شاعرٌ سابقٌ زمنيا لامرئ القيس، وسابقٌ له أيضاً في شعر البُكاء على الأطلال، دون أن نعرف مُدّةَ هذا السّبق، ولا فترته التّاريخية، «**وابن حزام هذا طائي قديم لا**

1- عبد الرّءوف أبو السّعد، مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 1985، ص 57

2- المرجع نفسه، ص 57

3- المرجع نفسه، ص 58

4- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: د. عبد الحليم النّجار، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الخامسة. د ت، الجزء الأول، ص 51

5- عبد الرّحمان المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّانية. 2004، ص 151

يُعرفُ عنه شيء في غير هذا البيت»[1]. وابن حذام هو نفسه ابن حزام، كما هو مُثبتٌ في ديوان امرئ القيس.

البيت الثّاني لكعب بن زهير، وهو قوله:

مَا أرانَا نَقُولُ إلاّ رَجِيعـــاً ومُعاداً من قَولنَا مَكْرُورًا[2]

وفي هذا البيت دلالة واضحة على السّبق، «**أي ما نقول شيئاً إلاّ وقد سُبقنا إليه**»[3]. وهذا السّبق يشمل المعاني والصّور والأخيلة، والتي لم يترك فيها الأوّلون للآخرين شيئاً يمكن طرقه إلاّ و طرقوه كما يمكن لنا أن نستشف أن هناك تراثا سابقا انتقلت بعض صوره شفاهيا عل الخصوص، إذ تناقل العرب تلك الحدود الفنية التي رسمها أسلافهم الذين سبقوهم وهو ما يحدد تلك التفاعلات بين الحضارات السامية القديمة والتراث النقدي العربي الذي حملها.

البيت الثّالث لعنترة بن شداد، في قوله:

هل غَادَرَ الشُّعراء من مُتَرَدَّمِ أم هل عَرَفْتَ الدّار بعدَ تَوهُّمِ[4]

وهذا البيت بمعنى: هل ترك الشّعراء الأوائل للشّعراء من بعدهم شيئا، «**هل أبقى الشّعراء لأحد معنى إلاّ وقد سبقوا إليه؟**»[5]. أي أنّهم لم يغادروا معنى من المعاني إلاّ وقد طرقوه، أو أشاروا إليه.

ومع أنّ هذه الأبيات تشير بوضوح إلى الأسبقية، إلاّ أنّها لا تُحدّد تاريخا، أو توضّحُ مُدّةً زمنية، أو تُشيرُ إلى فترة معيّنة، إلاّ أنّ هذا الامتداد التّاريخي يتجاوزُ بكل تأكيد أوّل ما وصلنا من قصائد جاهلية، دون أن تكون لنا القدرة على تحديد مدّة هذا التّجاوز.

والمؤكّد أنّ تاريخ الأدب العربي مُوغلٌ في القِدم قِدم الإنسان العربي نفسه، فالأدب ينشأُ مُواكباً أو متأخّراً بقليل عن حركة الإنسان نحو الحضارة والرُّقي، والأدب العربي القديم في دائرته التّاريخية الأولى ينتمي إلى دائرة الأدب السَّامي، وفقاً لمفهومين تاريخيين مُهمّين، ارتبطا بالدّراسات الاستشراقية بالخُصوص لتاريخ الشَّرق القديم، وهما:

أولا: مفهوم الموطن الأصل للسَّاميين، وهو شبه الجزيرة العربية.

1- عبد الرّءوف أبو السّعد، مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النّقد العربي، مرجع سابق، ص 58

2- حنّا نصر الحتّي، ديوان كعب بن زهير، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1994، ص 123

3- حنّا نصر الحتّي، ديوان كعب بن زهير، مرجع سابق، ص 123

4- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1992، ص 147

5- المرجع نفسه، ص 147

ثانيا: مفهوم اللُّغة الأمّ، وهي اللُّغة العربية.

ليتطوَّر المفهومان بعد أن وقع ما اصطلح على تسميته بالهجرات، التي نشأت على جرَّائها باقي اللَّهجات السَّامية، «**واتّفاق جمهرة العُلماء على اعتبار العرب أصلاً للسّاميين على مستوى الموطن واللّغة اعتماداً على نظرية الهجرات ونشأة اللّهجات السّامية على أثر ذلك**»[1]. فالاستقلال بالهجرة زاد من الهُوّة عن الموطن الأم، خُصوصاً وأنّ بعضاً من هؤلاء المُهاجرين استطاعوا أن يُكوّنوا دُولاً قويّة وإمبراطوريات عظيمة.

كما تطوّرت هي بدورها لُغات هذه الدّول والإمبراطوريات، وأصبحت لغات مُستقلّة بذاتها لها خصائصها وقواعدها التي تُميّزها.

ومنه فدراسة الآداب السّامية وعلاقاتها بعضها ببعض ومنها الأدب العربي الأم، هي البيئة الطبيعية لدراسة الأدب العربي في بُعده السَّامي، والوُقوف على مدى أوّليته وأصالته، فما الذي يمنع دارسي تُراث الأدب العربي من الغوص إلى هذه الأزمنة السَّحيقة، كي يدرسوا بالفعل البدايات الأولى للأدب العربي؟

قد تكون العلّةُ هي انعدامُ الأدلّة والشّواهد التي ترقى إلى تلك الأزمنة، خُصوصاً وأنّها تمتدّ إلى حوالي 3000 عام قبل الميلاد، حيث تمثّل هذه الفترة بداية تدوين الآداب السّامية، هذا دون أن نحتسب المُدّة الزّمنية المُعبّرة عن المرحلة الشّفهية التي دون شك مرّ بها هذا الأدب وتمتدّ بنا حتما إلى فترات زمنية أقدم.

لكنْ، يُمكنُ تجاوزُ هذا الأمر بالقيّام بدراسات مُقارنة بين مُختلف الآداب السّامية، وتتبُّع الأثر العربي فيها، الذي يُعتبرُ الأثر الأصل، «**وهذا العُنصر العربي أساسٌ في كل الآداب السّامية**»[2]. نظراً لما يُمثّله من أصالة وانتماء عربي، يُمكن تحديد آثاره في مُختلف الآداب السّامية الأخرى، وعُموماً فإنّ هذا العُنصر العربي الأصيل يتمحورُ حول قيّم البداوة التي تُعتبر القيّم الأصل للعرب، قبل أن ينتشروا في شكل هجرات مؤثّرين ومتأثرين بقيَّم الشُّعوب الأخرى، وهذا الأمر يتطلّبُ جهودا مختصّة مُعتبرة، تُراجِعُ الآداب السّامية، وتُحدّد العناصر العربية المؤثّرة في هذه الآداب.

1- محمد خليفة حسن أحمد، رؤية عربية في تاريخ الشّرق الأدنى القديم وحضارته، دار قُباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 91

2- محمد خليفة حسن أحمد، رؤية عربية في تاريخ الشّرق الأدنى القديم وحضارته، مرجع سابق، ص 102

كما يُعتبرُ التّقسيم التّقليدي المشهور للأدب العربي قبل الإسلام (الأدب الجاهلي) تقسيماً غير دقيق، وغير مُعبّرٍ عن الحقيقة، حيثُ أنَّه تقسيم يقوم على أساس ديني ولا يقوم على أساس أدبي أو فني أو تاريخي، «**هذه التَّسمية 'الأدب الجاهلي' تسمية دينية في المقام الأول، ولا تُشير إلى سمة أدبية مُعينة، أو صفة تاريخية، كما أنّها ليست تسمية علمية**»[1]. فالإسلام يُمثّل بحق مرحلةً فاصلة في تاريخ العرب ككلّ، حيث أخضع الإنسان في كلّ شؤونه لتعاليمه الدّينية والدّنيوية، ومن بينها الأدب الذي صار يُوصف بالأدب الإسلامي.

والعُمر الذي يتناوله الدّارسون للأدب الجاهلي في حدوده القصوى لا يتجاوز القرنين، بينما يمتد الأدب العربي في الحقيقة إلى أكثر من ذلك بكثير، حيثُ يوازي ظهوره ظهور جنس الإنسان العربي أو بعده بقليل، وعليه فالتّسمية المُناسبة للأدب العربي قبل الإسلام هي 'الأدب العربي القديم' فهي تُعبّر بصدق عن مرحلة ما قبل الإسلام بكامل مداها التّاريخي الموغل في القدم، «**نجد أنّ التّسمية 'الأدب العربي القديم' هي التّسمية المُناسبة**»[2]. ذلك أنّها تسمية لا تستند إلى خلفية دينية، بقدر ما هي تعبير صادق عن مرحلة زمنية، حيث يُمثّلُ الأدب الجاهلي فيها المحطّة الأخيرة التي انتهى إليها الأدب العربي القديم.

يُمكننا أن نتصوّر، نظراً لطول المدّة بأنّ الأدب العربي القديم لم يكُن عصراً واحداً، وإنّما هناك أعصرا مختلفة، «**وعملية ربط تاريخ الأدب العربي بتاريخ الآداب السّامية القديمة تُجبرنا على تصوّر وجود عصرين أساسين في تطوّر الأدب العربي قبل الإسلام العصر الأوّل عصر أدبي أسطوري...والعصر الثّاني عصر أدبي تاريخي**»[3]. هذا لا يمنعُ من وجود عُصور أخرى، خُصوصاً بعد احتكاك حضارات الشُّعوب السَّامية بحضارات الشُّعوب الأخرى، خُصوصًا بعد تكوُّن الحضارة الإغريقية التي ازدهرت في أحضانها الفلسفة المبنيَّة على تمجيد العقل وإعماله في التّفكير والتّدبُّر، في كلّ الشُّؤون، بما فيها الشّؤون المُتعلّقة بالخَلق والآلهة.

1- المرجع نفسه، ص 93

2- المرجع نفسه، ص 93

3- المرجع نفسه، ص 99.

ومنه يُمكن تصوّر –نظراً لطبيعة هذا العصر– وجود عصر أدبي عقلي، استطاع أن يقف في وجه المد الأسطوري والتّاريخي المبني على الخيال، والمُؤَسَّسْ على ذاكرة شفهية هشّة، ليتميّز الأدب في هذا العصر بالعقلانية في التّعبير والابتعاد تدريجيا عن الخيال الأسطوري القديم، خُصوصا فنَّي القصّة والقصيدة الشّعرية التي أصبحت أكثر عقلانية في الوصف والتَّصوير.

كما يُمكن اعتبار الموضوع الدّيني موضوعاً أساسياً، خُصوصاً وأنَّ أرض الشَّرق مهدٌ للرّسالات وموطنٌ للنُّبوات، «**فظهور التّوحيد مثلا جعل منه عاملاً لقسمة الأدب السّامي القديم إلى أدب توحيدي وأدب وثني. ويظهر هذا في توالي ظهور الدّيانات التّوحيدية اليهودية والمسيحية**»[1]. فالدّيانات السّماوية كلّها تأمر بالتّوحيد، وتدعو إلى الفضائل، وتنبذ الرّذائل، وقد كانت تعاليمها السّامية دون شك مُحفّزاً للأدباء والشُّعراء، كما هو الحال في الدّين الإسلامي الذي يُعتبرُ آخر الرّسالات وخِتام الدّيانات.

إنَّه من الصّعوبة بما كان فصل كلّ عصر عن باقي العصور، نظراً لأنّ هذه العصور مندمجة مع بعضها اندماجا يصعب من خلاله الفصل الدّقيق للعُصور، بل في بعض الأحيان تجتمعُ معاً رغم التّناقض، «**فقد جمع اليونان بين أسلوبين مختلفين للتّعبير عن الفكر الإنساني في آن واحد، وقد استخدموا الأسطورة بإغراقها في الخيال والفلسفة مع إغراقها في التّجريد**»[2]. ومع أن حضارة اليونان (الإغريق) متأخرةٌ تاريخيا عن الحضارات السّامية، إلاّ أنّها وصلت بالتّفكير العقلي إلى أسمى مراتبه، من خلال الفلسفة التي بلغت أوّجها في عهد الفلاسفة الإغريق، وبالرُّغم من هذا التّجريد العقلي المُتفرّد إلاّ أنّهم لم يستطيعوا نزع عباءة الأسطورة عن حضارتهم.

وكذلك فهذا التّقسيم اجتهادي تخميني ولا يُمكن الجزم به، حتى يبوح لنا باطن أرض الجزيرة العربية بأسراره، فالحفريات هناك مُتعثّرة، لعدّة أسباب، من بينها صُعوبة الأرض وقساوة الطّبيعة، ومنها ما يتعلّق بالتّعصُّب الدّيني والتّاريخي والحضاري الذي يحاول أن يُقزّم من دور شبه جزيرة العرب الحضاري باعتبارها مهدا للعرب، وموطنا أولا للسّاميين.

1– محمد خليفة حسن أحمد، رؤية عربية في تاريخ الشّرق الأدنى القديم وحضارته، مرجع سابق، ص 93.

2– المرجع نفسه، ص 100

لقد شكّلت الذّاكرة الشّفهية في الحفاظ على الموروث الثّقافي والتّاريخي والحضاري للإنسان مصدراً مُهما، مع أنّه لا يُمكننا تحديد مدى الامتداد التّاريخي لذاكرة الإنسان الشّفهية المُوغل في القدم دُون شكّ، إلاّ أنّه ينتهي لزُوما عندما اخترع الإنسان الكتابة، وبدأ في تدوين معارفه وعلومه، وفي هذا اللّزوم تحفُّظان:

الأول: أنّ اختراع الكتابة في أوّل الأمر كان حدثاً حضارياً مُهمًّا، وقد شكّلَ ظهورها في بيئة حضارية ضرورة دعت إليها طبيعة الحياة التي تطوّرت من حياة البدو والتّرحال إلى حياة المدينة، بعد أن اكتشف الإنسان الزّراعة واستطاع من قبل الاستئناس بالحيوان وتدجينه.

كما أنَّ الكتابة قد قطعت أشواطاً طويلة حتى تنتهي إلى ما انتهت إليه، ومعلوم أنّ الفينيقيين هم أوّل من اخترع الحروف الأبجدية، **«وأوَّلُ من اخترع الحروف الأبجدية هم الفينيقيون، ثمّ أخذها عنهم الإغريق والرُّومان والآراميون والفرس والهنود والصينيون والعرب وغيرهم من الشُّعوب»**[1]. ولم يكن تشكُّلُ الأبجدية إلاَّ مرحلةً مُتأخّرة لعدَّة تراكمات لاجتهادات الإنسان وهو يشقُّ طريقه نحو اكتشاف الكتابة، حيثُ كانت البداية مع الكتابة التّصويرية، قبل أن تتطور فيما بعد إلى الكتابة الرَّمزية، والتي بدورها تطوَّرت إلى الكتابة الصوتية، قبل أن يكتشف الإنسان الفينيقي أخيرا أوَّل أبجدية.

فالكتابة بهذه الاعتبارات لم تكن مُتاحة للعموم، نظراً لصعوبتها، ونظرا للمواد التي كانت تستلزمها كالألواح الطينية التي نُقشت على سطوحها كتابةُ الحضارة السُّومرية 'الكتابة المسمارية' التي ظهرت في الفترة الزّمنية الممتدة بين 3500 و 3000 قبل الميلاد، أو أوراق نبات البُردي التي كُتبت عليها كتابةُ الحضارة المصرية القديمة الكتابة الهيروغليفية التي ظهرت في الفترة الزّمنية الممتدة بين 4000 و 3500 بل الميلاد.

ولهذا فقد كان تجهيز الألواح الطينية للكتابة وأوراق البُردي يتطلّبُ إمكانات وتقنيات خاصة، لم تكن متاحة للجميع، ومنه فقد اقتصرت الكتابة على الأمور المُهمّة فقط، خُصوصاً في بداية العهد مع الكتابة، لتبقى الذّاكرة الشّفهية شاهدة على الكثير من الأحداث، وحافظة لكثير من الآداب.

1– إبراهيم العيد بشي، التّاريخ المختصر العام لأهم الحضارات (دراسة حضارية في فترة قبل وعبر التاريخ) ، دار مداني للطّباعة والنّشر والتوزيع، البليدة، الجزائر، 2013، ص 85

الثّاني: وهو امتداد للتَّحفُّظ الأول، فقد عاش العرب بموطنهم الأصل–وسط شبه الجزيرة العربية– فترة شفهية أطول من غيرهم، وهذا راجعٌ في الأساس إلى طبيعة الإنسان العربي القديم الذي كان يعيش حياة البداوة، التي أجبرته عليها الطّبيعة الجُغرافية القاسية، «**ويبدو من طبيعة الحياة القديمة أنّ العرب قد مرُّوا بمرحلة أدبية شفهية أطول من غيرهم من الشّعوب السّامية القديمة**»[1]. وهذا ما يُفسّر لنا عدّة ظواهر أدبية منها:

– نُدرة النُّصوص الأدبية العربية المُنتمية للعصر الأسطوري، وقلَّة الشَّواهد المُتعلّقة بالأدب العربي السّامي، نظرا لاعتماد العرب الكبير على الذّاكرة والمُشافهة في نقل آدابهم ومعارفهم، وهذا ما شكَّل قاعدة عُرفية مُتوارثة شفهيا، خصوصا في المسائل المُتعلّقة بالتَّنظيم العام للإنسان العربي القديم، فضلاً عن آدابهم وشعرهم.

– هذه النُّدرة لا تنفي الوجود، خُصوصاً وأنَّ كثيراً من هذه النُّصوص الأدبية تسرّب إلى آداب الشُّعوب السّامية الأخرى، «**والتي قامت بتدوينها بعد تكييفها لظروفها الحديثة كما تشهد على ذلك هذه الآداب ذاتها**»[2]. ومع كلّ هذا التَّكثيف إلاّ أنّ هذه النُّصوص الأدبية بقيت تحملُ بين طيَّاتها صفاتُ الانتماء للأصل، لكنَّها تحتاج إلى جهود جبَّارة من النُّقاد، كما أنَّ باطن أرض الجزيرة العربية لم يبُح بكلّ أسراره بعد.

المُعلّقات

تُعدُّ المُعلّقات من أجود ما وصلنا من الشّعر العربي الجاهلي، وقد لقيت اهتماما كبيرا، من طرف الدّارسين والباحثين باعتبارها تمثّلُ رافداً هاماً في الوُقوف على مظاهر الحياة الأدبية والاجتماعية والفكرية لفترة ما قبل الإسلام، وقد اختلف القُدماء في سبب تسميتها، كما اختلفوا أيضاً في عددها، حيثُ تتأرجحُ بين السّبع والعشر.

فمنهم من يُطلقُ عليها المُعلّقات، وهذا هو المُصطلحُ الشّائع في عصرنا، ومنهم من يُسمّيها بالمُذهَّبات والسُّمُوط والقصائد السّبع الطوال، والقصائد العشر، وغيرها من الأسماء التي تُبين مدى أهميّة هذه القصائد التي ذاع صيتها بما لا يدع مجالاً للشّكّ في قيمتها التّاريخية والفنيّة والأدبية.

1– محمد خليفة حسن أحمد، رؤية عربية في تاريخ الشّرق الأدنى القديم وحضارته، مرجع سابق، ص 100

2– المرجع نفسه، ص 101

وأوّلُ من ذكر أنّ تلك القصائد علّقت بين أستار الكعبة ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد دون أن يُثبت ذلك بالدّليل القاطع أو الإسناد القوي، فقد قال: «**حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له [أي الشعر]، أن عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتها من الشّعر القديم فكتبتها بماء الذّهب في القباطى المُدرجة، وعلّقتها بين أستار الكعبة، فمنهم من قال: مذهبّة امرىء القيس، ومُذهبّة زهير، والمُذهبّات السّبع، وقد يُقال لها المُعلّقات**»[1]. يُشير ابن عبد ربه إلى أصل التسمية الأكثر شيوعا والتي تحمل بين طيّاتها قيمةً تدلُّ على علو المنزلة وعِظم المكانة فقد صرّح بتسميتها بالمُذهَّبات، ونسبتها لشاعرها التي عُرفت به قولا وعُرف بها إجادةً، ثمّ أشار إلى اسم المُعلّقات على سبيل التّنويه بوجود هذا الاسم وتداوله عند البعض.

ويرى ابن رشيق نفس الرّأي في كتابه العُمدة، حيث يقول: «**وكانت المُعلّقات تُسمّى المُذَهَّبات وذلك أنّها اختبرت من سائر الشّعر، فكتبت في القباطي بماء الذّهب، وعُلّقت على الكعبة، لذلك يُقال مُذَهَّبة فلان إذا كانت أجود شعره، ذكر ذلك غير واحد من العلماء وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة الشّاعر يقول: علّقوا لنا هذه، لتكون في خزانته**»[2]. وافق ابن رشيق ابن عبد ربه في كون شعر المُعلّقات أو المُذهَّبات من أجود الشّعر المُختار، وبأنّها كانت تُعلّق على الكعبة، غير أنّه جعل اسم المُعلّقات هو أصل التّسمية، وأشار إلى اسم المذهّبات المنسوبة إلى قائليها من الشُّعراء.

وقد أشار ابن خلدون في مقدمته إلى التّعليق على أستار الكعبة: «**حتى انتهوا إلى المباهاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام، موضع حجّهم، وبيت أبيهم إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس وطرفة بن العبد، وعلقمة الفحل، والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلّقات السّبع**»[3]. يُثبت ابن خلدون العدد سبعة، كما يُثبت شرف المكان في رِفعة الشّعر

1– أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1983، الجزء السّادس، ص 118

2– أبي الحسن بن رشيق القيرواني، العُمدة في صناعة الشّعر، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 2000، ص 147

3– عبد الرّحمان ابن خلدون، المُقدّمة، تحقيق: عبد السلام الشّدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى. 2005، الجزء الثّالث، ص 301

وعلو منزلته، وهو الكعبة المُشرّفة، كما يُثبت الدّور المُهم للموسم حيث يتوافد النّاس من كلّ مكان للحج، إلاّ أنّ تعليق الشّعر على أركان البيت يحتاج إلى دليل مادي ثابت.

يقول ابن الأنباري: «**وهي التي عُرفت حينا بالمُعلّقات السّبع، وحينا آخر بالمُذهّبات، وسُمّيت كذلك بالسّموط، والمشهورة**»[1]، كما ينقل عن ابن الكلبي إثبات التّعليق: «**أوّل شعر علّق في الجاهلية شعر امرئ القيس، علّق على ركن من أركان الكعبة أيّام الموسم ثمّ أحدر، فعلّقت الشّعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخر العرب في الجاهلية**»[2]. وبعد ذلك ينسب لحمّاد الرّاوية جمع هذه المعلّقات: «**ويرجع اختيار هذه السّبع وتسميتها بالمُعلّقات إلى حمّاد الرّاوية، ذكر أبو جعفر أحمد بن أحمد بن محمّد النّحاس أنّ حمّادا هو الذي جمع هذه السبع الطّوال**»[3]. كما نقل عن النّحاس نفيه للتّعليق: «**ولم يثبت ما ذكره النّاس من أنّها معلّقة على الكعبة**»[4]، فابن الانباري هنا يُثبت في نقله عن ابن الكلبي التّعليق، وينفي في نقله عن النّحاس ذلك، وهذا الخلاف مدعاةٌ إلى الشّك، وأدعى إلى التّريُّث.

ولم يكن حمّاد الرّاوية وحده من خاض هذا المضمار، وإن كان يُنسب إليه جمع المعلّقات، فقد كانت لجهود الأصمعي وأبي عمرو الشّيباني الدّور المُهم في جمع الشّعر، «**وكان لجهود الأصمعي وأبي عمرو الشّيباني دورٌ متميّز في جمع الشّعر العربي، فقام الأصمعي بجمع شعر نيّف وعشرين شاعراً من شُعراء الجاهليّة والإسلام، وقام أبو عمر الشّيباني بجمع شعر نيّف وثمانين قبيلة**»[5]. وفي هذا ردٌّ على من حصر جمعها في جُهدٍ فردي للأصمعي، فقد ساهم بعضّ الشّعراء والحُفَّاظ في جمعها.

جاء في كتاب 'المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام' «**والمعلّقات السّبع هي سبع قصائد طويلة اختيرت من الشّعر الجاهلي، فعُرِفَت لذلك بين النّاس والسّبع الطّوال وبالسّبع الطُّوّل، وبالقصائد المختارة، وبالسّبعيات، وعُرفت أيضاً باختيارات حمّاد، وبالسّمط**

1- أبي جعفر أحمد بن محمد النّحاس، شرح القصائد التّسع المشهورات، تحقيق: أحمد خطّاب، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، العراق، د ط. 1973، الجزء الأول، ص 49

2- المرجع نفسه، ص 49

3- المرجع نفسه، ص 49

4- المرجع نفسه، ص 49

5- جهاد المجالي، طبقات الشّعراء في النّقد الأدبي عند العرب، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1992، ص 36

وبالسّموط، وبالمذهّبات»[1]، ويُضيف المرجع نفسه في تجلية الاسم الشّائع لهذه القصائد، حيث يقول: «**ويظهر أنّ مصطلح السّبع الطّوال، هو أنسب المُصطلحات تعبيراً عن هذه القصائد، لأنّها تمثّل في الحقيقة أطول ما وصل إلينا من الشّعر الجاهلي**»[2]، في هذا النّص إثباتٌ الجمع والاختيّار لحمّاد الرّاوية، كما أثبت النّص العدد سبعة، وأثبت الاسم بأخص صفة شكلية في المُعلّقات وهي الطول.

يقول صاحب شرح القصائد التّسع المشهورات للنّحاس: «**ومهما قيل فإنّ تعدّد تسمياتها وتأويلات العلماء لا يقلّل من قيمة المعلّقات الفنية وأهميّتها فقد اتّخذها علماء اللّغة والنّحو مَثَلهم الأعلى واستشهدوا بأبياتها وقاسوا أحكامهم وقواعدهم على سبيل منها وأقاموا ما اعوّجّ من كلامهم عليها**»[3]. ويضيف قائلا فيما يخص الخلاف حول العدد: «**وكما اختلفوا في تسمياتها اختلفوا في عددها وأسماء شعرائها، ولكن الذي عليه الرّواة والشّرّاح أنّها سبع**»[4]. وهذا شبه إجماع قال به الرّواة والشّراح حول عددها بالسّبع، كما أنّ الخلاف القائم حول عددها لا ينفي عنها صفة الجودة، والقيمة الفنية والأدبية والتّاريخية، بل هي كما قال النَّصُّ المثلُ الأعلى في الاستشهاد.

وجاء في 'الموسوعة العربية العالمية' «**المعلّقات: مصطلح أدبي يطلق على مجموعة من القصائد المختارة لأشعر شعراء الجاهلية، تمتاز بطول نفسها الشّعري وجزالة ألفاظها وثراء معانيها وتنوّع فنونها وشخصية ناظميها، قام باختيارها وجمعها راوية الكوفة المشهور حمّاد الرّاوية (ت نحو 56هـ، 772م)، واسم المعلّقات أكثر أسمائها دلالة عليها، وهناك أسماء أخرى أطلقها الرُّواة والباحثون على هذه المجموعة من قصائد الشّعر الجاهلي، إلاّ أنّها أقل ذيوعا وجريانا على الألسنة من لفظ المُعلّقات**»[5]. وشخصية ناظميها تمتاز بأنّهم شعراءٌ كبار، برعوا في قول الشّعر، وحازوا مراتب متقدّمة من الجودة والإتقان حتى صاروا أشعر الشّعراء في العصر الجاهلي.

1- جواد علي، المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، نشر جامعة بغداد، العراق، الطّبعة الثّانية. 1993، الجزء التّاسع، ص 506

2- المرجع نفسه، ص 507

3- أبي جعفر أحمد بن محمد النّحاس، شرح القصائد التّسع المشهورات، مرجع سابق، ص 49

4- المرجع نفسه، ص 49

5- مجموعة من العلماء، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنّشر والتّوزيع، المملكة العربية السّعودية، الطّبعة الثّانية. 1999، الجزء الرّابع عشر، ص 140

وفي 'معجم الرّائد': «**المعلّقات (ع ل ق) قصائدٌ جاهلية من المُطوّلات، قال البعض إنَّها سبع، والبعض إنّها ثمان، وجعلها سواهم عشراً**»[1]، وهذا خلافٌ معروفٌ حول عددها.

أمّا في 'معجم اللّغة العربية المعاصرة' «**المعلّقة: واحدة المعلّقات، وهي سبع أو عشر، من أشهر قصائد الشّعر الجاهلي**»[2]. يُثبتُ هذا التّعريف شهرة المعلّقات، كما يُثبت الخلاف حول عددها، وقد حصرها بين السّبع، أو العشر، وهو الخلاف المشهور حول عددها.

ويقول صاحب كتاب 'الحياة العربية في الشّعر الجاهلي': «**يكادُ روّاة الشّعر يُطبقون على أنّ المُعلّقات سبع، وهي قصائد طوالٌ تتميّز جيّاد بتنوّع فنونها، وجزالة أسلوبها، وابتكار كثير من معانيها وتصويرها شخصية قائليها**»[3]. فالمعلّقات إذاً هي قصائدٌ نفيسة ذات قيمة كبيرة، بلغت الذّروة في اللّغة والخيال وفي الموسيقى ونضج التّجربة وأصالة التّعبير، وعَلِقت بالأذهان لأنّها أسَرَتْ بسحرها وجمالها ألباب الجاهليين الذين كانوا يعرفون جيّدا قيمة الشّعر ومنزلته الرّفيعة.

ولم يصل الشّعر العربي إلى ما وصل إليه في عصر المعلّقات من فخر ابن كلثوم، وغزل امرئ القيس، وفروسية عنترة، وحكمة زهير، وهجاء طرفة، وحماسة الأعشى إلاّ بعد أن مرّ بأدوار ومراحل تدرُّج عديدة.

وقد كان لشرف المكان دور كبير في انتشار الجيّد من الشّعر وطرح الرّديء والضّعيف، ولم يكن أشرف من مكّة التي كانت تجمع الحجيج من كلّ حدب وصوب، فقد قال صاحب كتاب الحياة العربية من الشّعر الجاهلي نقلا عن البغدادي صاحب كتاب خزانة الأدب: «**أنّ العرب كانوا في الجاهلية يقول الرّجل منهم الشّعر في أقصى الأرض فلا يُعبأُ به ولا يُنشده أحد حتى يأتي مكّة في موسم الحج فيعرضه على أندية قريش فإن استحسنوه رُوى وكان فخرا لقائله، وعُلّق على ركن من أركان الكعبة حتى يُنظر إليه، وإن لم يستحسنوه طُرح ولم يُعبأ به**»[4].

1- جبران مسعود، معجم الرّائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطّبعة السّابعة. 1999، ص 753

2- أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكُتب، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 2008، ص 1539، مادة ع ل ق

3- أحمد محمد الحُوفي، الحياة العربية من الشّعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، الطّبعة الثّانية. 1952، ص 143

4- المرجع نفسه، ص 145

على أنّ التّعليق على أركان الكعبة محل خلاف لا يسع المقام لبسطه، إلاّ أنّه يُمكننا الجمع بين المصدر اللّغوي للمُعلّقات (العِلْقْ) –الذي يعني النّفيس من كل شيء– وبين الخلاف حول اشتقاق اسم المعلّقات من رواية تعليقها على الكعبة بأنّها عَلِقت بالأذهان خاصّة وأنّ المُشافهة كانت مبدأهم في الإلقاء والتّلقي، كما أنّ الأميّة كانت متفشّية في المجتمع الجاهلي، وقليل منهم من يقرأ ويكتب، فمن المستبعد تعليقها للعامة وأكثرهم لا يُحسنون القراءة.

القيمة التّاريخية والفنيّة للمعلّقات

تبرز القيمة التّاريخية للمعلّقات من خلال مفهوم أيّام العرب، وما حوته من أحداث و وقائع وما حفظه الشّعر منهما، «**تُعتبر أيّام العرب في الجاهلية صدراً خصيبا من مصادر التّاريخ، وينبوعا صافيا من ينابيع الأدب، ونوعا طريفا من أنواع القصص، بما اشتملت عليه من الوقائع والأحداث، وما رُوي في أثنائها من نثر وشعر**»[1]. فأغلب الأحداث العِظم ذات الشّأن قد حفظ لنا الشّعر وقائعها، فإذا كان الفارس يُدافع بالسّيف والرُّمح عن حيّاض القبيلة ووجودها فإن دور الشّاعر لا يقلّ أهمية وهو يُدافع بشعره منافحا العدى، مشاركا قومه أوقات الرّخاء والشّدة.

وبما أنّ الشّعر ديوان العرب وحافظ تاريخهم، فإنّه يعتبر صورة صادقة لتاريخ العرب، وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، إلى غير ذلك مما يتعلّق بحياة العرب وبيئاتهم المُختلفة قبل أن تبزغ شمس الإسلام، «**ولو نظرت إلى الشّعر الجاهلي في جملته وتفصيله، وبخاصّة ما كان في الفخر والحماسة والرّثاء والهجاء، فإنّك تجده قد ارتبط بهذه الأيّام[2] ارتباطا تاما، فبينما كان الفوارس يناضلون بسيوفهم ورماحهم، ويجودون بنفوسهم رخيصة في سبيل أقوامهم كن الشّعراء من ورائهم يدفعون عن الأحساب بقصيدهم، ويُطلقون ألسنتهم في خصومهم وأعدائهم**»[3]. وهذا ما يؤكد المنزلة الرّفيعة للشّاعر الموازية لمكانة الفارس، وقد شكّلت هذه الثّنائية (فارس/شاعر) أيّام العرب في الجاهلية، وحفظت لنا تاريخهم الحافل بالأحداث والوقائع، كما شكّلت حصنا منيعا للقبيلة ضد القبائل الأخرى، فإذا

1– علي محمّد البجاوي و محمد أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم، أيّام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية، القاهرة، مصر، د ط. د ت، ص 12

2– أيّام العرب.

3– علي محمّد البجاوي و محمد أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم، أيّام العرب في الجاهلية، مرجع سابق، ص 12

كان الفارس يُقارع بسيفه ورمحه فإنَّ الشَّاعر ينفثُ أشعاره كسهام تخترق الأسماع وتجوب الأفاق.

ومن أهمّ الخصائص الفنيّة للمعلّقات:

- من حيث الشّكل الظّاهري تميّزت بالطّول
- من حيث الشّكل الفني تميّزت بمنهج الشّعر العربي القديم الذي كان يجمع بين عدّة أغراض في القصيدة الواحدة، حيث يبدأ الشّاعر بالغزل، ثم ينتقل إلى وصف الرّاحلة، ثمّ إلى وصف الرّحلة، ثمّ يقصد إلى الغرض الأساسي للقصيدة، كلّ هذا ضمن وحدة موضوعية ووحدة موسيقية عروضية (الوزن والقافية)
- من حيث الخيال تميّزت بخيال واقعي وصادق، مستمد من بيئة العرب في الجاهلية
- من حيث البلاغة تميّزت بجودة الصياغة، وحسن العبارة، وجمال الأسلوب
- من حيث المعاني تميّزت بالوضوح، حيث عبّرت بصدق عن بيئة الشّعر العربي القديم، وعن حياة القبيلة

التُّراث النَّقدي عند العرب

لقد رافق النَّقد الذَّاتي الإبداع، فخالقُ الأدب هو النَّاقد الأوَّل لإبداعه، من خلال حرصه على أن يخرج عمله الإبداعي في أبهى حلّة، وأحسن صورة مُمكنة، وهذه حالةٌ صحيّة من حالات الإبداع أولا، وحالة عادية طبيعية ثانيا «**فمن الطّبيعي أن يكون خالقُ الأدب ناقدا**»[1].

وهذا النّقد الذّاتي هو أوّلُ صُوَّر النّقد، وهو نقدٌ نابعٌ من إحساس فطري بضرورة الجودة والتّحسين من أجل أن يبلغ الإبداع الأدبي الدّرجة القُصوى من الكمال، ومنه فالنَّقد الذَّاتي ولد مع الشّعر باعتباره الفن القولي السَّامي الذي سيطر على عُقُول العرب وسلب ألبابهم «**ولد**

1- محمد مندور، في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1988، ص 5

النَّقد الأدبي مع مولد الشّعر، ونشأ معه، وهذا أمرٌ طبيعي، فإنَّ الشَّاعر ناقدٌ بطبعه"[1]. فالشّاعر أجدر بالنَّقد، لأنّه أقدر من غيره على فهم الصَّنعة الشّعرية.

لقد تعدَّدت صُور النَّقد في العصر الجاهلي، وتشعَّبت أحكامه، لكنَّها في الجُملة لا تخرج عن صورتين رئيستين:

صورة النَّقد الذَّاتي التَّأثُّرِي(اللَّحْظِي)

لقد شاع هذا التَّقسيم بهذا الاسم، والأقربُ إلى الصَّواب أن يقترن هذا الاسم بزيادة مهمَّة تُعبّر عن الزَّمن (المُدَّة) التي يستغرقها هذا النَّقد، والتي لا تتجاوز حدود انفعال اللَّحظة الأولى، خُصوصًا وأنّ النَّقد الذَّاتي التَّأثُّرِي يقوم على الذَّوق الفطري، القائم على السّليقة التي هي ميزة العربي المطبوع على تذوُّق جمالية الشّعر وفُنُون القول البليغ «**فالحُكمُ مرتبطٌ بهذا الإحساس قوَّةً وضعفًا، والعربي يحسُّ أثر الشّعر إحساسا فطريا لا تعقيد فيه، ويتذوَّقه جبلَّة وطبعا، وعمادهُ في الحُكم على ذوقه وعلى سليقته**»[2]. والحُكم النَّقدي في هذه الصُّورة مرتبطٌ أشدَّ الارتباط بلغة العرب التي بلغت درجةً كبيرةً من التَّعبير اللَّفظي، وبالمعاني التي تعارفوا عليها، وبسياقاتها التي ألفوها وتعوَّدوا عليها، كما أنَّهُ مرتبطٌ أيضا بتعارفهم على الشّكل الفني للشّعر، الذي هو في جوهره نغمٌ موسيقي يُعزفُ في رتابة ناتجةٌ عن وحدة الإيقاع والنَّغم معا، وقد اصطلح فيما بعد على تسمية هذا القانون المُميّز لفنّ الشّعر بعلم العروض، الذي اسْتَقْرَأَ من خلاله الخليل ابن أحمد الفراهيدي ما تعارف عليه العرب من موسيقى الشّعر، لتظهر مُصطلحات البُحور والأوزان والقوافي، ولكلّ مُصطلح من هذه المصطلحات مصطلحاتٌ خاصَّةٌ به.

كما يُمكن اعتبار الأحكام الذّاتية اللَّحظية في تقديم بعض الشُّعراء وتلقيبهم بألقابٍ مميزة لهم داخلٌ في هذه الصُّورة من صوَّر النَّقد، ويمكننا أن نتطرَّق لكل نقطة من هذه النّقاط بالمثال:

1- النّقد اللّغوي

يقوم هذا النّقد على الخطأ في استعمال اللّغة «**ولقد كان العربي على صلة وثيقة بأسرار لغته، يُدرك بفطرته الدّلالة الوضعية للكلمات**»[3]. وأيُّ خروج عن هذه الدّلالة

1- مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مكّة للطباعة، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1998، ص 27

2- المرجع نفسه، ص 29

3- المرجع نفسه، ص 30

الوضعية المُتعارف عليها تُعتبر خُروجا عن المألوف ومثاراً من مثارات النَّقد والمُؤَاخَذة، ومن الأمثلة المشهورة في ذلك، ما رواه أبو عبيدة قال:

مَرَّ المُسيَّب بن علّس بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه، فأنشدهم:

ألاَ انْعِمْ صباحًا أيُّها الرَّبْعُ واسْلَمِ نحَيّيك عن شَحْطٍ وإن لـم تَكلمِ

فلّما بلغ قوله:

وقد أتناسَـى الهمَّ عند ادّكاره بنَــاجٍ عليه الصَّيعَريةُ مُكْـدَمِ

قال طرفة وهو يومئذ صبيٌ يلعب مع الصّبيان «**استنوق الجمل**»[1].

والملاحظ في هذا الحُكم أنَّه:

– حُكمٌ لحظي آني لم يتجاوز حدود انفعال اللّحظة الأولى.

– حكمٌ على خطأ لغوي، فالصَّيعرية علامةٌ في عنق النَّاقة لا البعير، واستعمالها هنا من طرف الشّاعر في وصف الجمل خروجٌ عن المُتعارف عليه «**والصّيعرية سمةٌ في عنق النّاقة لا البعير – كما استعملتها العرب– وقد استعملها المُسيب خطأ فأنكر عليه طرفة**»[2].

وقد أدرك طرفة ذلك بفطرته التي كانت تجمع بين لفظ الصّيعرية وبين دلالته التي تعني وسمٌ في عنق النَّاقة.

– غلبةُ الطَّبع حيث أنّ طرفة كان صبيا، ونطق بهذا الحُكم النّقدي المتعلّق بخطأ في الاستعمال اللّغوي، فإذا كان هذا حال الصّبيان، فما هو الحال مع البالغين والعالمين؟!

– اشتهر هذا الحُكم النَّقدي السّاخر '**استنوق الجمل**' وصار مثلا من أمثال العرب، يُضرب في كلّ مناسبة تجاوز فيها المعنى حدود اللّفظ أو شذَّ عن العُرف.

وفي مثال آخر نرى شكلاً آخرَ من أشكال الخُروج عن المُتعارف عليه فيما يخصُّ استعمال الألفاظ في غير محلّها، حيثُ روي أنَّ الأعشى أنشد مادحاً قيس بن معديكرب أحد أشراف اليمن، وممّا قاله:

ونُبّئتُ قيسًـا ولـم آتِــه وقد زعموا ساد أهلَ اليمنْ[3]

وفي هذا البيت تحفظّان:

1– أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1995، ص 94

2– مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 31

3– أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، مرجع سابق، ص 70

– الأول: في الشّطر الأوّل كلمة 'نُبّئتُ' والإنباء غير المُعاينة، وهو يحمل الصّدق أو الكذب، وقد زاد من نسبة الشّك في صحّة هذا الإنباء ما ختم به الشَّطر الأوَّل 'ولم آتِه'.

– الثّاني: في الشّطر الثّاني كلمة 'زعموا' وهي «**كما يقولون مطيَّةُ الكذب**»[1]. فالزَّعمُ هنا غير مُناسبٍ للسّيَّاق الذي هو المدح.

وقد عيب عليه هذا القول، أو عابه قيس نفسه، فردّه فقال:

ونُبّئتُ قيسًـا ولـم آتِـه على نأيـه سَادَ أهـلَ اليَمنْ[2]

ورغم هذا الإصلاح الذي قام بيه قيس إلاّ أنّ البيت لم يسلم من النَّقد، فحتى وإن تخلَّص من مُؤاخذة الشَّطر الثَّاني وكلمة الزَّعم التي تُوحي بالكذب، إلاّ أنَّه لم يتخلَّص من مُؤاخذة الشَّطر الأوَّل وكلمةُ الإنباء التي تُوحي بالشَّك.

2– النّقد المعنوي

يقوم هذا النّقد على الخطأ في المعاني التي تعارف عليها الإنسان العربي «**فإن طابقت لغته المعنى الذي عبّر عنه مطابقة سليمة رضي عن ذلك واطمأن إليه**»[3]. وإن لم تتطابق لغته مع المعاني التي عبّر عنها الشّعر رفضها، وتعرَّضت للنَّقد، ومن أهم[4] المقاييس النَّقدية التي تتعلَّقُ بأخطاء المعاني:

- النَّظر في المُبالغة ومُلاءمتها للطَّبع الجاهلي
- المُلاءَمة بين الألفاظ وما تدلُّ عليه
- النَّظرة في وجُود الشّعر من حيثُ أدَاء وظيفته الجَمالية

والمُتأَمّلُ في هذه المقاييس النَّقدية يُلاحِظُ شِدَّة اعتزاز العربي بلُغته، فلا يُمكنه أن يتقبَّل ما يخرجُ عن عُرفه وعن سليقته وطبعه، ولهذا فقد كان يرفضُ المُبَالَغَة المُبَالَغ فيها، ويستهجنُ المُنافَرَة بين دلالة الألفاظ ودلالة المعاني، كما أنَّهُ يقفُ حذراً في تحقيق الوظيفة الجَمالية للشّعر.

ومن أمثلة المقياس النَّقدي الأوَّل ما عيب به المُهَلْهِلُ بن ربيعة في قوله:

فلولا الرّيحُ أسْمعَ أهل حَجْرٍ صليلُ البَيضِ تُقْرَعُ بالذُّكُور

1– مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 32

2– أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، مرجع سابق، ص 70

3– مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 32

4– المرجع نفسه، ص 33

«**فقد وصف بأنَّهُ أكذب بيت قالته العرب**»[1]، فمنزله كان على شاطئ الفُرات من أرض الشّام، وحَجْرٌ هي مدينة اليمامة، وبينهما مسافة أيّام، والذُّكور هي أجود السُّيوف.

وسبب نفور العرب من مثل هذه المبالغات الشّعرية هو إيثارهم الصّدق في المعنى حتى تكون معانيهم معقولة وبعيدة عن الفساد «**والسّرُّ في عيب أمثال هذه الأبيات أنّ العرب كانوا يؤثرون الصّدق في المعنى ويمقتون المبالغة في تصويره**»[2]، فالصّدق عموما من الصفات المحمودة في العرب قديما، وقد انعكست هذه الصّفة الأخلاقية في شعرهم حيث كانوا يكرهون الكذب، والمُبالغة المُبالغ فيها المؤدّية إلى الكذب، من مثل قول الشّاعر أبي الطَّمَحَان القَيْني:

أضاءَتْ لهم أحسابهُم ووجوهُهم دُجى اللَّيل حتى نظَّم الجزعَ ثاقبُهْ

فالجزع هو نوع من الخرز تُصنعُ منه العُقود، ونظمه يعني سَلَكَهُ في سِلْك، فهل يُعقل أن تُنير لهم أحسابهم ووجوههم ظلام اللّيل حتى يتمكّن صانعُ الخرز من نظمه في سلك؟

فالمبالغة جعلت المعنى فاسدا، حتى وإن كان المقصود هو الفخر بالأحساب.

وأمّا مثال المقياس النّقدي الثّاني هو ما اشتهر من أبياتٍ في الفخر للشَّاعر حسَّان ابن ثابت الأنصاري، وقد أنشدها بسُوق عُكَاظ في حضرة الشَّاعر المُحَكّم نابغة الذُّبياني:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأسيـافُنا يقْطُرْنَ من نَجْـدَةٍ دَمـا

ولـَدْنَا بني الـعَنْقَاءِ وابْنَيْ محـرّقٍ فأكْـرِمْ بِنا خـالاً وأكـرمْ بنـا ابْنَما

فكان حُكم النّابغة الذّبياني الذَّاتي التَّأثُّري اللَّحظي مبنيٌ على اعتبار المعاني المُتعارف عليها في غرض الفخر، حيثُ قال له «**أنت شاعر، ولكنَّك أقللت جِفانك وأسيافَك، وفخَرْتَ بمن ولدتَ، ولم تفخر بمن ولدك**»[3]. فقد أثبتَ له الشَّاعرية، إلاَّ أنَّه آخذ عليه المعاني القاصرة التي تُقلّل من جودة الفخر، حيثُ استعمل جموع القلَّة ولم يستعمل جُمُوع الكَثرَة المُناسبة لغرض الفَخر، والأنسبُ في حقّه لو استعمل كلمة الجِفَان في مُقابل كلمة الجفنات، وكلمة سيُوفنا في مقابل كلمة أسيافنا «**وأسياف جمع لأدنى العدد، والكثير سيوف،**

1- المرجع نفسه، ص 33

2- المرجع نفسه، ص 34

3- أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، مرجع سابق، ص 76

والجفنات لأدنى العدد، والكثير جفان»[1]. وهذه المعاني ممّا تعارف عليه العرب، وترسّخ في عقولهم، وأصبح على ألسنتهم بديهة وسليقة.

كما آخذ عليه مُخالفة أصل من أصول الفخر، فالمُتعارف عليه هو الفخر بالآباء والأجداد، أمّا الفخر بالأخوال والأولاد فهو فخرٌ مستهجنٌ، ونقيصةٌ مُخلّة.

وزاد بعض النُّقاد على نقد النّابغة الذّبياني، ملاحظتان تدلاّن على مدى الدّقة التي وصل إليها العرب في التَّعبير عن المعاني الدَّقيقة بألفاظ تدلُّ حقا على المعاني المقصودة **«وقال قوم ممن أنكر هذا البيت في قوله: يلمعن بالضّحى، ولم يقل بالدُّجى، وفي قوله: وأسيافنا يقطرن، ولم يقل يجرين، لأنّ الجري أكثر من القطر»**[2]. ففي الملاحظة الأولى دليل على اعتبار أنَّ إكرام طارق اللَّيل أدعى إلى الفخر من إطعام طارق النَّهار، ومن تمام الفخر أن تلمع جفانُ الإطعام والكرم باللّيل كنجوم يهتدي إليها المحتاجون والمنقطعون، والنُّجوم لا تلمع بالضّحى.

أماّ في الملاحظة الثّانية فهي مؤاخذةٌ على تقصير لفظ يدل على القلَّة في مقابل لفظة أخرى بديلة تدل على الكثرة، فالسُّيوف التي تقطر دمًا تدلُّ على قِلَّة القتلى، بعكس ما إذا كانت هذه الدّماء تجري على السُّيوف كأنَّها أنهارٌ من دماء.

والملاحظ في نقد هذين البيتين، أنّه جمع بين:

- الدّراية التَّامَّة بالألفاظ العربية الأصيلة وما تدلُّ عليه من معاني دقيقة، على حسب كل موقف من مواقف الشَّاعر المُختلفة.
- الوعي التّام بتقاليد العرب وعاداتهم في الفخر ومعاييرهم التي تعارفوا عليها.

ومن أمثلة المقياس النَّقدي الثّالث، ما أورده المرزباني بسنده «**تحاكم الزّبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطبيب، والمخبل السّعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشّعر، أيّهم أشعر؟ فقال للزبرقان: أمّا أنت فشعرك كلحم أسخن، لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئا فينتفع به، وأمّا أنت يا عمرو، فإنّ شعرك كبرود حبر، يتلألأ فيها البصر، فكلّما**

1- المرجع نفسه، ص 76

2- المرجع نفسه، ص 77

أعيد فيها النّظر نقص البصر، وأمّا أنت يا مخبل فإنّ شعرك قصر عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم، وأمّا أنت يا عبدة فإنّ شعرك كمزادة، أحكم خرزها فليس تقطر ولا تمطر»[1].

لقد حكم ربيعة الأسدي بين الشُّعراء الأربعة بما أملاه عليه طبعهُ من تذوُّق للشّعر، وبما ترسَّخَ لديه من فنون الجودة الشّعرية، وقد مثَّل أحكامه بأَنْ جعلها على شكل تشبيهَات مادية مألوفة لبيئة العربي وقريبةٌ من طرائق عيشه، ويُمكنُ أن نُلخّص هذه الأحكام التَّشبيهية كما يلي:

- لم يبلغ شعر الزُّبرقان درجة النُّضج والاستواء، وهذا لخلل في أسلوبه الشّعري لا في شاعريته، فكما أنّ تمام إنضاج اللَّحم لا يتمُّ بالنَّار فقط، وإنّما بتَتْبِيله وإعداده جيّدا، فكذلك الشّعر يجب أن يتجاوز الشَّاعرية إلى جودة الأسلوب وحرارة العاطفة والدّقة في الوصف والإصابة في المعاني، إلى غير ذلك من توابل الشّعر.
- أمّا شعر عمرو بن الأهتم، فهو جيّد الشَّكل، خالي المضمون، وهذا ممّا يعيب الشّعر العربي القديم الذي هو في الحقيقة شكلٌ ومضمُون، فلا عبرة بالشَّكل دُون المضمون، ولا قيمة للمضمون دون شكل، وهذا ما أشار إليه النَّاقدُ صراحةً هُنا، فقد شبَّه شعره بأنَّه يخطف الأبصار بأساليبه الخلاَّبة وبألفاظه البرَّاقة، فإذا فتَّش الباحث في حقيقته لم يجد شيئا.
- وقد حكم على شعر المخبل السَّعدي بالقُصُور أمام أشعار رفاقه، كما أنّه يفوق أشعار غيرهم، فهو إذاً بمرتبة وسطى لا ترقى إلى مرتبة الفحول، ولا تنزل إلى درجة المُتشاعرين، والملاحظ في هذا الحكم غيَّابُ التَّمثيل المادي على غرار باقي الشُّعراء الثَّلاثة الذين مثَّل لهم المُحكّم بأمثلة مادية.
- وقد حكم للشّاعر عبدة بن الطّبيب بالجودة والإتقان «**وفي شعر عبدة بن الطّبيب جزالة وإحكام وقوّة أسر لا يرى النّاظر فيه ضعفا، ولا يلمح في أساليبه أو معانيه وهناً، فهو أشعر الأربعة**»[2]. وذلك من خلال تشبيه شعره بالمُزادة التي احتوت على الزّاد دون أن تُفلت منه شيء، وهو تمثيل لقيمة شعره التي احتوت على النّفائس التي لا تكاد تفلتُ منها شيئاً.

1- مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 37

2- المرجع نفسه، ص 38

وقد امتازت هذه الأحكام بأنَّها:

- أحكام ذاتية تأثُّريَّة لحظية مبنية على مجلس تحاكُمْ بين مجمُوعةٍ من الشُّعراء.
- أحكام مُجملة غير مُفصَّلة، غامضة بعيدة عن الوضُوح.
- أحكامٌ خاليةٌ من الاستشهَادِ والدَّليل.
- أحكامٌ تمثيلية تعكس البيئة العربية والتَّقاليد الشّعرية المُتَوارثة.
- الإحساسُ الفطري بمواطن الجمال الشّعري.

3- النَّقد العَرُوضي

من شروط الشّعر الشَّكلية ما تعارف عليه العرب من جرس موسيقي، شكَّل مع مرور الوقت رتابةً ألفها الذَّوق العربي، وأصبحت هذه الأنغام قانُوناً التزم به الشُّعراء، وقد عُرف فيما بعد بقانُون الوزن والقَافية، وأصبح الخُروج عليه عُرضةً للنَّقد، وأشهرُ مثال قي ذلك ما عِيبَ على النَّابغة الذُّبياني من خُروجه على هذا القانون، وقد سمّي هذا النَّشازُ فيما بعد بالإقْواء، والذي يعني اختلاف حركة الرَّوي في أبيات القصيدة، وذلك في موضعين اثنين:

الموضع الأول في قوله:

أمن آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغتَدِي عَجْلانَ ذا زَادٍ وغَيرَ مُـزوَّدِ

زَعـمَ البَوارِح أنَّ رِحلَتنَا غَدا وبذَاك خبَّرنَا الغُرابُ الأسْودُ

أمّا الموضع الثّاني ففي قوله:

سَقَطَ النَّصيفُ ولم تُرِدْ إسْقَاطهُ فَتنـاولتهُ واتَّقتنَا بالـيَـدِ

بمُخَضَّبٍ رخْـصٍ كـأنَّ بنَانـهُ عنَمٌ يَكادُ من اللَّطافة يُعْقَدُ

وقد خرج عن قانون الوزن والقافية، شاعرٌ جاهلي آخر، هو بشرُ بن أبي خَازِم الأَسَدِي، وذلك في موضع واحد، حيث يقول:

ألم ترى أنّ طُول الدَّهر يُسْلي ويُنسي مثل ما نُسِيَتْ جُذامُ

وكـانوا قـومَنـا فبَغُوا عَلينَا فسُقناهُم إلـى البلد الشَّـآمي

فهذان الفحلان من شُعراء الجاهلية من ثَبَتَ في حقّهما الإقْوَاءُ، وهذا ما أكَّده أبو عمرو بن العلاء، حيث قال «**فحلان من الشُّعراء كانا يُقويان: النَّابغة، وبشر بن أبي خازم**»[1].

1- أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، مرجع سابق، ص 75

ولم ينتبه النَّابغة إلى هذا الخُروج عن العُرف، حتى قدم المدينة، وسمع أبياته هذه غنَاءً، وقد طُلب من الجارية أن تمُدَّ القافية، فانتبه لذلك ولم يعد، وقال قولته المشهورة «**قدمتُ الحِجَازَ وفي شعري صَنْعةٌ ورَحَلتُ عنها وأنَا أشْعرُ النَّاس**»[1]، فهو وإن أدرك خطأه إلاّ أنَّه لم يستطع تسميته، وأطلق عليه عبارةً عامَّةً مُبهمة، وهذا أمرٌ طبيعي، فالمُصطلحُ النَّقدي يتكوَّنُ بعد الظَّاهرة.

وكذلك بشر بن أبي خازم، لم يكن مدركا لخطأه حتى دلّه عليه أخوه «**فقال له سوادة أخوه: إنّك تقوي، فقال له: وما الإقواء؟ فأنشده بيتيه**»[2]، فانتبه لذلك ولم يعد.

4- تقديم الشُّعراء

من صُوّر النّقد الذّاتي التَّأَثُّري اللّحظي عند العرب القُدامى ما كان منهم من تقديم بعض الشُّعراء، دون تعليل موضوعي يُبرّر هذا التَّقديم، من قبيل حُكمهم المشهور 'أشعرُ النَّاس'، أو 'أشعرُ الشُّعراء'، أو 'أشعرُ أهل زمانه'، أو من قبيل ألقابهم التي أطلقُوها على بعض الشُّعراء، والتي تحملُ في مضامينها سماتٌ نقديةٌ، وذلك من قبيل الألقاب المشهورة 'الفحلُ الخنذيذ'، و'الشَّاعر المُفْلِقْ'، و'الشَّاعر المُرقَّع'، كما نجد لقب 'النَّابغة' وما يرمز إليه من درجة الجودة الشّعرية، وما يُفهم منه من منزلة النُّبُوغ والتَّميُّزّ، قد لازم بعض الشُّعراء، وقد عدَّهم وسمَّاهم صاحب 'تاج العروس' فكانوا ثمانية شُعراء فقط.

ومن الأمثلة المشهورة في ذلك، ما روي عن الحُطيئة عندما سئل عن أشعر النَّاس فقال "الذي يقول:

لا أَعُدُّ الإقْتَارَ عُدْماً ولكِنْ فَقْدُ مَنْ قَدْ رُزِئْتُهُ الإعـدَامُ"[3]

وهذه الأبيات وإن كانت من أجود ما قال أبو دؤاد، إلاّ أنَّها لا تشفع لصاحبها بالتّقديم، ما لم توافق نزعة ذاتية للحطيئة، وميلا نفسيا خالصا، لأنَّه لم يُعلّل سبب هذا الاختيار المُبالغ فيه.

وفي مثال آخر تظهر فيه بوضوح النّزعة الذّاتية، فلا يُمكن للشّاعر أن يُقدّم نفسه على أنّه أشعرُ النَّاس، حتى وإن كان من فحول الشُّعراء، ومن كبار مُنظّري الشّعر، فقد سُئل لبيد من أشعر النَّاس، فقال «**الملك الضّليل، قيل: ثمّ من؟ قال الشّاب القتيل، قيل: ثمّ من؟ قال:**

1- مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 42

2- أبي عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، مرجع سابق، ص 75

3- ابن قتيبة، الشّعرُ والشُّعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1982، الجزء الأول، ص 238

الشّيخ أبو عقيل – يعني نفسه»[1]، فالملك الضّليل هو امرؤ القيس، أمَّا الشَّاب القتيل فهو طَرَفَة بن العبد، وهما من فُحول الشُّعراء ومن أصحاب المعلَّقات.

أمَّا أبو عقيل فهو لبيد ابن ربيعة «**وهو معدود في فُحول الشُّعراء المُجوّدين...وكان من شُعراء الجاهليّة وفُرسانهم**»[2]، أدرك الإسلام، فأسلم وحسن إسلامه.

ففي هذا التَّقديم نَزعةٌ ذاتية خالصة، تتجلى في تقديم الشَّاعر لنفسه ولغيره من الشُّعراء، من دون تعليل أو استشهاد.

إنَّ تقديم الشّاعر إجمالاً على عموم الشُّعراء فيه من الإجحاف ما قد يجعل هذا التَّقديم أقربُ إلى المُبالغة منه إلى الحقيقة، ولهذا اهتدى العرب القُدامى إلى تقديم الشّاعر وفق ما يُجيده من غرض ويتميَّزُ فيه عن الباقين تميُّزا يجعل له السَّبق، من مثل ما روي عن قتيبة بن مُسلم عندما سأله الحجّاج بن يوسف عن أشعر شعراء الجاهلية والإسلام «**أشعر شعراء الجاهلية امرؤ القيس، وأضربهم مثلاً طرفة، وأمّا شعراء الوقت فالفرزدق أفخرهم، وجرير أهجاهم، والأخطل أوصفهم**»[3]، فهذه الأحكام الخاصّة وإن كانت أقرب إلى الحقيقة إلاّ تشترك مع الأحكام العامة في طابعها الذّاتي والبعيد عن الموضوعية، والخالي من الاستدلال والاستشهاد.

وقد تعدَّت أحكام تقديم الشُّعراء من العُموم إلى الخُصوص إلى خُصوص الخُصوص حيثُ تطرَّقت إلى أحوال الشُّعراء النَّفسية التي يكونون فيها في قمَّة السَّخاء والعطاء الشّعري المُميَّز، من قَبيل ما حكاه الأصمعي عن ابن أبي طرفة «**كفاك من الشُّعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنَّابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا ركب، وزاد قوم: وجرير إذا غضب**»[4]، وهذا التّقديم أقرب إلى التّعبير عن الحقيقة، وفيه دلالة على الاهتمام الذي يوليه العرب القدامى إلى قول الشّعر وإلى أحوال قائليه، وبالتَّالي فإنَّ أحكامهم في تقديم الشُّعراء وإن كانت متفاوتة، وتعبيرا عن الذَّاتية، وتجسيدًا للتَّأثُّريَّة، واستنطاقًا لحُكم اللَّحظة الآنية، إلاَّ

1– أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الخامسة. 1981، الجزء الأوّل، ص 96

2– عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطّبعة الرّابعة. 1997، الجزء الثّاني، ص ص 246–247

3– أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص 96

4– المرجع نفسه، ص 95

أنَّها أحكامٌ نابعةٌ من فطرة سليمة وذَوقٍ راقٍ وطَبعٍ مجبُول على التَّمييز بين مُختلف أفانين القول الشّعري.

•صورة النّقد الذي مبعثه الرَّوية والأناة (المُتأنّي)

وفي المُقابل شاعت هذه التّسمية للتّميز بين نوعي النَّقد الذَّاتي التّأثُّرِي، فحتى وإن تميّز هذا النّوع من النَّقد بالرَّوية والأنَاة، فإنَّه يبقى صورةً من صُوَّر النَّقد الذَّاتي التَّأثُّرِي، حتى وإن تميَّزت بعض أحكامه بالموضوعية، من خلال بعض التَّعليلات الجُزئية، إلاّ أنَّها لا ترقى إلى الموضوعية المنهجية القائمة على التَّعليل المنهجي، وعليه يُمكن تسمية النَّقد الذي يتجاوز حدود انفعال اللَّحظة الآنية بالنَّقد الذَّاتي التَّأثُّري المُتَأنّي، وقد تمتدُّ مدَّة هذا التَّأني حولا كاملا «**ومن شُعراء العرب من كان يدعُ القصيدة تمكثُ عنده حولا كريتا وزمنًا طويلا، يُردّد فيها نظره ويجيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه**»[1]، فطوال هذه المُدّة يُراجع الشَّاعر قصيدته تثقيفا وتنقيحا، ويُعيد فيها النَّظر مرَّة بعد مرَّة، وقد يعرضها على بعض الأفاضل كي يستأنس بآرائهم ويهتدي بأقوالهم، وذلك من أجل أن تكون أشعارهم في مستوى الجودة التي يحاولون إدراكها «**فنجد بعضهم يحتفل بنظم شعره، ويتأنى فيه ويتمثّل، ويغيّر فيه ويبدّل، ويضيف ويحذف، ليرضى هو عن شعره قبل أن يرضى من يستمعون إليه من العرب الفصحاء**»[2]، فالهدف هو إرضاء الذّات قبل إرضاء الغير، خصوصا وأنّ هذا الغير يملك من الفصاحة والذّوق ما يؤهله للحُكم على الشّعر.

لقد حاول النُّقاد حصر هذه الصُّورة النَّقدية في ثلاث عناصر، على النّحو الآتي:

- التّثقيف والتّنقيح
- الرّواية والتّلمذة
- الاختيار

1- التّثقيف والتّنقيح

1- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطّبعة السّابعة. 1998، ص 9

2- مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 44

يتميّزُ هذا المفهوم بأنَّه مفهومٌ فنّي، يقوم به الشُّعراء أنفسهم، نابعٌ من إحساسهم بضرورة السَّهر على تجويد شعرهم، ومدى صُعوبة هذا الأمر حيثُ عبَّروا عن ذلك من خلال بعض الأبيات المُعبّرة عن هذا المفهوم، من مثل قول عَدِيُّ بن الرّقَاع[1]:

وقَصيدَةٍ قَـدْ بتُّ أجمعُ بَيْنَها حتَّى أقَـوّمَ مَيْـلَهـا وسِنَادَها

نَظَرَ المُثَقِّفِ في كُعُوبِ قَنَاتِه حتَّى يُـقيم ثِقَـتافُـه مُنـَآدَها

فالميلُ والسّناد والمُنآد كلّها عيوبٌ من عيوب الشّعر، يسهر الشَّاعر على تقويمها و تهذيبها وتصحيحها، ومثله قول سُوَيْدُ بن كُراع يذكر فيها تنقيحه شعره[2]:

أبيتُ بأبـواب الـقَوافي كـأنَّــمَا أُصَادي بها سِرْبًا منَ الوَحْش نُزَّعَا

أُكَـالـئُها حتَّى أُعَـرِّسَ بعد مـا يكُـونُ سُحَيْـرًا أو بُــعيدًا فأهـجَع

إذا خفتُ أن تُروى عليَّ ردَدْتُها وراء التّـرَاقي خـشيـة أن تـطَـلّـعَا

وجشَّمنِي خوفُ ابْنِ عفَّان ردَّهَا فثَقَّفْتُهـا حــولا جـريـدا ومَـرْبَعَا

فالشَّاعر هنا يذكر سهره في تجويد شعره حولا كاملا، ومدى صعوبة هذا الأمر الذي شبّهه الشّاعر هنا بمُجابهة الوحوش.

ومن الشّعراء الذين اشتهروا بتثقيف أشعارهم وتنقيحها "أوس بن حجر"، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير والحطيئة، وطفيل الغنوي وغيرهم، وقد سُمّي هؤلاء الشُّعراء ممّن كانوا يُثَقّفون ويُنقّحون أشعارهم بعبيد الشّعر، وقد نقل صاحب العمدة قول الأصمعي «**زهير والنَّابغة من عبيد الشّعر**»[3]، أي أنَّهُما يتكلَّفان قي أشعارهما ويشغلان في إصلاحه جلّ أوقاتهما وأحوالهما «**فالمُتكلّف هو الذي قوَّم شعره بالثّقَاف، ونقَّحه بطول التَّفتيش، وأعَاد فيه النَّظر بعد النَّظر**»[4]، فالتَّكلُّف هنا هو نوعٌ من الصَّنعة، ولكنَّه تكلفٌ لا يبلغ درجة تكلُّف الشُّعراء الموّلدين، أو الشُّعراء غير العرب على وجه العُمُوم، على أنَّ التَّكلُّف نوعان: محمودٌ و مذموم.

فالمحمود ما كان من طِبَاعِ القوم عفوًا على غير تَقَصُّد، ثُمَّ إن شاعرا فحلاً كزُهير، أو شاعرا فحلاً كالنَّابغة وهو الذي ارتضاه القومُ ليكُون حَكَمَهُم الذي تُرجى حُكُومته، شاعران

1- ابن قتيبة، الشّعرُ والشُّعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مرجع سابق، الجزء الأول، ص 78

2- المرجع نفسه، ص 78

3- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص 133

4- ابن قتيبة، الشّعرُ والشُّعراء، مرجع سابق، ص 78

عربيان مطبُوعَانِ على الوجه الذي تعارفت عليه العرب في قولهم الشّعر وتحقيق شُروط الجودة واستيفاء معايير الجمال والوصول بالشّاعر إلى منزلة التَّقديم والتَّفضيل، ولكن من باب اتّهام النَّفس وقصد بُلُوغ أقصى درجات الجَودة الفنيّة يلجأ بعض الشُّعراء كزهير إلى الإرجاء، فتكون قصيدته بذلك مطبوعة الابتداء مصنوعة الانتهاء، وإلى زهير تُنسب هذه السُّنَّة الحميدة في تنقيح وتثقيف الشّعر «**حتى صنع زهير الحوليات على وجه التَّنقيح والتَّثقيف، يصنع القصيدة ثمّ يكرّر نظره فيها خوفا من التّعقّب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة**»[1].

أمّا المذموم منه فما كان مقصودا لذاته، مُتجاوزا ما تعارف عليه العرب القُدامى من قانون فنّ القول الشّعري، وهو بهذا يُشكّل خُروجا عن المألُوف، القائم على اعتبار المعاني وشرفها، الذي يستلزم بالضَّرورة ألفاظًا وتراكيبًا في مستوى شرف المعاني، حيث يلجأُ أصحاب هذا الاتّجاه إلى المُبالغة في استعمال الزَّخارف دون مُرَاعاة انسجامها مع المعاني «**الشّعر المتصنّع أو المتكلّف والشَّاعر فيه يكون همّه الأوّل أن يملأ شعره بالصَّنعة والزّخارف، يلتمسها طوعًا وكرهًا، ولا يبالي أن يكون المعنى غامضا أو تافها، قريبا أو بعيدا، شريفا أو وضيعا**»[2]، فالمبالغة في حشو المُحسّنات البديعية على حساب المعاني يُخْرِجُ الشّعر من أصله المطبوع إلى صورة أخرى يغلب عليها التَّصنيع.

ومن هنا ظهرت ثُنائيّةٌ نقدية، كان لها الأثر البالغ في الحركة النَّقدية العربية القديمة (الطّبع/الصَّنعة)، فالشّعر المطبوع هو الأصل الذي عرفه العرب القدامى، وهو الذي عليه المدار، ومحل الاعتبار، أمَّا الشّعر المصنُوع فهو فرعٌ محمود إذا لم يكن مقصودا لذاته، وكان هدفه الجودة والتَّحسين دون خُروجٍ عن نهج القصيدة العربية القديمة، وفرعٌ مذموم إذا كان مقصُودًا لذاته، هدفُه تحسين الشَّكل دون المضمُون.

2- الرّواية

شكَّلت الرّواية رافدًا مُهمًا من روافد التُّراث النَّقدي العربي القديم في جانبه الذَّاتي التَّأثُّري المُتأنّي، وذلك من خلال مظهرين اثنين:

- اختيار الرّاوي شاعرًا يروي له

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص 129

2- محمد عزام، المصطلح النّقدي في التُّراث الأدبي، دار الشّرق العربي، حلب، سوريا، دون طبعة. دون تاريخ، ص 231

دافع هذا الاختيار في مبدأه ذاتي، قبل أن يُصبح جُزءًا من سلسلة فنية تشترك جميعا في خصائص فنية مميزة، عرفت بالمدرسة الفنيّة الشّعرية، يأخذُ فيها اللّاحق عن السّابق، وقد اشتهر مجموعة كثيرة من السّلاسل، أهمّها:

- سلسلة الشّاعر أوس بن حجر زوج أم زهير بن أبي سلمى.
- سلسلة المهلهل خال امرئ القيس.
- سلسلة المرقش الأكبر، عم المرقش الأصغر، عم طرفة بن العبد.
- سلسلة الهذليين.

- ممارسة النّقد من خلال التّغيير والتّبديل في الشّعر الذي يرويه

يصل الرَّاوي هذه المَنزلَة بعد أن يتشَرَّب الصَّنعة، ويتمكَّن من هضم الخَصائص الفنيَّة للشّاعر الذي يروي له، ويتفتَّق ذوقه ويستقيم، وينال مع ذلك ثقة هذا الشَّاعر حتى يتقبَّل بصدر رحب ما يُغيّره الرَّاوي ويُبدّله «**ومن هذا المنطلق أباحُوا لأنفسهم نقد هذا الشّعر، ثمَّ تعديل بما يتمشَّى مع هذا النَّقد في حدود ضيّقة تجعل الشَّاعر يتقبَّل هذا النَّقد**»[1]، وقد كان للمجامع العامة كالأسواق ومواسم الحج الأثر الكبير في شيوع عمل الرُّواة وازدهاره.

3- الاختيار

عمدت العرب القُدامى إلى اختيار بعض القصائد الشّعرية واعتبروها عيونا للشّعر العربي القديم، حيث يقوم هذا الاختيار على ذوق نقدي، هذا الذَّوق لم يكن بحال وليد انفعال لحظي، بل هو ذوقٌ جَمعي متأنّي، وقد تطوَّر هذا الذَّوق إلى شبه إجماع حول القيمة الفنية والجمالية لهذه المختارات، والتي اصطُلح على تسميتها بالمعلَّقات «**المعلّقات قصائد طوال مختارات من الشّعر الجاهلي**»[2]، ومن هنا فمصدر الاختيار والاصطفاء قد جمع بين الذَّوق والعقل معا، كما يعتبر ترجمة للرُّوح النَّقدية المسيطرة على العرب القدامى «**فإنّ هذا الاختيار في جوهره عملية نقدية بحتة تمثّل ذوق المختار وإحساسه بالجمال وتقديره له تقديرا يقوم**

1- مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 48

2- محمد صبري الأشتر، العصر الجاهلي الأدب والنّصوص المعلّقات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، دون طبعة. 1994-1995، ص 6

على التّروي والتّؤدة دون الارتجال والاندفاع»[1]، وقد تكلّمنا عن المعلّقات بشيء من التَّفصيل في الموضوع السَّابق الموسوم بالتُّراث الشّعري عند العرب.

والمُلاحظُ في هذه الأحكام النَّقدية التي ميَّزت تُراث العرب القُدامى، بأنَّها:

- بأنَّها أحكامٌ ذوقية، ترتكز على طبع العربي القديم في تذوُّق فنون القول والإحساس بمواطن الجمال، وعلى سليقته الفطرية في الوقُوف على جمالية الألفاظ وتعبيرية المعاني.
- بأنَّها أحكامٌ ارتجالية، غير قائمة على دراسة مُمعِنة أو نظرة فاحصة، وإنَّما هي صدى لذوق فطري سليم.
- بأنَّها أحكام جزئية تتناول جزئية من جزئيات القصيدة دون تناول كل القصيدة، قد تكون هذه الجزئية متعلّقة بالألفاظ، أو المعاني، أو الوزن والموسيقى.
- بأنّها أحكامٌ عامّة، يُرسلها النَّاقد دون تعليل أو بُرهان.
- بأنّها أحكام مُوجزة ومختصرة، يفهم منها المراد ولكن دون شرح أو تفسير أو تفصيل.

التّراث البلاغي عند العرب

لقد شكّل النّثر الفني العربي القديم بمختلف أنواعه رافداً مهما من روافد البلاغة العربية التي بلغ فيها العرب منزلةً رفيعة، ودرجةً سامية «**بلغ العرب في الجاهلية مرتبة رفيعة من البلاغة والبيان**»[2]، فقد أتقنوا فُنُون القول، وتمكَّنُوا من ناصية اللُّغة، وتميَّزُوا في إجادة المعاني، وحُسن ترتيب الألفاظ، وبلغوا المُنتهى في أساليب الإقناع، وحازوا الكمال في فنيّات الإمتاع، وهذا من دواعي العز ومن أسباب الفَخَار «**لقد خُصّ العرب بالفصاحة والبلاغة، وكانت هذه المزيّة موطن العز وأساس الافتخار**»[3].

1– مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النّقد الأدبي القديم عند العرب، مرجع سابق، ص 50

2– شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة التّاسعة. 1995، ص 8

3– بلخير ارفيس، البلاغة العربية بحث في الأصول والامتدادات، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر والتّوزيع، العلمة، الجزائر، دون طبعة. دون تاريخ، ص 13

القَصَص

تعودُ غريزة القَصّ إلى طبيعة الإنسان العربي القديم، وإلى طريقة عيشه المُرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالصَّحراء، والآثار المُترتّبة عليها من سعة خيال ورحابة صدر وانطلاق لغة أسعفته في مختلف المواقف التي عبَّر عنها الإنسان العربي، حيث كان مألُوفًا لديهم مجالس السَّمر التي تُعتبر المُتنفَّسُ الوحيد لهم بعد قضاء يوم مُتعب وشاق.

والملاحظ في لغة هذا القَصَص العربي القديم الدّلالة على العصر الذي ترويه حتى وإن ارتقت لغةُ قصَّه عن زمن الوقوع والأحداث، وهذا أمرٌ طبيعي باعتبار أنّ الذَّاكرة الشَّفهية – في الغالب– هي من حفظ هذه الآثار الأدبية من الاندثار، كما أنَّ عملية التَّدوين –عند العرب– تمَّت في مرحلة مُتأخّرة جدا «**أنَّ كَوْنَ هذه القصص مرويةٌ بأسلوب رُوَّاتها الإسلاميين لا يخرج بها من خاصية عصرها ولا يطعن بانتمائها الجاهلي، لأنَّها مرويةٌ بِرُوح العصر وبأحداثها التي وقعت فيها، مع المُحافظة على أجواء القصَّة وتقاليد العصر الذي جرت فيه ومُعطياته الدّينية والفكرية، وهذا الأمر واردٌ في جميع الآداب الكلاسيكية**»[1]، فالأسلوب لا يُغيّر من الأحداث أو يؤثّر على معطيات القصّة في أبعادها الدّلالية والرَّمزية، ومن أعمق الأمثلة على ذلك، مثالٌ مُوغِلٌ في القدم قِدَمَ حضارة الإنسان نفسه، فلو قرأنا ملحمة كلكامش بلُغتها السَّامية، أو بلغتها الأصل السُّومرية، فإنَّنا حتما لا نشعر بالمتعة حتى ولو كُنّا نتقن كلتا اللّغتين، كما لو كانت مُترجمة إلى لغتنا العربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فحتى وإن كانت مكتوبة بلغتنا فإنَّنا نستوحش الأحداث التي تبدو غريبة عن زمننا الذي نعيشه، وفي كل الأحوال فإنَّنا سنقف عند الزَّمان والمكان والحدث الذي تحكيه القصَّة بغضّ النَّظر عن لغة الرَّاوي وأسلوبه، حتى ولو شعرنا بالغربة والسّآمة.

والقَصَصُ العربي هو استنطاقٌ لأيَّام العرب وما حَفِلَت به من الأحداث الجسام والعظام، ومن الأحداث الغريبة والعجيبة، والتي قد تكون موغلة في القدم إلى حدود العصر الأسطوري والتّاريخي، وقد تكون في أواخر العصر العربي القديم أين نضج العقل وسيّطر على العواطف وقيّد المشاعر، وهذا ما يُمكن استنتاجه من أنواع القصّة العربية القديمة التي

1– نوري حمودي القبسي و عادل جاسم البياتي و مصطفى عبد اللطيف، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، دار الكتب للطّباعة والنّشر، جامعة الموصل، بغداد، العراق، الطبعة الثّانية. 2000، ص 464

يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع، حسب العصور الأدبية التي ميّزت سيرة الأدب العربي القديم منذ نشأته:

القصّة الأسطورية

يعالج هذا النّوع من القصص سيرة العرب منذ وجودهم، ويتميّز هذا النَّوع ببعده الأسطوري الموغل في القدم، الموازي للقَصص الأسطوري في الأمم الأخرى «**وأكثر ما يغلب على هذه القصص السّمات الأسطورية والنّزعات الغيبية وعنصر المُبالغة التي جاوزت حدّ التَّصور والمعقول**»[1]، وهو بهذا يعبّر عن نفس الخصائص الفنيّة التي تميَّز بها الأدب الأسطوري من تركيز الكلام على الأدب الغيبي والأدب العجائبي.

ويمكننا أن نستدلّ على الخلفية الأسطورية للقِصص العربية القديمة من خلال هذه المقارنة[2] بين قصّة عمليق بن سام التي رواها أبو عبيدة في كتابه الأيَّام، والتي أوردها في ما أسماه بيوم اليمامة، وبين ملحمة كلكامش الرّافدية، وما بينهما من تقاطعات تكاد تكون متطابقة في أكثر من موضع، وهي دلالة على أصالة الانتماء إلى تيَّار أدبي متجانس ذو أصل واحد:

ملحمة كلكامش	يوم اليمامة
البطل كلكامش ملك أوروك الذي كان يمارس عملية الاغتصاب مع عذارى قومه قبل زفافهن	البطل عمليق بن سام ملك اليمامة الذي كان يمارس حقّ السّيد المُطاع مع عذروات قومه قبل زفافهن
ثلثاه إله وثلثه الباقي بشر	بشر شريف النَّسب فجدُّه نبي قديم
رحلته بحثا عن سرّ الخلود إلى الرّجل الذي صنع الفلك بأمر الآلهة ونجا من الطّوفان وخلّدته الآلهة فلا يموت	جدّه النّبي نوح عليه السلام صنع الفلك بأمر الله ونجا هو من معه من الطّوفان وقد سأل الخلد حيث عمّر طويلا جدا

1- المرجع نفسه، ص 467

2- يُنظر؛ أبو عبيدة، كتاب أيّام العرب قبل الإسلام، تحقيق عادل جاسم البياتي، دار الجاحظ للطّباعة والنّشر، جامعة بغداد، العراق، دون طبعة. 1976، ص 166

انكيدو تستشيره بغايا المعبد المقدّسات ليقتل كلكامش ويخلّص حرائر النّساء من العبودية	الأسود بن غفار تستشيره أخته بأن تخرج إليه في صورة بغي ومعها النّسوة لكي يخلّص الحرائر من النّساء
انكيدو بدأ حياته متوحشا في الغاب والجبال وينتهي به الأمر صديقا لكلكامش	الأسود يبدأ حياته صديقا لعمليق الملك وينتهي قاتلا له محتميا بالصّحراء والجبل
الرّحلة على متن سفينة عبر بحار الموت	الرّحلة إلى جبلي (أجأ وسلمى) غامضة لكنّ الطّائيين وصلوا إلى الأسود في الجبل يقودهم جمل أسطوري فقتلوه

تشترك الملحمتان في الحتمية التي انتهت إليها القصّتان وهي الفناء والموت فلا يُمكن الخلود للبشر حتى ولو كانوا أنبياء في القصّة العربية، ولا لأنصاف الآلهة الذين جمعوا بين الآلهة والبشر في القصّة الرّافدية، رغم سعي البطل كلكامش الحثيث لإدراك سرّ الخلود، الذي استأثرت به الآلهة.

كما تشترك القصّتان في ظاهرة شكّلت صفة مُشتركة في كثير من الآثار الأدبية السّامية وهي ظاهرة الاغتصاب التي تكرّرت في كثير من القصص والأحداث.

القصّة التّاريخية

لم تتخلى القصّة التّاريخية عن ثوب الأسطورة تماما وإنّما امتزت بالتّاريخ، واحتكمت أكثر إلى الواقعية وإلى العقل، خُصوصا في المجال التّاريخي القريب من ظُهور الإسلام «**وعندما روى الأدباء قصص الأيّام القريبة من ظهور الإسلام أبدوا تعقُّلَهُم في رسم الشّخصيات ولم يُبالغوا في الأسطورة**»[1]، وهذا راجع إلى النُّضج العقلي الذي بلغه القوم والذي مكّنهم من التّفكير بواقعية أكثر، ومن أمثلة هذا القصص الواقعي قصص الحروب:

- حرب البسوس
- حرب الفجار
- حرب داحس والغبراء
- حرب الأوس والخزرج

1- نوري حمودي القبسي و عادل جاسم البياتي و مصطفى عبد اللطيف، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 471

القصّة الشّعبية والاجتماعية

ويتضمّن هذا النّوع من القصص أحداثًا عامة ذات طابع شعبي، مثل قصص الجن والعفاريت، وقصص الحيوانات المختلفة «**وتدخل جميعا في باب الميثولوجيا وهي مرحلة متقدّمة من حياة الشّعوب مرّ بها جميعا أهل الأرض**»[1]، ومن هذا القبيل ما اعتقده العرب القدامى من أنّ أقواما عماليق سكنوا قبلهم أرضهم، وهذا ما تعكسه بعض القصص الشَّعبية التي رويت عنهم:

- قصة عوج بن عنق الذين بالغوا في وصف ضخامته حيث أنّه «**إذا أراد أن يطعم شيئا مدّ يده في أعماق البحر فأخرج سمكة كبيرة رفعها إلى قرص الشّمس فشواها وأكلها**»[2]، وهذا من المبالغة الظّاهرة.
- قصّة الحيّة والكنز «**زعموا أنّ أخوين كانا فيما مضى في إبل لهما، فأجدبت بلادهما وكان قريبا منهما واد فيه حية، قد حمته من كل أحد**»[3]، وكيف نزل الأخ الأول فقتلته الحيّة، ونزل بعد ذلك أخاه وتعاهد مع الحية التي كانت تعطيه كل يوم دينارا، قبل محاولة الغدر بها، إلى آخر القصّة التي جسّدت كلام الحيوانات وصراعها مع الإنسان.

أو أحداثًا خاصّة ذات طابع اجتماعي، خُصُوصًا إذا كان هؤلاء الأشخاص ذَوُوا شأن كالملوك ورؤساء القبائل، ففي هذه الحالة تتطوّر النّزعة الذّاتية إلى الموضوعية، ومن أمثلة هذا النّوع من القصص:

- قصة المرقش الأكبر الذي خطب ابنة عمّه أسماء بنت عوف بن مالك وهو غلام ورفضه أبوها، مشترطا عليه أن يكون ذا بأس، وبعد أن فارق المرقش القبيلة تزوّجت أسماء رجلا من بني غطيف، ولمّا عاد المرقش إلى قبيلته اتّفقوا على إخباره بأنّها ماتت، وأخذوه إلى قبر دفنوا به عظام كبش ذبحوه وأكلوا لحمه، وكيف عرف بهذه الخدعة، وكيف احتال حتى يصل إليها بوضع الخاتم في اللّبن، وكيف مات المرقش بين يدي محبوبته وآخر شعره الذي نطق به قبل أن يموت.

1- المرجع نفسه، ص 472

2- المرجع نفسه، ص 473

3- المرجع نفسه، ص 474

ففي هذه القصّة يبرز معنى الاهتداء إلى العاشق عن طريق الخاتم، وهي ظاهرة مشهورة وشائعة في الآداب الأجنبية «**التي يظهر فيها أحد البواعث النّموذجية لذلك النّوع من القصص، وهو تعرّف أحد العاشقين على الآخر عن طريق الخاتم، ومثل ذلك معروف في كثير من الحكايات عند أمم غير العرب**»[1] فـ'بروكلمان' يقرُّ هنا بشيوع هذه الظّاهرة في آداب الأمم الأخرى.

- قصّة الحارث بن عوف الذي كان له دور كبير في إخماد نار الحرب التي عرفت في التّاريخ باسم 'داحس والغبراء' والتي كانت بين قبيلتي 'عبس وذبيان'، حيث بدأت قصّته بنزعة ذاتية خالصة عندما رغب بالزّواج ببنت من بنات أوس بن حارثة الطائي، وانتهت انتهاءً تجاوز الفرد إلى الجماعة، حيث امتنعت زوجته عن الدّخول بها حتى يُصلح بين الفريقين المتقاتلين «**فخرج الحارث وسعى في الصُّلح وحمل من الدّيات ثلاثة ألاف بعير دفعها في ثلاث سنين، وانصرف بأجمل الذّكر**»[2]، وقد خلّد صاحب المُعلّقة زهير بن أبي سُلمى هذه الذّكرى بأبيات يمدحه فيها.

الخَطَابة

ساعدت ظروف حياة العرب القُدامى على ازدهار فن الخطابة لديهم، فلا يُمكن للخطابة أن تزدهر إلاّ في جوٍ من الحُرّية «**وقد ازدهرت الخطابة عند العرب في العصر الجاهلي، لأنّهم عاشوا طُلقاء في جزيرتهم لا يحدّ من حُرّيتهم تعسّفٌ من حاكم، أو نظام جائر**»[3]، فقد كان العرب قديما يعيشون حياة البَدو الرُّحَّل، ولم يعرفوا حياة المدينة إلاّ قليلا، في شمال الجزيرة العربية وجنوبها، بينما ساد باقي الجزيرة حياةُ الحلّ والتّرحال، وهم بهذا الواقع لم يعرفوا حاكماً مُستبدًا بحكمه، أو نظامًا حاكما مُتسلّطا، ولهذا فقد كانوا أحرارًا في تفكيرهم، كما كانوا أحرارًا في تنقُّلاتهم في جزيرتهم الرَّحبة والمُمتدَّة، ومع أنَّ هذه الحرّية لم تكن مُقيّدة بما يُعيقها، إلاّ أنَّها كانت تخضع لنظام القبيلة، ولهذا فقد تعدّدت بواعثُ الخطابة

1- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النّجار، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الخامسة. دون تاريخ، الجزء الأول، ص 102

2- نوري حمودي القبسي و عادل جاسم البياتي و مصطفى عبد اللطيف، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 479

3- أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة. دون تاريخ، ص:41.

في العصر الجاهلي تعُدّد أحوال القبائل وتقلُّبها بين حالات الحرب والسّلم «**فقد كان يلجأ إليها للدّفاع عن النّفس والقبيلة في مواقف المُنافرة والمُفاخرة، وإصلاح ذات البين، والحض على القتال، وفي السّفارات بين القبائل والملوك وعُمَّالهم، وفي المواسم والأسواق**»[1]، فالحروب بين القبائل العربية كانت سمةً من سمات العصر الجاهلي، ومنه يُمكننا أن نميّز أهم دوافع الخُطب الجاهلية:

1- الدّفاع عن النَّفس وعن القبيلة

2- إصلاح ذات البين

3- الحضُّ على القتال

4- السَّفارات بين القبائل والملوك وعُمَّالهم

5- المواسم والأسواق

ويمكن تعريفها بأنّها «**فنُّ مُشافهة الجمهور وإقناعه واستمالته**»[2]، وهي بهذا جمعت بين عناصر الرّسالة الأدبية الثَّلاث:

- مُرسِل (الخطيب)
- مُرسَل (الخُطبة)
- مُرسَل له (الجمهور)

كما جمعت بين نوعين من الخطاب من خلال:

- الإقناع الموّجه لخطاب العقول، والمزوّد بالحجج والبراهين العقلية والمادية الضّرورية من أجل الإقناع العقلي
- الاستمالة الموّجهة لخطاب العواطف، والمزوّدة على حسب الموقف (تهييج/تهدئة) بمختلف فنيّات التَّأثير العاطفي

وينبغي الإشارة إلى أنّ العرب امتازوا عن غيرهم من الأمم في فنون القول بالبداهة كما قال بذلك الجاحظ «**وكُلُّ شيء للعرب فإنَّما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنَّه إلهام، وليست هناك مُعاناة ولا مُكابدة ولا إجالةُ فكرة ولا استعانة، وإنَّما يصرفَ وهْمَه للكلام**»[3]، وهذا الطّبع

1- محمد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث العربي، مرجع سابق، ص:166

2- أحمد محمد الحُوفي، فن الخطابة، مرجع سابق، ص 5

3- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سابق، ص 28.

العربي الخالص تعزّز من خلال صفة الأمّية التي كانت متفشّية في المجتمع العربي القديم، فقليل منهم من كان يقرأ ويكتب.

يقول الجاحظ «**والخُطباء كثيرون في الجاهلية، والشّعراء أكثر منهم، ومن يجمع الشّعر والخطابة قليل**»[1]، وفي موازنة بين الشّاعر والخطيب، فكلاهما وجه من أوجه سؤدد القبيلة وسلطانها، ولكل واحد منهما مرحلة حاسمة، فالشَّاعر في أوّل الأمر كان مُقدّما على الخطيب، حيث كان السّلطان للشّعر في الفخر وفي الهجاء، حتى كثر الشّعراء عادت الكلمة لصوت الخطيب في التّقديم، وقليل هم من جمع بين الشّعر والخطابة وحاز مراتب الرّياسة.

ومن أشهر الخطباء الجاهليين: قسّ بن ساعدة الإيّادي، وعمرو بن معدِ يكرب الزبيدي، وعمرو بن كلثوم التّغلبي «**ولم تشتهر قبيلة بالخطابة اشتهار تميم، ومن خطبائها المفوهين: أكثم بن صيفي، وعمرو بن الأهتم المنقري**»[2]، فقد كان صوت الخطيب يوازي صوت الشّاعر في أحيان كثيرة.

ومن أهم مميزات الخُطب الجاهلية ما جاء في كتاب 'المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي «**وقد امتازت الخُطب الجاهلية بقصر العبارة، وكثرة الحكم والأمثال واللّجوء إلى السّجع القصير الفواصل**»[3]، حيث يمكننا اختصارها إلى:

- قصر العبارة
- كثرة الحكم والأمثال
- السّجع

الأمثال

تُعدّ الأمثال من أصدق الفنون النّثرية في التّعبير عن الرّوح العربية التي تميل إلى الاختصار والإيجاز، ويمكن تعريف المثل بأنَّه «**القول الذي لكثرة جريانه على ألسنة النَّاس اكتسب قيمة تعبيرية خاصّة، جعلتهم عند تشابه الحال، لا يجدون أبلغ منه وأوجز في تصوير ما بأنفسهم والتّعبير عن مرادهم**»[4]، فتشابه الحال يحيلنا إلى محتوى ومضمون

1- محمد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث العربي، مرجع سابق، ص 166

2- المرجع نفسه، ص 166

3- المرجع نفسه، ص 167

4- المرجع نفسه، ص 303

المثل، الذي فيه إشارة إلى حادثة معينة، أو نموذج من النّماذج السّابقة، والحكمة هي من يجمع بين الحادثة أو النّموذج وبين الواقعة التي استدعت تكراره.

وقد حدّد 'الجاحظ' الدّاعي لقول المثل بالموقف حيث قال «**وقد كان الرَّجل من العرب يقف الموقف فيرسل عدَّة أمثالٍ سائرة، ولم يكن النَّاس جميعا ليتمثَّلوا بها إلاّ لما فيها من المرفق والانتفاع**»[1]

سجع الكُهَّان

وهو لون من ألوان النّثر الجاهلي، وهو شكل من النّثر القائم على السّجع المُختلف بعض الشيء عن سجع الخُطباء حيثُ يظهر عليه التّكلُّف ويكثر في مقاطعه التّكرار ويلفُّ معناه الغُموض، يلتزم به الكُهّان وبهم يُعرف، وهو بهذا الاعتبار يُشكّل لغة خاصّة لصوت الكهنة «**وكان للكُهّان لغة خاصّة تمتاز بتسجيع خصوصي يُعرف بسجع الكُهّان مع تعقيد وغموض**»[2]، خُصوصا وأنّ أغلب كلام هؤلاء يدور حول مسائل الاستفتاء ذات البعد الغيبي أو المتعلّقة بشؤون العامة والخاصّة، وهذا من صميم مهمّتهم المتعلّقة بمعرفة الأسرار وأحوال الغيب.

ومن أمثلته ما يُروى عن 'طريفة' كاهمة اليمن "لا تؤموا مكة حتى أقول وما علّمني ما أقول إلاّ الحكم المُحكّم ربُّ جميع الأمم من عرب وعجم".

وعنها أيضا يُؤثر "خذوا البعير الشّذقم فخضّبوه بالدّم تكن لكم أرض جرهم جيران بيته المحرّم".

الوصايا

تكون الوصايا ممّن خبروا الحياة وعرفوا بعض أسرارها، وقبل أن يغادروا هذا العالم يتركون خلفهم حكمتهم التي جمعوها طيلة السّنين في شكل نثري خاص هو الوصية «**وهي خلاصة موجزة عن حياة المرء في شؤونه وشجونه، وآخر ما يقدّمه إلى أبنائه وذويه في حياته أو نهايتها، بعد أن اختبر الحياة بكل ما فيها من حلو ومر**»[3]، فهي تُشكّل رصيد

1- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سابق، ص 271

2- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، دار الهلال، مصر، دون طبعة. دون تاريخ، الجزء الأول، ص 187

3- حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة. 1997، ص 271

المرء في الحياة، يحاول أن يُعبّر عنه بهذا الشّكل النّثري الفني الذي رآه مناسبا لهذا التّعبير، فهي تحمل بهذا الاعتبار معنى النّصيحة «**وهي نصيحة يلقيها صاحب الشّأن في وقت معيّن، ويقصد بها التّرغيب فيما ينفع وعمّا يضر**»[1]، وتكون النّصيحة أوجب ما تكون في حقّ الأب لأولاده ساعة احتضاره، ولرأس القبيلة لأفراد قبيلته في الأمّور المهمّة.

ويمكن أن نقف على حقيقة هذه المعاني من خلال مطلع أحد الموصين، وهو من حكماء الجاهلية 'ذو الاصبع العدواني' الذي عمّر طويلا، وخبر مُرّ الحياة وحلوها، حيث بدا مطلع وصيّته لابنه «**يا بُنيَّ إنّ أباك قد فني وهو حي، وعاش حتى سئم العيش وإنّي موصيك بما إن حفظته بلغت في قومك ما بلغته فاحفظ عنّي**»[2]، وشرع يسرد عليه فضائل الأعمال ومحاسن الأخلاق ومكارم النّفس.

التّراث الشّعري عند الإغريق

يُعدُّ الأدب الإغريقي عُموماً أدبا شفهياً، ساهمت في حفظه الذّاكرة الشّعبية للإغريق، خُصوصاً أدبا الأناشيد والملاحم، حيثُ تُعتبران أُولى الفنون الإغريقية، وقد ظهرت في فترة ما قبل عصر الأبطال والأساطير، «**كانت الأناشيد والملاحم هي أول فنون الأدب اليوناني**»[3]. مع العلم أنَّ لكل شعب من الشُّعوب التّاريخية ملاحم بطولية تشكّل عموما العصر الأدبي الذي يجمع بين التّاريخ والأسطورة، كما تشكّل البدايات الأولى للآداب المُختلفة للشُّعوب، فللشُّعوب السّامية أقدم ملحمة إنسانية "كلكامش"، وللفرس ملحمة "الشّاهنامة"، وللهند ملحمة "المهابهارتا"، وللإغريق ملحمتان "الإلياذة" و "الأوديسة"، وللرُّومان ملحمة "الإنيّاذة".

1- محمد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث العربي، مرجع سابق، ص 167

2- حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، مرجع سابق، ص 272

3- محمّد صقر خفّاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النّهضة المصرية، مصر، 1956، ص 17

لم يبلغ الشّعر الإغريقي مرحلة الذّروة، إلاّ بعد أن قطعت هذه الفنون البدائية عدّة أشواط مُعتبرة، «**فشعر الملاحم، والشّعر الغنائي والشّعر المسرحي كلّها لها أصول بسيطة ساذجة لا يمكن أن تحمل جديا على محمل الفن**»[1]. كما تجاوزت عدّة عصور أدبية:

- العصر الخُرافي (ينتهي عند القرن التّاسع قبل الميلاد)
- عصر الأبطال والحروب (من القرن التّاسع قبل الميلاد إلى القرن السّابع قبل الميلاد)
- العصر الثّالث (من القرن السّابع قبل الميلاد إلى القرن الخامس قبل الميلاد)
- العصر الذّهبي أو الاثيني (من 500 قبل الميلاد إلى 323 قبل الميلاد)
- العصر الاسكندري (من 323 قبل الميلاد إلى 146 قبل الميلاد)
- العصر اليوناني الرّوماني (من 146 قبل الميلاد إلى 550 بعد الميلاد)
- العصر البيزنطي (من 550 بعد الميلاد إلى 1453 بعد الميلاد) [2]

لتكون الفرصة مواتية لـ"هوميروس" كي يستثمر في كلّ هذا التّراث ويكتب الملحمتين الخالدتين "الإلياذة" و "الأوديسة".

الإلياذة والأوديسة

الإلياذة ملحمة شعرية، مؤلّفة من ألف وخمسمائة وسبعة وثلاثين بيتا شعريا، موزّعة على أربعة وعشرين نشيداً، «**وقد وصلت إلينا أيضا على أربع وعشرين لُفافة من لفائف البَرْدي**»[3]، وهي تروي أحداث العام الأخير من حرب الآخيين مع طروادة، التي دامت الحرب بينهما عشر سنوات كاملة.

ويُمكن أن نُجمل أهم الأحداث الرّئيسية في الملحمة فيما يأتي[4]:

- غضب "أخيلوس" أقوى أبطال اليونان بعد أن أهانه "آجممنون" وقيصر "ميكينا".
- إحجام "أخيلوس" عن المشاركة في المعركة.

1- س م باورا، الأدب اليوناني القديم، ترجمة محمد علي زيد و أحمد سلامة محمد، مراجعة محمّد صقر خفّاجة، دار سعد، القاهرة، مصر، ص 6

2- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، مرجع سابق، ص 20

3- مجموعة باحثين، نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، النّجف، العراق، الطبعة الأولى0. 2020، الجزء الثّاني، ص 143

4- المرجع نفسه، ص 144

- سماح "أخيلوس" لصديقه "باتروكليس" بالاشتراك في القتال.
- مقتل "باتروكليس".
- غضب "أخيلوس" لموت صديقه "باتروكليس" ودخوله المعركة، ليقتل "هكتور" بطل الطرواد وابن قيصرها "بريام".

والأوديسة ملحمة شعرية أخرى تروي رحلة "أوديسيوس" ومغامراته التي دامت عشرون عاما كاملة، قضى منها عشر سنوات في مقابلة أهل طروادة، وعشر سنين في مواجهة الأهوال والوحوش في طريق عودته إلى موطنه جزيرة "آتياكا" ولقاء زوجته "بينيلوب" من جديد، وهي كشقيقتها الإلياذة في أربع وعشرين نشيدا، ويُمكن إجمال أحداثها الرّئيسية فيما يأتي[1]:

- نزول 'أوديسيوس' على الإلهة 'كاليبسو' في جزيرة 'أوجيجيا'
- مغادرة 'أوديسيوس' لجزيرة 'أوجيجيا' وبلوغه بلاد الفاقيين حيث قصّ عليهم قصّته، ومغادرته إلى 'إيثاكة' مقرّ حكمه
- تفصيل الخطة التي وضعها هو وابنه 'تليماخوس' للانتقام من البغاة
- وصف الانتقام واستقراره في ملكه

القيمة التّاريخية والفنية للإلياذة والأوديسة

تمثّل الإلياذة والأوديسة مصدرا أساسياً من مصادر تاريخ اليونان القديم، كما تزخران بقيّم فنية وجمالية للشّعر اليوناني القديم، من أهمّها:

- الوزن السّداسي المناسب للشّعر الملحمي، الذي أدى بدوره إلى سرعة الحركة في الملحمة وتجاوز بعض الهفوات، مثل التّفكك الذي قد يبدو في بعض القصص «**كما أنّه مضطر إلى أن يؤكّد المواضع الهامّة ويهمل ما عداها، ممّا يجعل قصّته تبدو مفكّكة**»[2]، هذا الاضطرار سببه الرّئيس هو أنَّ الشّاعر يلقي الشّعر على مسامع القوم بطريقة السّرد، وكي يتجنّب ملل الجمهور فإنّه لا يوغل في كثير من التّفاصيل، خصوصا وأنّ حجم الملحمة يتجاوز ألف وخمسمائة بيت شعري.

1– هوميروس، الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، كلمات عربية للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر، 2011، ص ص 28–29

2– س م باورا، الأدب اليوناني القديم، مرجع سابق، ص 13

- اللّغة الشّعرية الخاصة التي استعملها 'هوميروس' الغنية بالمترادفات والأسجاع، والثَّرية بالمفردات والنُّعوت الثَّابتة الجميلة المتكرّرة، ساعدت كثيرا في البناء الفنّي والجمالي للملحمة «**فهي إذن لغة شعرية قصد بها أن تكون أداة لموضوعات ذات جلال أكثر ممَّا للحياة العادية...إنَّها عمل أجيال عديدة من الشُّعراء، وتعد قوتها أعظم وسام على صدر أسلاف هوميروس المجهولين الذين أكملوها وبلغوا بها القمّة**»[1]، فقوة اللّغة الشّعرية التي تدرجت مع الزّمن حتى نطق بها 'هوميروس' هي من ساهم في قوّة الملحمة.
- تقوم الإلياذة على تمجيد العمل البطولي والاحتفاء بالقوّة البطولية، بينما تقوم الأوديسة على الاحتفاء بمكر الأبطال ودهائهم «**ويوجد فرق كبير بين المزاج السّائد بين الإلياذة والأوديسا، فالإلياذة تحتفي بالقوّة البطولية، بينما تحتفي الأوديسا بدهاء الأبطال ومكرهم**»[2]، فانتصار بطل الأوديسا 'أودوسيوس' لم يكن لقوّته وإنّما لأنّه أكثر مهارة ودهاء من أعدائه.
- الوحدة الموضوعية التي التزمها 'هوميروس' في ملحمتيه، حيث يمثّل غضب 'أخيلوس' وحدة موضوعية في الأولى، بينما تمثّل رحلة 'أودوسيوس' وحدة موضوعية في الثَّانية، رغم تعدُّد الأحداث وتنوّعها في كلتيهما، فالإلياذة «**وضعها هوميروس على أسلوب بسيط وبناها على موضوع واحد هو 'غيظ آخيل أو احتدامه' ونهج بها نهجا متناسقا قصّ في أثنائه حوادث متسلسلة لا تتشعّب وقائعها بتعدّد الأشخاص مهما كثروا وكثرت، فهي بهذا المعنى سلسلة واحدة من أوّلها إلى آخرها**»[3]، وهذا مذهب قدماء الرُّواة والقصّاصين، لأنّهم يعتمدون على الذّاكرة في مواجهة الجمهور.
- الخيال الخصب لـ'هوميروس' الذي اقتبس من الواقع وركّب منه أحداثا وقعت في الماضي بأسلوب شيّق وممتع معا «**إنّ الإلياذة من أسمى الشّعر وأكثره قوّة وروعة، فيها يتجلّى الخيال المبدع في أكمل مظاهره، هذا الخيال الذي يقتبس عناصره من**

1- المرجع نفسه، ص 14

2- المرجع نفسه، ص 20

3- هوميروس، الإلياذة، مرجع سابق، ص 30

الواقع ويركّبها حسب تصوراته ويخلق منها شيئا جديدا»[1]، وهو بهذا يؤسّس للشّعر القصصي المبني على المقاربة الواقعية للأحداث.

- طول مدّة الذّاكرة الشّفهية التي حفظت أشعار 'هوميروس' حيث كانت في حدود ثلاث عصور «**يذكر المؤرّخون اليونانيون أنّ أشعار هوميروس كانت تتناقل شفهيا من شخص إلى آخر، حتى القرن السّادس [قبل الميلاد]*** **إذ جمع دكتاتور أثينة 'بيزيستراتوس' بين سنة (546-527 [قبل الميلاد]) لجنة من العلماء لكتابة هذه الأشعار وتثبيتها بصفة نهائية)**»[2]، وهذا مدعاة للزّيادة عليها والنّقص منها، وهو مُبرّرٌ لبعض المؤاخذات فيما يخص عدم التّرابط والانسجام بين بعض مقاطعها.

التّراث النّقدي عند الإغريق

معلومٌ أنّ النّقد الأدبي سابقٌ للتّأريخ الأدبي، فلا يُمكنُ أن يبدأ التّأريخ حتى يتكوّن لزُوماً رصيدٌ أدبي يستحقُّ التّأريخ، ومعلومٌ أيضاً بأنَّ فنَّ الشّعر هو الفن الأدبي الغالب والمُستأثر باهتمام قُدماء الإغريق، فلم يكن للنّثر الفني ذكرٌ قبل ظهور طائفة السّوفسطائيين، ولهذا يُعتبر النّقد الإغريقي نقدٌ خاص تعلّق بالشّعر الملحمي والمسرحي فيما بعد، حيثُ برزت أولى الشّذرات النّقدية الإغريقية مع الملاحظات الجزئية التي ذكرها عرضًا صاحب الإلياذة الشّاعر 'هوميروس' «**يشير مؤرخو النّقد إلى ظهور أوّل ملاحظة نقدية في الإلياذة عند هوميروس**»[3]، هذه الملاحظة ذكرها بعض النُّقاد وهي الكلام العرضي الغير مقصود لذاته حينما وصف درعاً من ذهب صنعها 'هيساستوس' للبطل 'آخيل'، وقد صوّر الصّانع على الدّرع الثّمينة منظراً ريفيًّا عاديا ورسم صورة فلاَّح يعمل في حقله، وقد كانت ملاحظة 'هوميروس' على النّحو الآتي «**كان الحقل قد أظلم خلف المشهد ويبدو الحقل محروثا ولو أنّه صنع من ذهب وهذه هي معجزة الفن**»[4]، وفحوى هذه الملاحظة هي قدرة الفن على إحداث الأثر، فالصّانع هنا جعل الحقل مُظلمًا بالرُّغم من أنَّه كان يرسم على الذَّهب.

1- محمد كامل عياد، تاريخ اليونان، مرجع سابق، ص 111

* - زيّادة لابدّ منها اقتضاها السّياق

2- محمد كامل عياد، تاريخ اليونان، مرجع سابق، ص 110

3- داود سلّوم، النّقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، العراق، الطّبعة الثّانية. 1970، ص 5

4- المرجع نفسه، ص 6

كما يُعتبر الشّاعر الكوميدي الشّهير 'أرستوفان' مؤلّف المسرحية الإغريقية المشهورة 'الضَّفادع' أوّل ناقد إغريقي «**كما كان أوّل نقّاد اليونان 'أرستوفان' شاعرا روائيا، وقد خصّص رواية بأكملها لنقد شعراء التّراجيديا الثّلاثة 'أشيل' و 'سوفوكل' و 'يوربيد' وهي رواية الضّفادع**»[1]، ومنه فإنّ أوّل النّقاد الإغريق كانوا شعراء، حيث فضّل 'أرستوفان' الشّاعر 'سوفوكل' وفي المرتبة الثّانية الشّاعر 'أشيل'، بينما جعل الشّاعر 'يوربيد' آخراً.

وانتهت جهود الإغريق النّقدية عند أرسطو الذي ألّف أوّل كتاب نقدي منهجي 'فن الشّعر'، الذي أصّل من خلاله للفنون بصفة عامة ومن بينها فن الشّعر، من خلال فلسفته الواقعية الحسيّة، حيثُ برز مفهوم 'المحاكاة' عنده كقضية فلسفية مركزية، والتي كانت عاملا مشتركا بين كل الفنون، والتي تمايزت فيما بينها من خلال ثلاث محدّدات فصّل فيها أرسطو في كتابه 'فن الشّعر':

- الوسيلة في الشّعر (اللّغة والوزن والإيقاع)
- الموضوع في الشّعر (أفعال البشر من خير وشر)
- الطريقة في الشّعر (إمّا سردٌ وإما تمثيل، وإمّا بهما معا)

وقد عالج فن الشّعر من خلال مفهوم المحاكاة الأرسطية وفق ثلاث مستويات:

- مفهوم الشّعر الذي اعتبره محاكاة واقعية للطّبيعة
- أصل الشّعر الذي يعود بدوره إلى المحاكاة الفطرية وإلى غريزة محاكاة الآخرين
- الغرض من الشّعر هو التّطهير من خلال إثارة عاطفتي الخوف والشّفقة.

التُّراث البلاغي عند الإغريق

تعود جذور فنّ الخطابة الغربية إلى حدود القرن الخامس قبل الميلاد، من خلال الأحداث السيّاسية التي عاشتها جزيرة صقلية فـ«**إذا كانت صناعة الخطابة قد نمت وترعرعت وعرفت أوّج ازدهارها في أثينا، فإنّ ولادتها حسب المُتداول في التُّراث الغربي كانت في صقليّة**»[2]، حيث تعرّضت المُدن الصّقلية إلى العُدوان، وتمّ نفي السّكان الأصليين وتوطين المرتزقة، لتتوالى الثّورات الشّعبية التي تمكّنت أخيراً من طرد الغزاة وعودة الأراضي لأصحابها، الذين اصطدموا بمالكين جُدُد، لتقوم بينهم حروب أهلية داخلية، انتهت بعد مدّة

1– محمد مندور، في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1988، ص 5

2– الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المُتّحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى. 2014، ص 33

بقرار مشترك «**احتضان المنفيين وطرد المعمّرين الجيلونيين* أينما كانوا**»[1]، وقد لجأ إلى القضاء المواطنون العائدون من المنفى كي يُثبتوا ملكيّاتهم التي سُلبت منهم إبّان حكم الطُّغاة «**الأمر الذي كان يتطلّبُ منهم أن يُرافعوا أمام هيئة مُحلَّفين شعبية**»[2]، وانطلاقاً من هذا الأمر ظهرت الحاجة الماسّة إلى تعلّم فنّ الخطابة، وقد تولّى مهمّة التّعليم معلّمُون أوائل من خلال تدريسهم وتدوينهم بعض القواعد الخاصّة بفنّ الخطابة، وقد ذكر 'شيشرون' في كتابه 'بروتوس' على لسان أرسطو[3] بأنّ 'كوراكس' و تلميذه 'تسياس' هما أوّل من كتبا بعض القواعد الخاصة بصناعة القول أمام الجمهور لمساعدة أصحاب القضايا على الدّفاع عن قضاياهم، حيث لم يسبق لأحد قبلهما أن أخضع الخطابات إلى أيّة قاعدة، كما يُعتبران أيضا أوّل من درّس الخطابة «**كوراكس وتيسياس اللّذان يُعتبران في التّراث الغربي أوّل من درّس الخطابة، ووضع كتيّبا تعليميّا لها**»[4]، ومن هنا يُمكن أن نستنتج بأنّ جذور فنّ الخطابة الغربية ذات طابع قضائي تهدف إلى الإقناع، متعلّقة بمرافعات شخصية للأفراد أمام القضاء، من أجل استرداد حقوقهم المسلوبة، كما يُمكننا أيضا تصوّر النّظام الدّيمقراطي النّسبي الذي ساهم في خلق جو من العدل، مكّن من خلاله تكريس دور القضاء في فضّ النّزاعات بين المُتخاصمين، وقد أشار أفلاطون إلى هذا الطّابع القضائي في كتابه 'فايدروس' «**إلى تركيز الكتيّبات التّعليمية للخطابة على الجنس القضائي**»[5]، كما أشار كذلك أرسطو من بعده مُنتقدا في كتابه 'فن الخطابة' «**مؤلفي هذه الكتيبات لاقتصارهم على المُرافعات التي تُلقى في المحاكم**»[6]، هذا الطَّابع القضائي لفن الخطابة الصّقليّة فرضته الظُّروف السّياسية التي بدأت بالطّغيان والاستبداد وانتهت بالدّيمقراطية، لتبدأ أولى المحاولات في التَّأليف في هذا الفن، قبل أن تنتقل هذه الخطابة إلى أثينا، أين تطوّرت وازدهرت «**تؤكّدُ كلّ المصادر والمراجع أنّ الخطابة الصقلية انتقلت إلى أثينا، حيثُ نمت وتطوّرت وأخذت أبعادا**

*-نسبة إلى الطّاغية جيلون Gelôn

1- الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، مرجع سابق، ص 35

2- المرجع نفسه، ص 36

3- المرجع نفسه، ص 36

4- المرجع نفسه، ص 38

5- المرجع نفسه، ص 38

6- المرجع نفسه، ص 39

جديدة على يد السّفسطائيين ومُعلّمي الخطابة»[1]، حيثُ توّسعت أجناس الخطابة لتشمل أنواعها المعروفة التي حدّدها أرسطو:

- القضائية
- الاستشارية
- الاستدلالية

لقد تنسَّمت أثينا هواء الحُرّية من خلال الدّيمقراطية الأثينية التي تُعتبر أوّل نموذج ديمقراطي في العالم (507-460 قبل الميلاد)، أين ساد جوٌ من الحرّية مكَّن من بُروز معلّمين سوفسطائيين، بعد أن كان يستأثر بالتَّعليم الشُّعراء، ومنه فقد ظهر جنسٌ فنّي أدبي، مُتحرّرٌ من القاعدة الشّعرية، وغير ملتزم بالقيود العلمية، يُنافس الشّعر في التّأثير على أذواق وأفكار النّاس «**مع هذه الحُرّية الفكرية سَعِدَ النّثر الفنّي وتحرّر من قيود العلم وقيود القاعدة**»[2]، وعليه فصفةُ هذا النّثر الفني المُتمثّل في الخطابة هي الفن وليس العلم، لأنّه لا يخضع لقاعدة علمية، فرضته الحاجة أولا، ومكّن له جو الحرّية ثانيا، وفرضه ظهور مجموعة من الفلاسفة والمُفكّرين المميزين الذين أصّلوا ونظّروا للخطابة ثالثا، كما يُعتبر خُفُوتُ صوت الشّعر الإغريقي سبباً من الأسباب التي أدّت إلى ازدهار هذا النّثر الفني، حيث تنسّمت الخطابة الحياة واستوت على أيدي هؤلاء الفلاسفة خلال القرن الخامس قبل الميلاد «**إنّ السّوفسطائيين وغيرهم من الخطباء يعتبرون الخطابة فنّا، ويعدّون الفن الكلامي أرقى أنواع الفنون، ولكنّهم لا يُحدّدون معالم هذا الفنّ**»[3]. وتستمدُّ الخطابة رقيّها ومنزلتها الرّفيعة من خلال هدفها الحِجاجي وهو الإقناع، وذلك من خلال إظهار قوّة الحُجّة وتفنيد حُجَج الخُصوم، بل قد تعدّى أثر السّوفسطائيين الخطابة إلى الفلسفة نفسها، فلهم الفضل في لفت الانتباه إلى قيمة الإنسان في الفلسفة، من خلال القاعدة المشهورة لزعيمهم 'بروتاغوراس' **'الإنسان هو المقياس الوحيد للأشياء'**، فالفلسفة عندهم هي كلّ ما يعني الإنسان، ويقع تحت حواسه.

1- المرجع نفسه، ص 79

2- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة الأولى. 1950، ص 20

3- المرجع نفسه، ص 37

ففي جو الحرّية الفكرية أصبح من حقّ المواطن الأثيني التّعبير عن آرائه، وفي فضاء الدّيمقراطية أصبح في إمكانه المُساهمة في الحياة السّياسية والاجتماعية، ممّا تطلَّب منه لزوماً إتقان فنّ الخطابة، والإحاطة بفنون تجميل القول، وقد تصدّى لتعليم هذه المعارف معلّمون سوفسطائيون (معلّموا الحكمة)، الذين امتهنوا مهنة التّعليم بمقابل مادي، وهم بذلك أوّل من جعل التّعليم حرفة، تُدرُّ عليهم مبالغ مالية مُعتبرة.

ومن بين أعلام الفكر السّوفسطائي يبرز اسم الفيلسوف والمفكّر والمعلّم 'بروتاغوراس (490–420 قبل الميلاد)' كزعيم للفكر السّوفسطائي، حيثُ تُعتبر أفكاره الأساس الذي قامت عليه السّوفسطائية.

ويأتي في المرتبة الثّانية كأهم مفكّر سوفسطائي الفيلسوف 'جورجياس (480–375 قبل الميلاد)' «**يُعتبر جورجياس إلى جانب بروتاغوراس أعظم السّوفسطائيين، وهما يُشكّلان معا الجيل الأول منهم**»[1]. ومن أهم الأفكار التي تُنسب إلى 'بروتاغوراس'[2]:

- وجود خطابين متعارضين بشأن أي موضوع
- جعل الفكرة الأضعف هي الأقوى

وعلى هذين الفكرتين تشكّل المحور الرّئيسي لفلسفة بروتاغوراس القائم على المُقارعة الجدلية، القائمة بدورها على أربعة أساليب:

- اختيار الموضوع
- قواعد المُساءلة
- المواضع المُشتركة
- المُغالطة في الاستدلالات

أمّا أهم الأفكار التي تُنسب إلى جورجياس:

- لا شيء موجود
- حتى لو جد شيء ما، فالإنسان لا يستطيع إدراكه
- وحتى وإن استُطيع إدراكه، فإنّه لا يمكن التّعبير عنه ولا شرحه للآخرين

1– الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، مرجع سابق، ص 137

2– المرجع نفسه، ص ص 21–22

ومع أنّ هذه الأفكار توحي بالعدمية، إلاّ أنَّها ليست كذلك، بل هي انتقادٌ لمذهب الوجودية الإيليّ يرصد تناقضاته، فلا عبرة بالبحث في إثبات الوجود مادام جورجياس يرى أنّ المعرفة مستقلّةً عنه، وبالتّالي فإنّ هذه الأفكار مقدّمة لعلم الخطاب، وإليه يُنسب خَلقُ الخطابة الاحتفالية (خطابة التّفخيم)، وابتكاره لمفهوم النّثر الفني، والتي تُوازي في قيمتها الفنيّة الشّعر الغنائي لدى الإغريق، حيثُ لم يكُن يعني مُصطلح الأّدب الأدب لدى الإغريق قبل جورجياس سوى الشّعر«**فقبل جورجياس كان 'الأدب' لا يعني عند اليونانين سوى الشّعر**»[1]. ولهذا فقد بذل جورجياس جهودا مُعتبرة من أجل الارتقاء بالنَّثر إلى مرتبة مُنافسة للشّعر، فقد كان مدركاً ببلوغ النَّثر مرتبة الجمالية الشّعرية، حتى وإن كان النّثر الفني لا يلتزم بشروط الوزن والقافية.

وعلى هذا يُعتبر 'جورجياس' أوّل مُنظّر للنّثر الفني، وأساليب الكلام عنده[2] موّزعة على التّقنيات الكلامية البلاغية الآتية:

- المجاز
- التّشبيه والتّورية
- التّبادل
- القيّاس
- الإيجاز والتّوازن
- التّحول
- المُقابلة

ومهما يكن فلا يمكن إنكار جهور السّوفسطائيين في تطوّر النّثر الفني «**فالنّثر اليوناني مدين برقيّه للسّوفسطائيين، فهم الذين أكسبوا الكلام هذه الطّواعية التي تحملّت أدقّ الأفكار، وهم الذين كسوه هذا الجمال الذي عُرفت به الخطابة في اليونان والرّومان في الأعصر القديمة**»[3]. وذلك من خلال جهودهم المبذولة في سبيل تعليم الخطابة وفق منهجهم الجدلي المبني على مجموعة من الأساليب، ذات البعد الفلسفي المتعلّق بالإنسان

1- المرجع نفسه، ص 145

2- أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تُراثا إنسانيا وعالميا، الموسوعة الكلاسيكية، القاهرة، مصر، الطّبعة الثّالثة. 2001، ص 442

3- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مرجع سابق، ص 20

والواقع داخل مجال مدركاته وحواسّه، وهي بهذا التّجريد فلسفة حسيّة، فلم تكن أفكار السّوفسطائيين مجرّد كلام، بل هي فلسفة قائمة بمنهجها «**لم تكن آراء السّوفسطائيين مجرّد كلام، بل كانت فلسفة في الأخلاق والسّلوك تقف أمام فلسفة سقراط وأفلاطون**»[1]. فمجمل آراء السّوفسطائيين ذات خلفية فلسفية، ولهم جهود مُعتبرة في تجريد الفلسفة من البُعد الميتافيزيقي، وتركيزها على البُعد الإنساني حيث تعتبر أنّ الإنسان موضوعاً للفلسفة، ولهذا فقد تصدّى للرّد عليهم أكبر الفلاسفة الإغريق، كسقراط وأفلاطون وأرسطو.

تتجلّى مواقف سُقراط من السُّوفسطائيين من خلال '**المحاورات السُّقراطية**' التي كتبها أفلاطون، خصوصا محاورتي 'بروتاجوراس' و 'جورجياس'، حيث تتحدّثُ المحاورة الأولى عن مُهمّة السُّوفسطائي والفائدة من التّعاليم التي يدعو إليها، بينما تتحدَّثُ المحاورة الثَّانية بأسلوبٍ نقدي عن علم البيان الذي كان يتَّخذه السُّوفسطائيون وسيلة من وسائل الثَّراء.

لقد كان سقراط موافقا للسُّوفسطائيون في مبدأهم الذي يعتبر الإنسان مصدرا للمعرفة، حيث انطلق إلى معرفة الذَّات بالذَّات من خلال المقولة التي أهدتها كاهنة معبد دلفي له «**أعرف نفسك بنفسك**»[2]، وهو مبدأ يجعل من النّفس الإنسانية مصدرا للمعرفة بما فيها معرفة الكون، كما كان موافقاً لهم أيضا في المنهج الجدلي «**الذي يعني الحوار والنّقاش**»[3]، إلاّ أنّ سقراط تميّز بأسلوب خاص في جدله، يقوم على السّؤال والجواب، القصدُ منهما سلبٌ وإيجاب"، من خلال ما اصطلح على تسميته «**التَّهكُّم والتَّوليد من خلال مجادلاته**»[4]، فالسُّؤال لهدم المعنى الخاطئ القائم في ذهن الإنسان (التَّهكُّم)، أمَّا الجواب فهو لبناء المعنى الجديد الصَّحيح (التَّوليد).

كما ينبغي الإشارة إلى طبيعة الجدل السُّقراطي (الإيجابي)، فهو لا يبحث في الجزئيات بل يهتم بالكُليات حتى وإن كانت نقطة الانطلاق النَّفس البشرية «**ولا يبحثُ أو يبرهن على وجود المبادئ الجُزئية، بل يبحث عن معرفة الكُل**»[5]، وهو بهذا مُفارقٌ لطبيعة المنهج

1- المرجع نفسه، ص 17

2- محمّد جمال كيلاني، الاتّجاه النّقدي في فلسفة أرسطو، دار ومكتبة الإسراء للطّبع والنّشر والتّوزيع، طنطا، مصر، الطّبعة الأولى. 2007، ص 55

3- المرجع نفسه، ص 55

4- المرجع نفسه، ص 55

5- المرجع نفسه، ص 53

السُّوفسطائي (السّلبي) الذي لا يُفضي إلى حقيقة ثابتة «**وقد انتهجوا في ذلك الجدل السّلبي الذي لا يفضي إلاّ لحقائق جزية نسبية**»[1].

كما تميّز أيضا الجدل السُّقراطي بطريقة السّؤال والجواب الذي اتّبعه مع جميع النَّاس، وفي كل مكان، عكس الجدل السُّوفسطائي القائم على التّرتيب المنظّم للموضوعات وفق خطّة موضوعة وبكلام فصيح.

وقد عبَّر أفلاطون عن موقفه من السُّوفسطائيين من خلال محاورة 'السُّوفسطائي'، وقد تكلَّم فيها عن الفن وأقسامه، وعن المعاني وأنواعها، ومن خلال سعيه لإثبات خطأ المنهج السُّوفسطائي، حاول تقويض مبدأهم القائم على القاعدة المشهورة '**الإنسان هو مقياس كلّ شيء**' حيث تُشير هذه القاعدة إلى مصادر المعرفة المتعلّقة بحواس الإنسان، والمُستقلَّة عن كلّ مصدر خارجي يتجاوزها، فقد رفض أفلاطون هذه الفلسفة القائمة على «**محورية الفرد وتمركزه في دائرة الكُل**»[2]، فهذا المبدأ لا يسري على الآلهة التي لم تكن من مباحث السُّوفسطائيين ولا من اهتماماتهم، كما لا يمكن عقلا الاعتداد بهذا المبدأ المتناقض الذي يتيح لكل إنسان معرفة ذاتية خاصّة به، فما هو عندي أنا صحيح قد يكون عندك أنت خاطئا، ولا أستطيع أن ألومك وفقا لهذا المبدأ أو تلومني «**فإذا كان الإنسان هو مقياس كل شيء ولا يعتدُّ بآراء الآخرين، لأنّها بالنسبة إليه خاطئة لأنَّه هو المدرك بذاته لحقائق الوجود، فما حاجته إلى معلّمي البيان، طالما هو بالفطرة معلم في ذاته وبذاته، فلا دور إذا للسّوفسطائية**»[3]، وبعد هذا صحّح أفلاطون هذا المبدأ بقوله «**أنّ الإله هو مقياس كلّ شيء**»[4]، حيث تتجاوز عنه المعرفة حدود المعرفة الحسّية السّوفسطائية إلى المعرفة الموضوعية القائمة على استخدام العقل في كلّ مجالات المعرفة، بما فيها المعرفة الميتافيزيقية.

بينما يُعتبر أرسطو أفضل من ردّ على السُّوفسطائيين، من خلال تأليفه لكتابه المشهور '**فنّ الخطابة**'، الذي يمثّل نقلة نوعية في التَّأصيل للخطابة كصناعة قائمة بذاتها، لها أدواتها المُستقلَّة، فقد استفاد من أراء من سبقوه، خصوصا أراء سقراط وأفلاطون، إلاّ أنَّه

1- المرجع نفسه، ص 51

2- المرجع نفسه، ص 77

3- المرجع نفسه، ص 76

4- المرجع نفسه، ص 77

استطاع أن يفرض شخصيته الباحثة المُستقلَّة عنهما «**فإنَّه وإن كتبه متأثّراً بأفكار أشياخه 'سقراط' و 'أفلاطون' وبأفكار السُّوفسطائيين الذين تصدَّى لهم ولأفكارهم، إلا أنَّ شخصيته بارزة واضحة فيما كتب**»[1]. وذلك من خلال اتّباعه منهجًا خاصًا، ليس في مُؤلّفه هذا فقط، وإنَّما هو منهجه في سائر كُتبه، وقد حاول بعض المُهتمين تحديد ملامح هذا المنهج البحثي العام[2] من خلال أربع نقاط أساسيّة:

- تحديد موضوع البحث
- عرض الآراء السَّابقة
- تحديد الصُّعوبات أو المُشكلات التي تحتاج إلى حل
- وضع الحلول المناسبة للصُّعوبات والمُشكلات

فمنهج أرسطو في مُعالجة موضوع الخطابة ممَّا تفرّد به، وجعل منه المُؤصّل الأوَّل لهذا الفن، حيث لا تزال آراؤه محل اعتبار لحد الآن «**إنّ الطريقة والمنهج في كتاب الخطابة ممّا تفرّد به أرسطو، ولم يعرض أحدٌ من سابقيه من خُطباء وغير خُطباء عرضه ولا نهج نهجه، ولا تزال جدّته باقية على الزّمن**»[3]، وهذا يدل على أصالة المنهج، وجِدَّة البحث والتَّأصيل، كما أنَّ أرسطو ألَّف كتابا آخر لتصحيح الفكرة فلسفيا هو كتاب 'المنطق'، و كتاب 'الخطابة' جاء في سيّاق وضع القواعد العامة التي تضبط بدقّة فن الخطابة «**ولهم كتب أرسطو كتاب 'المنطق' يُصحّح الفكرة، وكتاب 'الخطابة' ليُخضع فنّهم الطّليق لقواعد عامة**»[4]، أي أنّ جهود أرسطو هذه كانت ردّا على السُّوفسطائيين في المقام الأوّل، حيث خصّص كتابين من كتبه في المنطق هما كتاب 'الجدل/طوبيقا' و كتاب 'الأغاليط/السُّوفسطيقا' «**وقد انتهى في (الجدل) إلى اعتبار الجدل مجرّد فنّ لا يمكن أن يرقى منهج لتحصيل المعرفة العلميّة، كما انتهى في (الأغاليط السّوفسطائية) إلى وصف**

1- المرجع نفسه، ص 17

2- مصطفى النّشار، فلسفة أرسطو والمدارس المتأخّرة، دار الثّقافة العربية، القاهرة، مصر، دون طبعة. 2006، ص ص 51-52

3- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مرجع سابق، ص 12

4- المرجع نفسه، ص 20

السّوفسطائي بأنّه منتحل للحكمة وليس حكيما»[1]، هذا الانتحال غرضه مادي وهو تحصيل المال مقابل ما يعلّمه للنَّاس من أساليب الإقناع.

وبالعودة إلى المنهج البحثي العام لأرسطو فإنَّنا سنجد تحديد موضوع البحث في كتاب 'فن الخطابة' هو السَّعي إلى إثبات أنّ الخطابة فن من الفنون، له قواعده التي تميّزه عن غيره من الفنون، وتقوم بنفس المهمَّة العادية للفن، وبأنَّها جزءٌ من منظومة فلسفية كاملة.

فبعد أن اعترف بأنَّ كلّ النَّاس يُمارسون بشكل أو بآخر الخطابة، إمَّا عن موهبة واستعداد فطري، وإمَّا عن تثقيف ناتج عن دُربة ومِران، طَرحَ تساؤلهُ الجوهري في الموضوع «**كان من المُمكن أن نسأل عن الأسباب التي تؤدي إلى النَّجاح أو الفشل؟**»[2]، ليُحدّد موضوعه بدقّة، حيث يتجاوز المعنى العام للخطابة وهو محاولة الإقناع، إلى أبعد من ذلك حيث «**أنّه اكتشاف كلّ الوسائل الممكنة للإقناع وليس الإقناع نفسه**»[3]. حيث يمتدُّ مفهوم الخطابة متجاوزا المعنى المألوف (الإقناع)، إلى كلّ الوسائل الممكنة للإقناع، وفي هذا ردٌّ على كل من:

- أستاذه أفلاطون الذي كان يرى بأنَّ الخطابة لم تكن فنا «**بل كانت مُجرَّد حيلة أو خدعة صانعة للإقناع تعتمد على بعض العوامل السّيكولوجية**»[4]، حيث ربط أرسطو في بداية كتابه فن الخطابة بين الخطابة والجدل الذي يعتبره أفلاطون (قمّة العلوم) «**إنّ الرّيطوريقا ترجع على الدّيالقطيقية، وكلتاهما تُوجد من أجل شيء واحد**»[5]، هذا الشيء هو حصول الإقناع، ويدل هذا الرّبط على الخلفية الفلسفية للخطابة التي أراد أرسطو أن يبني عليها مفهومه الخاص للخطابة حيث اعتبرها مرادفا للجدل، ومشاركة له في الغاية.

1- مجموعة باحثين، نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، النّجف، العراق، الطبعة الأولى. 2020، الجزء السّادس، ص 334

2- عبد المعطي شعراوي، النّقد الأدبي عند الإغريق والرّومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1999، ص 164

3- المرجع نفسه، ص 164

4- المرجع نفسه، ص 162

5- أرسطو طاليس، الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، دون طبعة. 1979، ص 3

- الطّائفة السُّوفسطائية التي تعتمد في جدلها على مقدّمات كاذبة تعطينا نتائج غير حقيقية (قيّاس غير صحيح)، إلاّ أنَّهم يُحسنون إظهار كذبهم «**ويكونُ ذلك بشيئين: أحدهما القدرة على الجواب، والآخر بفهم ما عرض عليه من القول**»[1]، وهذا يدل على غرض تضليلي، وذلك باعتمادهم على الحجج المرائية والحجاج الخطابي وتجاهلهم الحجج الأخرى التي لا تخدم غرضهم، وقد اجتهد أرسطو في تفصيل مختلف الحجج والبراهين عارضا الغرض من مغالطاتهم.

وقد عالج أرسطو المشاكل ووضع الحلول من خلال كتابه 'الأغاليط السّوفسطائية' الذي تعرّض فيه بالتّفصيل من خلال مقالة واحدة مُطوّلة مشتملة على أربعة وثلاثين فصلا «**متضمّنة الحلول الأرسطية لهذه المغالطات**»[2]، وقد انطلق في تفنيده لهذه المغالطات من مُسلَّمة رئيسية وهي صحَّة القيّاس السوفسطائي ظاهرا، بينما هو باطلٌ في الحقيقة، وهذه مُغالطة تدعو إلى اللّبس.

ومن خلال ما سبق فقد جمع أرسطو في الخطابة بين البعد الفلسفي المتمثّل في الجدل وبين البعد اللّغوي الفني المتمثّل في البلاغة «**والذي عندنا أنَّ خطابة أرسطو تجمع بين الجدل والبلاغة أو قل بين الأمر الحجاجي والأمر البلاغي**»[3]. أي أنَّ الخطابة عند أرسطو، قد جمعت بين الحجاج القائم على الجدل، وبين البلاغة التي تقوم على اللُّغة البليغة.

وفي سيَّاق الترتيب والأولوية فإنَّ أرسطو يجعل الأولية للحجج والأدلَّة (الأمر الحجاجي) ومن بعدها يأتي الأسلوب (الأمر البلاغي)، وهذا ما نفهمه من قول أرسطو نفسه «**لأنّها متهيئة في الطّباع لأن تكون أولا، أعني أن ننظر في الأمور أنفسها من أين يكون الإقناع فيها، وأمّا الثّانية فوضع ذلك في اللّفظ أو المقالة**»[4]، فالعبرة إذا من قوّة الحجّة قبل قوّة الأسلوب وجودته.

أنواع الخَطابة عن أرسطو

1- محمّد جمال كيلاني، الاتّجاه النّقدي في فلسفة أرسطو، مرجع سابق، ص 116

2- المرجع نفسه، ص 114

3- أوليفيي روبول، مدخل إلى الخطابة، ترجمة رضوان العصبة، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دون طبعة. 2017، ص 5

4- أرسطو طاليس، الخطابة، مرجع سابق، ص 172

ميَّز أرسطو ثلاث أنواع للخطابة، وقد ربط هذه الأنواع بالأزمنة الثَّلاث المُمكنة: ماضٍ، حاضرٌ، ومستقبل، حسب ما يقتضيه الكلام من زمن وقُوع الأحداث، وذلك كي يسهل عليه تحديد المعالم لكل نوع من أنواع الخطابة:

- **الخطبة المُرتبطة بالزّمن الماضي (القضائية)**

وهي إمّا اتّهامٌ وإمّا دفاع، والاتّهام في كل الأحوال يكون على شيء قد وقع فعلا وأصبح من الماضي، كما أنّ الدّفاع بدوره يكون عن أمر قد حصل.

- **الخطبة المُرتبطة بالزّمن الحاضر (الاستدلالية)**

وهي إمّا مدحٌ للفضيلة وإمّا ذمٌّ للرّذيلة، وهذا مُرادفٌ للثُّنائية الخُلُقُية (الحُسن والقُبح)، ومع أنّ اتَّصال هذا النَّوع من الخطابة بالزَّمن الحاضر (زمن الحوادث الماثلة أمام الأعين) فإنَّه لا يمنع من الرُّجوع إلى الزَّمن الماضي والوقوف على الدَّليل والعبرة.

- **الخطبة المُرتبطة بالزّمن المستقبلي (الاستشارية أو الحملية)**

وهي إمّا نصيحة وإمّا تحذير، وهذا مُرادفٌ للثُّنائية الخُلُقُية (النَّفعُ والضَّرر)، فغاية النّاصح تحصيل النَّفع، وغاية المحذّر اجتنابُ الضَّرر، وكلتا الغايتين زمنهما المُستقبل.

خلاصة

لقد شكَّل التَّفاعلُ الحضاري سمةً بارزة من سمات تطوُّر الإنسان الذي ارتقى بطريقة عيشه من الصَّيد إلى الزّراعة إلى الصناعة، كما ارتقى بمدنيته من سُكنى مغارات الجبال إلى بيوت القصب، فالحجارة، فالطُّوب، منذ أوّل حضارة عرفها الإنسان وإلى آخر حضارة.

يُعتبر الحدث الأهم وأوَّل تطوُّر حضاري مهم حقَّقته الإنسانية هو اكتشاف الكتابة، أين تمكَّن الإنسان أخيراً من تدوين معارفه والتَّأريخ لحضارته، وقد كانت رحلة اكتشاف الكتابة رحلة

طويلة، بدأت بالمرحلة الصُّورية، فالرَّمزية، فالصَّوتية، قبل أن تُكتشفَ في النّهاية الأبجدية، ذات المساهمة الحضارية المتعدّدة لحضارات الشَّرق الأدنى القديم، وقد كانت على النّحو الآتي:

- اللّغة السّومرية وطريقة كتابتها بالخط المسماري
- اللّغة المصرية القديمة وطريقة كتابتها بالخط الهيروغليفي
- الأبجدية الفينيقية التي كانت عبارة عن اثنين وعشرين حرفا

يبرز مفهوم المصطلح (التَّاريخي – الجُغرافي – السّياسي) 'الشَّرق الأدنى القديم' كمصطلح أساسي في التَّفاعل الحضاري بين أمم الشَّرق والغرب:

- ففي بعده التَّاريخي يمثّل أقدم الحضارات الإنسانية وأعرقها التي عرفها إنسان الشَّرق، من أهمّها:
  - حضارة بلاد ما بين النّهرين (السُّومرية – الأكادية (البابلية – الآشورية – الكلدانية (البابلية الثَّانية)).
  - الفينيقية
  - المصرية القديمة
- وفي بعده الجغرافي فإنَّهُ يمثّل الجهة التي تُشرق منها الشَّمس (كما أسماه الإغريق)، والتي أشرقت منها رسالات السَّماء، وأشرقت منه أولى الحضارات الإنسانية.
- أمَّا في بعده السّياسي فإنَّه يمثّل الصّراع المباشر الذي ميَّز على مدار التَّاريخ أمم الغرب بالشَّرق، والذي كان بطعم الحرب ولون الدَّم.

لقد تمايزت نشأةُ كل من الشّعر والنَّقد والبلاغة عند كل من العرب والإغريق، فإنسان الشَّرق بخلفيته الرُّوحية ونزعته الذَّاتية، استطاع أن يُعبّر عنها من خلال مجموعة من الآثار الأدبية الخالدة، على غرار ملحمة كلكامش، التي كانت تراثا مشتركا بين كلّ حضارات الشّرق الأدنى القديم، مع اختلاف طفيف في أحداثها بما يناسب خصوصية كلّ حضارة.

أمّا إنسان الغرب (الإغريقي) بخلفيته المادية ونزعته الموضوعية، فقد وصل بالتّفكير العقلي إلى أقصى مدى، خصوصا العصر الذّهبي للفلسفة الإغريقية، الذي بدأ مع سقراط وانتهى مع أرسطو، ومع ذلك فقد اقتبس من حضارات الشَّرق ما ساعده على التَّأسيس لحضارته

التي لم تنطق من العدم في كلّ الأحوال، خُصوصاً (يُنظر مقال 'تراث الشّرق في حضارة اليونان' لعادل زيتون):

- الأبجدية الفينيقية التي طوَّرها الإغريق بما يلائم لغتهم، حيث أضافوا إليها الحروف الصوتية، وأخذوا يكتبونها من اليسار إلى اليمين.
- الرّياضيات والهندسة، الطّب والتَّشريح، علم الفلك، القانون والشَّرائع.
- تأثُّر الشّاعر الإغريقي الشَّهير هوميروس صاحب الإلياذة والأوديسة بملحمة كلكامش الرَّافدية المشهورة.

لقد مرَّ الأدب عموما بثلاث أطوار أساسية، الأسطوري، التَّاريخي، قبل أن ينضج الطَّور العقلي على أيدي الفلاسفة اليونان، وقد تداخلت هذه الآداب فيما بينها مؤثّرة ومتأثّرة عبر مختلف العصور، متجاوزة كل الحدود، ومتخطّية كل القيود.

الفصل الثّاني
كتابُ 'في الجلال'والسّياقات الثّقافية والاجتماعية

- تمهيد
- المبحث الأوّل: كتاب في الجلال
- المبحث الثّاني: كاسيوس لونجين
- المبحث الثّالث: القيمة التّاريخية والفنيّة والنّقدية للكتاب
- خلاصة

تمهيد

لقد شكّلت النَّظرةُ الجمالية رافداً من روافد البلاغة الإنسانية، منذ أقدم العُصور إلى غاية العصر الإغريقي، أين تبلورت تلك النَّظَرات الجمالية إلى صياغات نظرية، وازدهرت تلك المباحث الجمالية خُصوصا، في العصر الذّهبي للفلسفة الإغريقية، أين بلغتْ سُلطة العقل أقصى مدى لها، وتجرَّدت عن الثَّوب الأسطوري التّاريخي، الذي ضلّ مهيمنا على الحضارات الإنسانية السَّابقة، فـ«**لقد شهدت البشريَّة التَّأمُّلات الجمالية في الفلسفات المصريَّة والصينيَّة والهنديَّة وبلاد الرّافدين، ثُمَّ تبلورت بشكل صيّاغة نظرية لدى اليونان**»[1]. من خلال مباحث الفلسفة الإغريقية التي حاولت منذ نشأتها البحث عن الحقيقة، وذلك من خلال اعتبار الإنسان محور الكون، ذلك الإنسان الذي ميّزه الله عن باقي الكائنات بالعقل وسلطته الغير محدودة في معرفة القيّم التي تفرّق بين الإنسان وغيره من المخلوقات.

لقد حدّد الفلاسفة الأوائل تلك القيّم، واختزلوها في ثلاث قيَّم أساسية تجعل من الإنسان إنسانا، ومن دونها يفقد إنسانيته، وهي:

- القيمة المعرفية المؤدّية إلى معرفة الحقيقة.
- القيمة الأخلاقية المؤدّية إلى معرفة الخير.
- القيمة الجمالية المؤدّية إلى معرفة الجمال.

هذه المعادلة التي جمعت بين الحقّ والخير والجمال، شكَّلت روح الفلسفة الإغريقية، والتي تعدُّ الفلسفة الأمّ للفلسفات الأوروبية الحديثة.

ومع أنَّ مفهوم الجمال لم يخرج عن عباءة الفلسفة العامّة، كمبحث فلسفي مستقلّ له مباحثه المستقلّة إلاّ حديثاً (حوالي القرن الثَّامن عشر ميلادي) حينما ظهر مصطلح 'الاستطيقا Aisthetics' الذي يُعْنَى بشُعور الإنسان بالجمال وتذوُّقه وإبداعه له في الفُنون المُختلفة، إلاَّ أنَّ مباحثه العامة، قد تعرّض لها كبار الفلاسفة القُدامى، خُصُوصاً "سقراط" من خلال آرائه المتعدّدة المتعلّقة بالجمال، حيث نجد بعض الشَّذرات في محاورة 'هيباس' وبطريقته المعتادة في محاوراته التَّوليدية يحاولُ أن يعلّق على أجوبة 'هيباس' معرّفاً الجمال

1– مجموعةٌ باحثين، نقدُ الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، النّجف، العراق، الطبعة الأولى. 2020، الجزء الخامس، ص 141

وشارحاً له بقوله «**فالنَّاس والخيول والملابس والقيثارة كلّها جميلة ولكن يُوجد فوقها كلّها الجمال نفسه**»[1]، فالجمال عنده أرقى من الجمال الحسّي، وقد ربطه بمعيارين مختلفين:

– تارة يربطه بالمنفعة، فالجميل عنده هو المفيد، وبهذا المعيار فالأشياء القبيحة قد تكون جميلة إذا كانت مفيدة.

– وتارة أخرى يربطه بمعيار أخلاقي، من خلال فلسفته العامة في تحكيم العقل في السُّلوك الإنساني، مرجعه في ذلك الذّات والضّمير.

كما أثار سقراط مفهوم الإلهام في الفن، وبأنّ خلق الجميل هو هدية آلهة الفن للفن «**وأنّ الشّعراء لا يمكنهم الوصول إلى خلق الجميل إلاّ في السّبيل الذي دفعته إليه آلهة الفن**»[2]. وبهذا فالشّعراء لا يملكون من أمر أشعارهم شيئا، إنّما هو وحي وإلهام من آلهة الفن، التي أسماها 'أفلاطون' فيما بعد بربّات الشّعر.

وأفلاطون الذي عالج مفهوم الجمال من خلال خلفيته الفلسفية التي تَعتبر أنَّ النَّفس البشرية حقيقةً تنتمي إلى عالم مُفارق للعالم الحسّي أسماه أفلاطون 'عالم المُثل'، ففي هذا العالم الأصل المتَّصف بالحقيقة والخير والجمال تتوقُ النَّفس البشرية وهي بعالم الحس إلى محاكاة هذه القيم الأصل، كلّما صَادَفَتْ بعالمها ما يذكّرها بهذه القيَّم، وأكثر ما يُذكّرها هو الالتقاء بالجمال «**ولذلك فهي تهيم حُبًّا بكلّ ما هو جميل**»[3]، ولذلك فعالم المُثل هو مصدر إلهام كلّ من الفيلسوف (الباحث عن الحقيقة)، والفنان (الباحث عن الجمال)، والإلهام عند أفلاطون أكبر من المهارات الإنسانية المُكتسبة القائمة على الصّنعة (التّعلُّم) والمران (الدُّربة)، خصوصا في الفن، وبالأخص في فنّ الشّعر، حيث لخّصت مقولته «**شتّان بين شعر المَهَرَة الذين يُعوّلون على الصَّنعة والمران والاكتساب وشعر المُلْهَمِين**»[4]. منزلة الإلهام المؤدّية إلى مرتبة 'الهوس المقدَّس' لأنَّه مرتبطٌ في نظر أفلاطون بالآلهة، فهوسُ الفنانين هو إلهامٌ من ربَّات الفنّ.

وبهذا فقد اتّجه أفلاطون من خلال فلسفته في مفهوم الجمال نزعةً مثالية، رافضاً الاتّجاهات الواقعية والنَّزعات الحسيَّة، مبرّرا هذا التّوجه بقوله «**ذلك لأنّ اللّذة المُستمدّة من**

1– مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، الطّبعة الثّانية. 1999، ص 51

2– المرجع نفسه، ص 52

3– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1979، ص 31

4– المرجع نفسه، ص 32

هذا الجمال لا تتوقف على الرّغبات والحاجات الإنسانية، إنّها لذّةٌ عقلية»[1]، فلو كانت الأذواق الفردية مقياسا للجمال لانتفت عقلا الحاجة إلى مبحث علم الجمال، لهذا اجتهد الفلاسفة في السّمو بهذه القيم الرّوحية (الحق–الخير–الجمال) عن عالم الواقع إلى مفاهيم عقلية ميتافيزيقية.

أرسطو الذي تميَّز منهجه عُموماً بالواقعية، وقد بدا ذلك واضحا من خلال تقسيمه للفُنون وتمييزه للفنون الجميلة التي تقوم على المحاكاة، عن باقي الفنون الصّناعية الأخرى التي غايتها تحقيق المنتجات المفيدة (ذلك أنَّ مفهوم الفنَّان عند قُدامى الإغريق كان يعني الصَّانع (المعنوي والمادي) دون تمييز).

وفنون المحاكاة عند أرسطو غايتها «**تحقيق اللّذة الفنيّة وإنتاج الأعمال الجميلة**»[2]، ويتمّ التّمييز بين فنون المحاكاة عن طريق الوسائل التي تستخدمها.

وفي مفهوم الجمال خالف أرسطو أستاذه أفلاطون، حيث نفى أن يكون الفن تعبيرا عن الجمال المثالي، وإنّما هو التّعبير الجميل عن أي موضوع، حتى وإن كان هذا الموضوع غير جميل، فالجمال عند أرسطو هو جمال المُحاكاة بغض النَّظر عن موضوع المحاكاة «**لأنّ الإنسان يستمدّ من المحاكاة لذّة لذاتها**»[3].

ومع أنّ جهود أرسطو جرّدت مفهوم الجمال من المثالية، إلاّ أنّها لم تستطع تجريده من قيد القواعد والمعايير التي وضعها أرسطو نفسه من خلال تأصيله للفنون الجميلة من خلال مبدأ المحاكاة.

لونجين الذي تأثَّر بالتّراث السامي السابق عليه والتّراث الإغريقي كليهما، يعتبر أوَّل من عالج مفهوم جمال اللُّغة (البلاغة) بعيدا عن قيود الفلسفة (العقل)، حيث اعتبر أنَّ موضع الجمال في الأدب «**ليس العقل أو المنطق بل اللَّذة والحبور**»[4]. حيث جعل للجلال والسُّمو خمس مصادر

1– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 34

2– المرجع نفسه، ص 37

3– المرجع نفسه، ص 37

4– عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مركز زايد للتّراث والتّاريخ، الإمارات العربية المتّحدة، دون طبعة. 2000، ص 115

تجمع بين مصادر الاستعداد الفطري (الطَّبع) وبين مصادر الاكتساب (الصَّنعة).فالطّبع عنده هو القدرة على تكوين الأفكار العظيمة، هذه القدرة لن تصدر أبدا من نفس وضيعة ألفت الذُّل والهوان «**وهذا يعني توّسعا أنّ الجلال سمة من سمات الشّخصية المبدعة التي يشترك فيها العقل والسّلوك معا**»[1]. أمّا الصّنعة فإنّها لن تكون أبدا بديلا لضعف الملكات الفطرية، ولن يبلغ الجلال والسُّمو من بالغ في الصّنعة على حساب الطّبع، فالفنّ الحقيقي العبقري عند 'لونجين' «**ينبغي أن يخفي الصّنعة...لكي يتحقّق السّمو**»[2]. فالصّنعة عاملٌ مرافق (مساعد) لتحقيق الجلال والسُّمو وليست غايةٌ لذاتها.

يُعالجُ 'لونجين' بتوَّسع، مفهوم اللَّذة والنَّشوة الانفعالية التي تكون ناتجة عن بيت شعري واحد لأوَّل مرَّة (وهذا بإجماع من خصائص الشّعرية العربية التي ظهرت فيما بعد) في مقابل مفهوم اللّذة والنّشوة العقلية التي عالجها الفلاسفة من قبله، كلٌّ حسب مفهومه، وهذا ما جعل 'لونجين' بحق «**أوّل ناقد دعا إلى العبقرية وإلى البيت الشّعري الذي يُلهب حماسة المستمع وينقله بعيدا إلى عوالم بعيدة عن نفسه**»[3]. وهذا الانفعال الذي يدعو إليه 'لونجين' لا يعترف بالقيود والعوائق الفكرية والعقلية، بل هو انفعالٌ مُجرَّدٌ ناتجٌ عن السّمو والجلال.

المبحث الأول: كتاب في الجلال

1. تحقيق العنوان

1- المرجع نفسه، ص 116

2- المرجع نفسه، ص 116

3- المرجع نفسه، ص 117

عنوان الكتاب باللُّغة الإنجليزية هو 'On the Sublime' «**بإجماع المؤرّخين استنادا إلى كلّ المخطوطات التي تحملُ العنوان ذاته**»[1]. ومن معانيه المُكافئة له في اللُّغة العربية 'الجلال' أو 'في الجلال'، 'السُّمو' أو 'في السُّمو'، 'الرَّائع'...إلى غير ذلك من المعاني الدَّالة على الرّفعة والسُّمو.

أمَّا المصطلح الإغريقي الأصلي الذي اختاره المؤلّف عنوانا لكتابه فهو كلمة 'Hypsos'، التي يُمكن ترجمتها بـ'الجلال'، أو 'الشُّموخ'، أو 'العلو'، أو 'السُّمو' «**ولكن استخدامها علي يد المؤلّف في ثنايا الكتاب يدلّ على أنّها تدلّ على سموّ الفكر النّابع عنه ذلك الأسلوب**»[2]. فهو يعني إذاً سُموّ الفكر المؤدّي إلى سُمو الأسلوب ورفعته، المؤدّي بدوره إلى الشُّهرة الخالدة، التي لا تعني العصمة من وقوع الزلّة والهفوة، ولكن تعني تلك العبقرية الجامحة التي طرقت باب السّمو والرّفعة في لحظة من لحظات التّحدّي والمغامرة، فلا يمكن أن يصل إلى السّمو من يحرص دوما على إتقان كلّ جزء من عمله الذي يصل به إلى حدّ الإتقان والجودة.

كما يرى 'لونجين' بأنَّ الأسلوب السَّامي الرّفيع يجمع بين الاستعداد الفطري والتّثقيف (أي التّعلم) الذي من أبرز صوره محاكاة الكُتَّاب الذين طرقوا باب السُّمو والرّفعة والسّعي الحثيث من أجل الوصول إلى مستواهم[3].

ولأنَّ عنوان الكتاب الذي أراد به 'لونجين' جمع كلّ هذه المعاني في كلمة واحدة، فإنّه يصعب علينا إيجاد كلمة في اللّغة العربية مكافئة في جمع كلّ هذه المعاني، إذ يرى " محمّد حمدي إبراهيم" «**وليست هناك في اللّغة العربية –في حدود علمي– كلمة واحدة تحمل كلّ هذه المعاني دفعة واحدة...وفي هذا الوقت يمكننا استخدام عبارة الأسلوب السّامي أو الأسلوب الرّفيع أو عظمة الأسلوب**»[4]. فهي إذا كلمة مركّبة تحاول أن تقترب من المعنى الذي أراده 'لونجين'، متعلّقة بالأسلوب وتختلف في وصفه من فهم لآخر، والمُتأرجحُ بين معاني الرّفعة والسُّمو والجلال والرَّوعة والشُّموخ.

1– كاسيوس لونجينوس، الرّائع بحث جمالي في مقولة الرّوعة، ترجمة عزت السيد أحمد، دار الفكر الفلسفي، دمشق، سوريا، الطّبعة الأولى. 2008، ص 15

2– محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مجلّة أوراق كلاسيكية، العدد الرّابع، 1995، ص 318

3– يُنظر؛ محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 317–323

4– محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 318

وقد اختارت التَّرجمات العربية الثَّلاث (لحدّ الآن حسب علمنا) مصطلحات مختلفة للتَّعبير عن العنوان، على النَّحو الآتي من الأقدم إلى الأحدث:

- ترجمته هيفاء هاشم بـ: 'سموّ البلاغة'
- ترجمه عزّت السّيد أحمد بـ: 'الرَّائع'
- ترجمه خالد عدنان عبد الله بـ: 'في الجلال'

2. طبعات الكتاب

كتاب 'في الجلال' كما اختاره عدنان خالد عبد الله، أو 'الرّائع' كما اختاره عزت السيد أحمد، أو 'في سموّ البلاغة' كما اختارته هيفاء هاشم، هو ترجمة عربية، لترجمة إنجليزية، لكتاب من أصل إغريقي، للفيلسوف الحمصي الإغريقي كاسيوس لونجين.

أما في اللغة الإنجليزية فإنه ترجم عدّة مرات، أشهرها سبع ترجمات، ذكرها عدنان خالد عبد الله، في ترجمته، وهي مرتبة وفق سنة الإصدار، مع العلم أن أوّل ترجمة طُبعت **(صدرت ببازل في سويسرا عام 1554م، وأشرف عليها فرانسيس روبيرتلو Francis Robortello)**[1]، وهذه التّرجمات هي:

1- William Rhys Roberts, Longinus: On The Sublime, Cambridge, cambridge Univ Press, 1899.

2- A.O.Pricard, On The Sublime, Oxford, Univ Press, 1906.

3- H.Hamilton Fyfe, Longinus, On The Sublime, The Loeb, Classical Library, London, Heineman, 1927.

4- G.M.A. Grube, Longinus, On Great Writing, New Yourk, The Liberal Arts Press, 1955.

5- D.A. Russel, Longinus: On The Sublime, Oxford Univ Press, 1964.

6- T.S Dorch, "Longinus: On The Sublime" In Classical Literary Critism, Harmonds Worth, Penguin, 1965.

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 17.

7- James A. Arieti and John M. Gossett, Longinus, On The Sublime, New Yourk, The Edwin Mellen Press, 1980.

وقد برّر اختياره لهذه الترجمات السبع بأنّ:

1- أصحاب هذه الترجمات من أعلام الدّراسات الكلاسيكية.

2- هذه التّرجمات لا تزال تُذكر إلى يومنا هذا بالحمد والثّناء[1].

مع العلم أن الترجمة الأدبية، سواء التّرجمة من الأصل الإغريقي - للكتاب محلّ الدّراسة - إلى اللّغة الإنجليزية، أو التّرجمة من اللّغة الإنجليزية إلى اللّغة العربية، صعبة للغاية، فلا يمكن التّرجمة الحرفية من لغة إلى لغة، فحتما سيفقد النص الأصل معانيه التي لا يمكن ترجمتها، ونجد أنفسنا أمام لغة معقدة، عسيرة على الفهم، لا هي حافظت على معاني النّص الأصل، ولا هي استطاعت أن تُعبّر بصدق عن روح النص، حتى وإن اختلفت بعض الألفاظ.

ولهذا، واعتبارا بأنَّ التَّرجمة في حقيقتها ما هي إلا فهمٌ - في الدَّرجة الأولى - وتفسيرٌ للأصل - في الدَّرجة الثَّانية - فإنَّنا نجد ذلك التَّفاوت بين ترجمة وأخرى، الذي يعودُ أساسا إلى اختلاف الأفهام، وتمايز المستوى الثّقافي والعلمي لكلّ مترجم.

وقد وصف عدنان ترجمته بأنَّها «**كاملة وأمينة، تعتمد على نقل الأصل كلمة كلمة...ولكن دون الخضوع لحرفية المترجم...فقد كان هدفي أن تكون التّرجمة قريبة من الأصل، ليس فقط على مستوى اللفظة والكلمة ولكن على المستوى الدّلالي والبلاغي، فهذه التّرجمة لا يمكن أن تقابل بأية ترجمة إنجليزية للنّص اليوناني بعينها، لأن الناتج النّهائي الذي نضعه بين يدي القارئ هو ترجمة (توفيقية)**»[2].

وقد اعتمد صاحب ترجمة 'في الجلال' على النُّسخة الإنجليزية، والتي طبعت من طرف الجامعة العريقة كامبردج، التي ترجمها ويليام رايس روبارتس.

وهي نفس النّسخة التي اعتمدها صاحب ترجمة 'الرّائع'، حيث قال عن هذه النُّسخة: «**ربّما كانت ترجمة ويليام رايس روبارتس William Rhys Roberts عام 1899م أكثر**

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، ترجمة عدنان خالد عبد الله، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتُّراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطّبعة الأولى. 2009، ص ص 9 - 10.

2- المرجع نفسه، ص: 12.

الترجمات إلى اللغة الإنجليزية أهمية ودقّة وجمالا، حتى كادت تُحاكي الأصل في روعته، وعلى هذه التّرجمة سنعتمد في بحثنا»[1]. وهذا ما يُؤكّد جودة هذه التّرجمة الإنجليزية، التي اعتمد عليها أغلب المترجمين.

يرجع زمن اكتشاف مخطوطة كتاب 'في الجلال' إلى القرن العاشر الميلادي (القرن 10 ميلادي)، وهي منسوبة إلى مؤلف واحد من اسم مركّب هو 'دايونيسيس لونجين'، ومع أنّ تركيب هذا الاسم يوحي بالغرابة، حيثُ أن مؤلف الكتاب هو 'كاسيوس لونجين المعروف'، فكيف زيد عليه اسم 'دايونيسيس'، وتزداد الغرابة أكثر حينما ندرك أنّ اسم 'دايونيسيس' اسم إغريقي، بينما اسم 'لونجين' اسم روماني!

والجواب عن هذا الاستشكال، أنّه كان أمرا مألوفا في ظلّ الإمبراطورية الرُّومانية أن يضيف الشّخص اسما يونانيا إلى اسمه «**حبا في شخص أو اكتسابا لمودة حاكم أو طمعا في حظوة إمبراطور...ولا بدّ أنّ كاسيوس لونجين أضاف دايونيسيس إلى اسمه في وقت من الأوقات لسبب مجهول لا نعرفه**»[2]، والأمثلة على هذا الدّمج كثيرة، من بينها ما أضافه أمير تدمر 'حيران الأوّل (توفي 267 ميلادي)' إلى اسمه 'سبتيموس'.

وهذا الاسم المركّب 'دايونيسيس لونجين' الذي صدرت به أوّل طبعة للكتاب التي صدرت عام 1554 ميلادي ببازل السويسرية، وتبعته بعد ذلك باقي الطّبعات، وقد استمرّ الأمر كذلك إلى غاية عُثور الباحث الإيطالي 'أماتي Amati' عام 1808 ميلادي على مخطوطة أخرى للكتاب في مكتبة الفاتيكان تحت رقم (285)، ويرد فيها اسم المؤلف بصيغة الشّك بين مؤلفين اثنين «**دايونيسيس أو لونجين**»[3]، وقد زاد هذا الاضطراب بعد الرّجوع إلى أفضل نسخة من هذا المخطوط وهي نسخة باريس المسجّلة تحت رقم (2036)، والتي تعود إلى القرن العاشر ميلادي، حيث وجد أنّ الاسم المُثبت على المخطوطة هو 'دايونيسيس لونجين'، بينما قائمة المحتويات تشير إلى أنّ اسم المؤلف هو 'دايونيسيس أو لونجين'!
كما عثر على نسخة أخرى لا تحمل على ظهرها اسم المؤلّف!

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق ، ص 19

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 25

3- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 10

وقد فتح اكتشاف هذه النّسخة الخالية من اسم المؤلف باب اجتهاد النّقاد، الذين زعموا أنَّ ناسخ المخطوط الأصلي عندما لم يعثر على اسم المؤلف، وضع من عنده أبرز اسمين في النَّقد والبلاغة اليونانية، وهما: لونجين أو دايونيسيس

وهذا الزَّعم بعيدٌ عن الحقيقة، حيث يقتضي بأنَّ المخطوطة دون مؤلف، وبأنَّ النَّاسخ هو من اقترح الاسم المركَّب من بنات أفكاره، إلاّ أنَّه يضع اسم المؤلف أمام أحد اسمين هما: كاسيوس لونجين أو دايونيسيس هالكارنا سوس.

أمَّا 'كاسيوس لونجين' فسوف نتعرَّض له بالتّفصيل بعد حين، فمن هو 'دايونيسيس هالكارنا سوس'؟

إنّه 'دايونيسيس هالكارناسوس Dionysius of Halicarnassus' النّاقد والمؤرّخ والبلاغي الإغريقي عظيم الشّأن، وقد وصل روما في عام 30 قبل الميلاد، ولا يُعرف على وجه الدّقة تاريخ وفاته، ومن مؤلّفاته كما ذكرها عدنان خالد عبد الله في شرحه 'في الجلال':

- كتاب 'في المحاكاة' يقع في ثلاثة أجزاء، لم يصل إلينا كاملا إلاّ بعضا منه
- كتاب 'عن البلاغيين القدامى'
- كتاب 'ترتيب المفردات'، وهو أشهر كتبه وأكثرها صعوبة «**وهو محاولة لشرح الكيفية التي يمكن فيها أن تنظّم مفردات النّثر بحيث تحاكي جمال المفردات الشّعرية**»[1]. وهو بهذا يُعالج مفهوما معقَّدا متعلّقا بشعرية الخطاب النَّثري، وكيف يمكننا أن نرتقي بالمفردات النّثرية كي تحاكي في شعريتها وجمالها المفردات الشّعرية، وذلك من خلال معالجة تركيب الجُمل النّثرية، والموسيقى الدّاخلية لتلك الجُمل، والإيقاع والأصوات.
- كتاب 'الآثار الرُّومانية' في عشرين جزءاً، جمع بين الأحداث التّاريخية وبين الخرافات والأساطير

ومن خلال هذه الكتابات يمكن لنا أن نستنتج أنّ كتاب 'في الجلال' من حيث الأسلوب وطريقة المعالجة تختلف تماما عن أسلوب وطريقة المعالجة عند 'دايونيسيس هالكارناسوس' «**وكتاب 'في الجلال' لا يشبه أيّ شيء كَتَبه دايونيسيس لا من قريب أو بعيد، فالأسلوب**

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 21

والفحوى والجوّ العام وطريقة المعالجة لا علاقة لها جميعا بكتابات دايونيسيس هالكارناسوس»[1]. فلماذا وقع هذا الالتباس؟!

يشير محمد حمدي إبراهيم إلى جزئية مهمّة، فبعد أن رجَّح –كما هو واضحٌ من مقدّمة المؤلّف 'كاسيوس لونجين' في كتابه 'في الجلال'– أنَّ سبب تأليف هذه الرّسالة هو الرّد على مؤلَّف مفقود لناقد من نُقَّاد القرن الأول الميلادي هو 'Cecilius'، والجزئية المهمّة هي صلة الصّداقة بينه وبين 'دايونيسيس هالكارناسوس' «**ربَّما كتصويب لعمل مفقود عن نفس الموضوع ألّفه ناقد يُدعى Cecilius، كان صديقا للعالم اللّغوي الإغريقي 'ديونيسوس الهاليكارنسي'**»[2]. فكلاهما ينتمي إلى علماء القرن الأوّل ميلادي، وقد زادت علاقة صداقتهما من إقحام اسم 'دايونيسيس' كمؤلف مُحتمل لكتاب 'في الجلال'، وقد أثبت غير واحد من النُّقاد قبل ذلك صفة المُعاصرة على غرار خالد عبد الله الذي قال «**والشّخص المُشار إليه باسم سيسليس يُعرف في التّاريخ الأدبي بأنّه كان بلاغيا معاصرا لدايونيسيس**»[3]، خلال فترة القرن الأوّل الميلادي.

هذه النّسبة (نسبة الكتاب) خاطئة، نظراً لما رأيناه من اختلاف أسلوب 'لونجين' عن أسلوب 'دايونيسيس'، بالإضافة إلى آراء بعض المُنصفين من المحقّقين والنُّقاد الذين رجّحوا أنّ

المؤلّف الحقيقي لكتاب 'في الجلال' هو 'كاسيوس لونجين'، من بينهم:

- محمد حمدي إبراهيم نفسه الذي صرّح بخطأ هذه النّسبة «**وربّما كان هذا الارتباط بين كيكيليوس وبين ديونيسيوس الهاليكارناسي هو الذي أدّى في العصور المتأخّرة إلى نسبة هذا الكتاب خطأ إلى ديونيسيوس**»[4]، وهذا اللّبس قد وضح الآن.
- 'جورج سانتسبري' في كتابه 'تاريخ النّقد والذّوق الأدبي في أوربا' (1900).
- 'جون تشرتن كولنز' في كتابه 'دراسات في الشّعر والنّقد' (1905).
- 'سكوت جيمس' في كتابه 'خلق الأدب' (1936).
- 'ج م غروب' في كتابه 'لونجين في الكتابة العظيمة' (1957).

1– عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 69

2– محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 317

3– عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 74

4– محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 317

- 'كوربيت' في كتابه 'البلاغة الكلاسيكية للطّلاب المعاصرين' (1956).

يُمثّل هؤلاء الأعلام النّظرة الموضوعية المُعتدلة في الإقرار بمؤلّف الكتاب ذو الأصول الحمصية السّورية 'كاسيوس لونجين'، وقد أجمل القول البّاحث المعروف بدراساته النّقدية في الدّراسات الكلاسيكية، وصاحب التّرجمات الإغريقية والرّومانية المعروفة، الكندي 'غروب Grube' ، حيث قال «**فالمؤلّفُ المشهور والمعروف بعلمه وغزارة اطّلاعه ألّف ذلك السّفر الخطير والمهم، وما لم تظهر نسخة تثبت العكس فإنّ المؤلف هو لونجين**»[1]، لقد كان حُكما موضوعيا متجرّدا من التّعصب ومن الهوى الّذين ميّزا طائفة كبرى من الذين حاولوا جاهدين أن يُثبتوا بشتى الطُّرق والوسائل بأنّ المؤلف لا يمكن أن يكون 'كاسيوس لونجين'! لا لشيء سوى لأصله المشرقي!

«**أظنُّ أنّ السّبب الرّئيس في إثارة هذا اللّغط ومحاولة نسب الكتاب إلى مؤلّف آخر هو النّسب السّوري الصّريح لكاسيوس لونجينوس، فقد استصعب الغربيون أن يكون كتاب بهذه العظمة مكتوبا باللّغة اللّاتينية لمؤلف سوري غير روماني**»[2]، على الرُّغم من تعصُّب هؤلاء إلاّ أنّهم حاولوا أن يستتروا خلف بعض الحجج، من أهمها:

- عدم ورود اسم المخطوطة في المؤلّفات والمراجع الكلاسيكية القديمة، وأوّلُ ذكر لها كان إشارة لمحقّق في القرون الوسطى اسمه 'جون الصّقلّي' خلال القرن الثّالث عشر ميلادي «**الذي يذكر بأنّ لونجين يتكلّم باحترام عن موسى وينتقد اسخيلوس بشدّة على إطنابه وحشوه**»[3]. وحتى 'فورفريوس' تلميذ لونجين لا يُدرج اسم هذا الكتاب ضمن مؤلّفات أستاذه!

والجواب عن هذا أنّ الكتاب وهو في الأصل رسالة من لونجين إلى شخص نبيل، لم يُؤَلَّف في روما وإنَّما في تدمر، إضافة إلى النّزعة التّحريضية في آخر الرّسالة ذات الخطر الدّاهم من السُّلطات الرّومانية في حقّ الشّخص الذي تُمسَكُ عنده «**وهذه الأمور جعلت الكتاب يقع ضمن المكاتبات الشّخصية وليس مؤلّفا موجّها لعامّة النّاس**»[4]. وهذا ما يفسّر قلّة نسخه وخلو ذكره من المراجع والمؤلّفات.

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 80

2- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 17

3- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 22

4- المرجع نفسه، ص 25

- أمّا الكلام عن نبي الله موسى عليه السّلام، فقد ورد عند 'لونجين' في موضع واحد، مع عدم التّصريح باسمه، وإنّما أشار إليه بمشرّع اليهود «**وكذلك الأمر مع مشرّع اليهود، وهو ليس شخصا عاديا، الذي كوّن فكرة سامية عن القوّة السّماوية...**»[1]، وقد ورد هذا الكلام في الفصل التّاسع المعنون بـنبل الرُّوح في سياق الكلام عن الرُّوح السّامية واعتبارها المصدر الأهم من مصادر الجلال.

ففي هذه الإشارة حجّةٌ لـ'لونجين' وليست حجّة عليه، وذلك لعدّة أسباب، من بينها:

– شهد القرن الأوّل الميلادي اضطهادا لليهود، وتهديما لمعابدهم بفلسطين، فلا يمكن عقلا للمؤلّف أن يستشهد بذكر اليهود وتعريض نفسه للخطر.

– على العكس من ذلك، شهد القرن الثّالث ميلادي عهد التّسامح والتّعايش مع اليهود واليهودية.

– شكّلت مدينة تدمر مثالا واقعا لروح التّسامح العرقي والدّيني، حيث خلت من أي قيود على الأديان أو الوثنية، وفي هذا مدعاة بأنّ الكتاب أُلّف في تدمر في القرن الثّالث ميلادي على يد 'لونجين'.

- ما ذكره المؤلّف في فصله الأخير (الرّابع والأربعون) من مسألة تردّي القيّم وانحطاط الأخلاق، وقد ربط المؤلف بين مسألة انحطاط القيّم وانحطاط البلاغة من خلال سببين رئيسيين، هما: – حبُّ المال

– حبُّ الشّهوات (المُتع الحسّية)

وهذه الحجّة التي عدّها واحد من أشهر الباحثين والمترجمين المعاصرين 'دونالد رسل D.Russell'، الإثبات الوحيد المعوّل عليه في نفي ربط 'لونجين' بكتاب 'في الجلال'، باعتبار أنّ القرن الأوّل يمثّل الصّورة الصّادقة لوصف المؤلف العصر بالانحطاط وتردّي القيم، حيث كان موضوعا شائعا في القرن الأول الميلادي، بينما تلاشى مع حلول القرن الثّالث الميلادي، وعليه فالمؤلّف حتما ينتمي إلى القرن الأول الميلادي![2]

1– المرجع نفسه، ص 108

2– يُنظر؛ كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 28

والجواب عن هذا الإشكال هو أنَّ المؤلّف يتحدّث عن حبّ المال والشّهوات التي لا يكاد يخلو منهما زمان ومكان «**فالمؤلّفُ يتحدّث عن عموميات شائعة في كلّ عصر وأوان، وحبّ المال والشّهوات لا يقتصران على عصر بعينه أو فترة خاصّة**»[1]. فلا يمكن أن نقْصُرَ هذا الحديث عن القرن الأوّل الميلادي الأول فقط دون سَبَبٍ للقصر صريح.

- تبقى حجّة أخرى، وهي أوهى الحجج، فقد قالوا أنَّ كتاب 'في الجلال' يعجُّ بأسماء الكتَّاب والشُّعراء والنُّقاد الإغريق على مرّ العُصور، ولا توجد إشارة واحدة لكاتب أو شاعر في القرن الثَّاني أو الثَّالث الميلادي؟!

والجواب عن هذا من وجهين:

– الأوّل هو أنَّ 'لونجين' كان بلاغيا بارزا وحالة استثنائية شكَّلت التَّميُّز في عصر مُنحط «**ويشير المؤرّخ المشهور إدوارد جيبون عن دهشته من أنَّ عصرا مُنحطًّا أنجز ذلك العمل الرَّائع**»[2]. فلم يكن خلال تلك الفترة من يوازي 'لونجين'، أو يستحقُّ حتى محاججته أو نقده، وقد شكَّلت رسالة 'في الجلال' الاستثناء، من حيث موضوعها المميز 'سمو القول وجلاله'، نثرا كان أم شعرا، وطريقة معالجته التي تختلف عن طرائق النُّقاد القدامى من الإغريق والرُّومان، فهي تقترب من روح الأدب الشَّرقي الذي نشأ بين أحضانه 'لونجين' في بلاط الزّباء.

– الثّاني هو أنّ ظاهرة نقد المتأخّر للمتقدّم ظاهرة عادية ومعروفة، حتى وإن كان الفارق الزّمني معتبرا «**وهذه الظّاهرة لم تكن نادرة الحدوث عند الإغريق أو الرّومان**»[3]، كغيرهم من الأمم، خصوصا إذا خلا الزّمان من النّد والمكافئ.

وبالعودة إلى التّرجمات العربية الثّلاث وطبعاتها التي تأخَّرت كثيرا، نظرا لأهمية الكتاب وارتباطه بالشّعرية القديمة، فكتاب 'في الجلال' يمكن عدّه «**أوّل وثيقة أدبية وأخطرها تؤرّخ للتَّقابل بين الفكر النَّقدي اليوناني والنَّظرية الشّعرية العربية قبل ما يقرب من ألف وسبعمائة عام**»[4]. حيث مثّل 'كاسيوس لونجين' همزة الوصل بين أصوله العربية والحضارة

1– عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 28

2– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 26

3– المرجع نفسه، ص 26

4– المرجع نفسه، ص 7

الإغريقية والرّومانية، من خلال ارتباطه ببلاط 'الزُّباء' بدايةً ونهايةً، مرورا برحلتيه إلى الاسكندرية ومن بعدها إلى روما أين صنع اسماً للمجد وحاز مرتبةً للشَّرف ونال درجة السّبق والرّيادة، كما تدلّ على أنّ "لونجين" قد فهم التّراث الإغريقو-لاتيني وكانت له آراؤه الخاصّة، التي بناها على منوال التّراث السامي(الفينيقي والآرامي والسرياني) الذي لم يكن عهده به بعيدا، وعلى ما جاء به اليونان واللّاتين قبله من آراء حول الشعر، وبما الشعر العربي ظهر ناضجا قبل مئتي عام من ظهور الإسلام، فإنّ أصوله قد تعود إلى تلك الآراء السامية التي سبقته بآلاف السنين، ومعنى التّقابل الوارد في الفقرة السابقة يميل نحو توضيح الفروق بين ما جاء به اليونان وما عرضه النّقّاد العرب لعهد لونجين في القرن الرابع الميلادي ولما ظهر عند النّقّاد العرب فيما بعد .

وقد كانت طباعة هذه التّرجمات العربية على النّحو الآتي:

- أوّل طبعة عربية كانت لهيفاء هاشم، مع العلم أنّها لم تكن طبعة مستقلّة للكتاب، وإنّما هي ترجمة للكتاب موسومة بـ: 'لونجانيوس سموّ البلاغة' (من الصّفحة 38 إلى غاية الصّفحة 75)، ضمن ترجمة كتاب جامع لمجموعة من المقالات النَّقدية بوَّبها كلٌّ من: مارك شورر، جوزفين مايلز، جوردن ماكنزي.

وقد قامت نجاح العطّار بمراجعة هذه التّرجمة في طبعتها الثَّانية، فقد طُبعت الطبعة الأولى عام 1967 ميلادي، بينما طبعت الطّبعة الثانية عام 2005 ميلادي، عن نفس الهيئة وهي وزارة الثّقافة السّورية.

مع العلم أنّ هذه التَّرجمة ليست لكلّ الكتاب الذي يحتوي على 44 فصلا، وإنَّما هي لجزء منه، حيث نجد أنَّ الفصول الممتدة من الفصل 17 إلى غاية الفصل 38 غير مترجمة.

- ثاني طبعة عربية كانت بعنوان 'الرّائع' لعزّت السّيد أحمد، وقد طُبعت الطّبعة الأولى عام 2008 ميلادي، الصّادرة عن دار الفكر الفلسفي للدّراسات والتّرجمة والنّشر بدمشق.

لم يُشر في مقدّمته لترجمة هيفاء هاشم التي كانت تسبقه في عدد الطَّبعات (طبعتان) وفي سنوات الطّبع (1967-2005 ميلادي)، وقال في معرض حديثه عن السّبب الذي دفعه لترجمة هذا الكتاب «**ولأنّ الكتاب غير مترجم إلى العربية كان عليّ أحد**

أمرين إمّا أن أترجم الكتاب كاملا أو أن أترجم احتياجاتي منه، ولأنّ الكتاب صغير قرّرت أن أترجم الكتاب كاملا»[1]. وهذا يدلُّ على أنَّه لم يقف على ترجمة هيفاء هاشم.

- ثالث طبعة عربية كانت بعنوان 'في الجلال' لعدنان خالد عبد الله، وقد طُبعت الطَّبعة الأولى عام 2009 ميلادي، الصَّادرة عن هيئة أبو ظبي للثّقافة والتُّراث بالإمارات العربية المتّحدة.

وقد أشار إلى الدّافع الذي حفّزه على ترجمة هذا الكتاب بقوله «**بدأت فكرة ترجمة هذا الكتاب قبل فترة ليست بالوجيزة وذلك إثر ظهور كتابي "لونجين والجرجاني: دراسة تاريخية مقارنة»**[2]. وهو كتاب في الأدب المُقارن صادرٌ عن مركز زايد للتُّراث والتاريخ، بدولة الإمارات العربية المتّحدة، وقد كانت طبعته الأولى عام 2000 ميلادي.

كما أشار في معرض حديثه عن قيمة الكتاب وأهميته وكثرة ترجماته إلى لغات العالم التي بلغت كما قال إلى أكثر من مائة وعشرين لغة، إلى ترجمة هيفاء هاشم الغير كاملة «**إلاّ أنَّه من المحزن أنّه لم يُترجم إلى العربية كاملا قط! ولم أعثر إلاّ على ترجمة لبعض الفصول في كتاب 'النّقد: أسس النّقد الأدبي الحديث'**»[3]، من المُؤكَّد أنّه لم يطّلع على ترجمة عزّت السّيد أحمد الصّادرة قبله بقليل.

3. محتوى الكتاب

ينقسم كتاب 'في الجلال' إلى أربعة وأربعين فصلا، متقاربة في الطول، لكنّها ليست فصولا بالمعنى المتعارف عليه الآن، فهي قريبة من الفقرات القصيرة والمختصرة أحيانا إلى حد كبير.

كما يقرُّ الدّارسون بوجود بعض النَّقص والتلف في حدود ثلث المخطوط، مع العلم أن نُسخ هذا المخطوط تقدر بعشر نسخ، إلا أنَّ ثماني نسخ منها تعتمد اعتمادا كليا على نسخة باريس، والتي تعد أفضل نسخة، وتعود إلى القرن العاشر (القرن 10 ميلادي)، وغالبا ما

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 7

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 8

3- المرجع نفسه، ص 9

يشار إليها بـ (Parisinus P)، وبهذه المخطوطة ستّة ثغرات، أصغرها تقدر بمائة سطر، وأكبره بأربعمائة سطر، علاوة على الفصل الأخير، الذي لا يستطيع أحد تقدير عدد سطوره النَّاقصة.

إلاّ أنَّ هذا النَّقص عموما لم يؤثّر على الموضوع، حيث بقيت معالمه واضحة، وأفكاره متَّصلة، حيث أكَّد هذا الأمر صاحب كتاب 'الرَّائع' بقوله: «**ولكن ربما من حسن الحظ أنَّ التَّلف لم يصب جزءًا كاملا متصلا من الكتاب وإنَّما أصاب أجزاء من هنا وهناك، حتى بقيت لدينا الفصول كلها واضحة المعالم إلى حدّ ما**»[1]، ويؤيّده صاحب كتاب 'في الجلال' بقوله: «**بيد أن ما يتبقى من المخطوطة يعطينا صورة واضحة عن الموضوع وفكرة أشد وضوحا عن شخصية مؤلّفها من حيث اهتماماته وسعة معلوماته واطّلاعه على نصوص أدبية قديمة ومساجلات فكرية عريقة**»[2]. فالمُكتشف من المخطوطة يعطينا فكرة شاملة عن الموضوع، على الرُّغم من تلف بعض الأجزاء، التي لم تؤثّر إلى حدّ كبير في فصول الكتاب، التي سنحاول الآن الوقوف مع كلّ فصل منها بشيء من التفصيل، مع الإشارة إلى مواقع التّلف في كل موضع، على النّحو الآتي:

الفصل الأول

يبدأ هذا الفصل بحوار تذكيري بين 'لونجين' وشخصٌ يدعى 'بوستوميوس تيرنتيانوس Postumius Terentianus'[3]، عندما كانا يقرآن ويتفحّصان معا كتاب 'سسيليس Cuecilius[4] 'عن الجلال"، وكيف لاحظا بأنّه يفتقر إلى أشياء عديدة، وأنّ معالجته للموضوع ناقصة من حيث:

- إدراك النّقاط الجوهرية (ترجمة هيفاء هاشم)
- تعريفنا بكيفية الوصول إلى الرّفعة في التّعبير (ترجمة عدنان خالد عبد الله)
- إدراك النّقاط الأساسية (ترجمة عزّت السّيد أحمد)

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 18 و في الجلال، مرجع سابق، ص 18

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 33

3- «لم نجد بهذا الاسم سوى الشاعر المصري، من مدرسة الشعراء الجدد، الذي كان معاصرا لكاسيوس لونجينيوس، وقد أشارت بعض المصادر إلى تطوعه في الجيش الروماني»، يُنظر الرّائع، مرجع سابق، ص 21

4- (كاسيليوس بليغ روماني، عاش في القرن الأول قبل الميلاد)، يُنظر الرّائع، ص 18

فسسيليس قد أجاد في الأمثلة التي تكشف لنا سمو البلاغة «**أمّا سلياس فيحاول كشف طبيعة ما هو سام في البلاغة بتعداد أمثلة لا حصر لها**»[1]، وهذا وحده غير كافي، فكلّ مقالة بحثية مُعتبرة يجب أن تتوفر في معالجتها نقطتان أساسيتان، هما:

- أولا بيان الموضوع وشرحه والوقوف عند الغاية أو الغايات منه.
- ثانيا بيان الوسائل التي تصل بنا إلى تلك الغاية أو الغايات.

فسسيليس قد أحسن في الأولى، بينما قد أساء في الثّانية «**أمّا البحث في الوسائل التي قد تمكّننا من النّجاح في رفع مستوى قدراتنا إلى حد معين من السّمو، فإنّه قد أسقطه لأنّه غير ضروري**»[2]. حيث تعجّب لونجين من ذلك بقوله «**ويا لغرابة ذلك**»[3]، كما أنّ غاية البلاغة عند لونجين ليست الإقناع وحسب (وهو الهدف الأسمى عند بلاغيي الإغريق والرّومان)، وإنّما يتجاوز ذلك إلى خطف الألباب وأسر الأسماع والوصول إلى حالة من الطرب.

الفصل الثاني

يبدأ هذا الفصل بتساؤل 'لونجين' «**فيما إذا كان هناك فنٌّ مدروس للبلاغة أو البيان**»[4]. حيثُ يرى بعض النُّقاد حسب رأي لونجين أنّ البلاغة لا يُمكن لها أن تخضع لقوانين وضوابط الفن، وإنّما تخضع لقوانين الطّبيعة.

أو بعبارة أخرى إذا كان الفن ينبع من التّعلّم أو الصّنعة، فإنّ البلاغة تنبع من الطّبيعة «**والطّبيعة هي الفنّ الوحيد الذي يستطيع أن يطوّقها بإطاره**»[5]. غير أنّ لونجين يرى خلاف ذلك، حيث أنّه يقرّ أولا بأنّ الطّبيعة المبدأ الأساسي الأصلي والحيوي في كل الحالات في مسائل العاطفة والبلاغة.

وثانيا يقرُّ بضرورة النّظام أو التّنظيم الذي من شأنه تعيين الحدود وتشكيل القوانين الملائمة والسّليمة.

1- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطّار، منشورات وزارة الثّقافة، سوريا، الطّبعة الثّانية. 2005م، ص 38

2- المرجع نفسه، ص 38

3- المرجع نفسه، ص 38

4- المرجع نفسه، ص 39

5- المرجع نفسه، ص 40

فالتّعبير البلاغي حتما سيتيه، ويبعد عن غايته إذا تُرك دون توجيه علمي، ودون حدود معلومة، فكما تحتاج البلاغة إلى حافز فإنّها تحتاج أيضا إلى لجام (ترجمة هيفاء هاشم)، أو كما ترجمها عزّت السيد أحمد «**صحيح أنَّه يحتاج كثيراً إلى الدَّافع، ولكنَّ الصَّحيح أيضا أنّه يحتاج كثيرا إلى الكابح**»[1]. فالبلاغة عند لونجين هي مزيج من الطّبيعة والفنّ(الصّنعة) معا.

الفصل الثالث

يعالج 'لونجين' في هذا الفصل ثلاثة عيوب قادحة في جلال التَّعبير وسموُّه، بعد أن أورد مقطعا شعريا لـ'أسخيلوس' وهي:

- الاضطراب في التّعبير، والتَّشوُّش في الخيال «**إنّـها مُضطربة في التّعبير ومشوَّشـة في الخيال**»[2]، أي أنّ هذه التَّشبيهات مُضطربة وملتبسة الصُّور، وقد أسمتها هيفاء هاشم «**النّفخة الجوفاء**»[3]. وهي مذمومة حتى في السّياق التّراجيدي، ولا تصلح لسرد الواقع.
- الكلام الطنّان كأسلوب كتابة، أو كما ترجمته هيفاء هاشم «**العبارات الرّنّانة الجوفاء**»[4]. يصعب التّخلّص منه، لأنَّه طريق مؤدّي إلى الرّفعة والسّمو في القول، إلاّ أنّ الإغراق فيه يؤدّي إلى عيب قادح من عيوب السّمو، يُسمّى بمسميات مختلفة حسب كل مترجم:
  - الصّبيانية في التّعبير (عدنان خالد عبد الله)
  - الطّيش (عزّت السّيد أحمد)
  - السّخف (هيفاء هاشم)

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، ترجمة عزت السيد أحمد، مرجع سابق، ص 18 و في الجلال، ترجمة عدنان خالد عبد الله، مرجع سابق، ص 24

2- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، ترجمة عزت السيد أحمد، مرجع سابق، ص 18 و في الجلال، ترجمة عدنان خالد عبد الله، مرجع سابق، ص 27

3- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 41

4- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق ، ص 41

وهذا ناتج عن بحث الكُتّاب والشُّعراء عن غير المألوف وعن غير الشّائع «**بينما يكون هدفهم الأساسي هو الشّيء النّادر المُتقن الصّنعة الجذّاب قبل كلّ شيء**»[1].

ومع أنّ الهدف نبيل، فإنّهم يقعون في فخ البهرجة الرخيصة المُصطنعة.

- يتعلّق العيب الثّالث، بالعاطفة (التي وعد المؤلف أن يعالجها فيما بعد)، فقد اختلفت ترجمته:

– عاطفة كذّابة (عدنان خالد عبد الله)

– عاطفة غير متوقّعة (عزّت السّيد أحمد)

– عاطفة نشاز جوفاء (هيفاء هاشم)

ويمثّل هذا العيب تطرّف العاطفة، وميلها عن الاعتدال في التّعبير عن حقيقة العاطفة وقد عبّر عنها عدنان خالد عبد الله بالتّطرف في إغداق العواطف في المواضع التي تحتاج إلى اعتدال.

الفصل الرابع

عبارة عن أمثلة عديدة يستدلُّ بها 'لونجين' لتوضيح عيب من عيوب البلاغة وهو:

- الجفاف (عدنان خالد عبد الله)
- البرود (عزّت السيد أحمد)
- الجمود (هيفاء هاشم)

وهذا العيب ناتج عن:

- الشّغف الدّائم بالمجازات الغريبة (عدنان خالد عبد الله)
- الشّغف لمواصلة البدء بأفكار مبتكرة غير مسبوقة (عزّت السيد أحمد)
- الرّغبة العارمة في ابتكار أفكار جديدة دائما (هيفاء هاشم)

فالبحث عن الجدّة والطّرافة بلا مُسوغ يؤدّي بصاحبه إلى الوقوع في مهاوي السّخف والتّعبيرات الصّبيانية.

الفصل الخامس

يُعالج 'لونجين' هذا الفصل موضوعا واحدا، متعلّقا بأصل العيوب الأدبية، الذي هو:

1– مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق ، ص 42

- الرّغبة المحمومة التي تهيمن على كتّاب اليوم للبحث عمّا هو جديد وغريب (عدنان خالد عبد الله)
- حمّى السّعي نحو الجديد في التّعبير عن الأفكار (عزّت السيد أحمد)
- السّعي وراء الجديد في التّعبير عن الآراء (هيفاء هاشم)

فالعيوب الأدبية قد تنتج عن نفس العوامل التي تجعل من الكتابة جميلة الأسلوب، سامية المفاهيم، جزلة التّعابير «**ولكن عوامل النّجاح هذه قد تكون مصدر الفشل في الوقت نفسه**»[1]. ويجمعها عامل واحد شكّل سمة أدبية مميزة من سمات العصر من قبيل موضة العصر، أو كما وصفته هيفاء هاشم «**جنون العصر الشّائع**»[2]، وهو السّعي وراء كلّ جديد طريف أو عجيب أو غير مألوف.

الفصل السَّادس

يشرعُ 'لونجين' في تبيين الوسائل التي تمكنّنا من:

- تجنّب العيوب التي تخالط الجلال (عدنان خالد عبد الله)
- تجنّب العيوب التي تخالط الرّائع (عزّت السّيد أحمد)
- تجنّب الأخطار التي تلازم خطوات الأسلوب البلاغي السَّامي (هيفاء هاشم) ولكن قبل ذلك، وجب في حقّنا:
- أن نتعرّف أولا بصورة واضحة عمّا يكون الجلال الحقيقي (عدنان خالد عبد الله)
- الحصول أولا على معرفة واضحة وتقويمٍ عالٍ للرّائع الحقيقي (عزّت السّيد أحمد)
- الحصول على معرفة جليّة وتذوُّق لما هو سام وبليغ بلاغة حقيقية (هيفاء هاشم)

مع إقرار المؤلف بصعوبة ذلك، وبأنّه مشروع شاق وعسير، وليس سهلا البتّة، لأنّ الهدف هو اكتساب القدرة على الحكم الأدبي، هذه القدرة ليست وليدة اللّحظة وإنّما هي تراكمات لتجارب طويلة «**لأنّ الحُكم على الأسلوب هو الثّمرة الأخيرة والمتوّجة لخبرة طويلة**»[3]، هذه الخبرة قد تستغرق العمر كلّه، ومع ذلك فهذا لا يمنع من اكتساب هذه القدرة مع المران والانتباه لما سيعرضه المؤلف فيما يأتي من الفقرات.

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، ترجمة: عدنان خالد عبد الله، مرجع سابق، ص 97.

2- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص45

3- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 39

الفصل السابع

يشرعُ 'لونجين' في تبيين معنى الجلال الحقيقي، الذي يتجاوز –في الأعمال الشّعرية والنَّثرية كما في الطّبيعة الحياتية للإنسان– جلال الظّاهر إلى جلال الباطن، ذلك أنّ:

- الرّوح تنتشي بالجلال الحقيقي وتسمو به (عدنان خالد عبد الله)
- الرّوح بتلقائية غريزيتها تتسامى بالجليل الحقيقي (عزّت السّيد أحمد)
- الرّوح تتأثّر غريزيا بالسّمو الحقيقي فتسمو معه (هيفاء هاشم)

ومقياسُ ذلك على النّحو الآتي:

- تكرار القطعة الأدبية على الأديب الحصيف، فإنّ تجاوز تأثيرها تأثير المرّة الأولى والثّانية والثّالثة، فهي قطعة أدبية ذات بلاغة سامية، تدعو النّفس إلى السّمو، وتحفّز العقل إلى الأفكار السّامية، لأنّ البلاغة السّامية الحقيقية لا يملّها الإنسان مهما عاود التّكرار.
- اتّفاق النّاس على اختلاف ثقافاتهم وأذواقهم وأعمارهم وسلوكهم على نماذج معيّنة، والشّهادة لها بالبلاغة والسّمو، يعتبر حُكما صادرا باسم الجميع «**يجعل إيماننا قويا لا يتزعزع بموضوع هذا الإعجاب**»[1]. وغير قابل للدّحض.

الفصل الثامن

يُعتبر هذا الفصل أهمّ الفصول، حيث يذكر 'لونجين' مصادر الجلال الخمسة، وباقي الفصول تعتبر شروح وتفصيلات لهذه العناصر الخمسة، فهي عند عدنان خالد عبد الله:

- القدرة على تكوين الأفكار العظيمة.
- العواطف الجامحة الملهمة.
- القدرة على تكوين المجازات (مجازات لفظية / مجازات عقلية)
- المفردات النبيلة (اختيار الكلمات / استخدام اللّغة المجازية / استخدام اللّغة الفنيّة)
- ترتيب المفردات الجزلة والرّفيعة.

وهي عند عزّت السّيد أحمد:

- القدرة على تكوين التَّصوُّرات أو الأفكار العظيمة.
- توقُّد الانفعالات وامتلاؤها بالحيّوية.

1– مارك شوور وجوزفين ميلز وجوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص46

- تشكيل المجازات (مجازات الفكر / مجازات التّعبير).
- الأسلوب النّبيل (اختيار الكلمات / استعمال الاستعارات / إتقان اللّغة).
- التّركيب الشّريف والرّفيع.

وهي عند هيفاء هاشم:

- القدرة على تكوين آراء عظيمة.
- الانفعال المتوقّد المُلهم.
- تكوين الصور المناسب (الأفكار / التّعبير).
- اللّغة البليغة (اختيار الكلمات / استعمال المجاز / دقّة الألفاظ).
- المقدرة الإنشائية الرّفيعة الجليلة.

وقد ترجم محمّد حمدي إبراهيم هذه العناصر الخمس على النّحو الآتي:

- قبضة محكمة على الأفكار.
- مشاعر متأجّجة وملهمة.
- ترتيب مناسب للمفردات.
- لغة واضحة وسهلة.
- قدرة على التّأثير الكبير المؤدي إلى العظمة والسّمو.

يجمع لونجين في هذه العناصر بين العناصر الفطرية، والعناصر التي مصدرها الفنّ «**والقسم الأعظم من هذين العنصرين من عناصر البلاغة فطري، أمّا ما تبقّى من هذه العناصر فهو ناتج جزئيا عن الصّنعة الفنيّة المدروسة** »[1]، فالعنصران الأول والثّاني مدارهما على الفطرة، بينما باقي العناصر الثّلاث فمدارها الفن.

يستدرك 'لونجين' على 'سيسلياس' تقصيره في الأخذ بهذه العناصر الخمس جميعا، حيث أهمل بعض العناصر المهمّة على غرار الانفعال العاطفي «**ذلك أنّ كاسيليوس قد حذف بعض المصادر الخمسة، وممّا حذفه مثلا توقّد العاطفة**»[2]، وقد خطَّأَهُ 'لونجين' في ذلك بعد أن التمس له إحدى الصُّور:

– إذا كان يعتقد أنّ سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة.

1– مارك شوور وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص47

2– كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 43

– إذا كان يعتقد أنّهما أمر واحد لا سبيل لانفصال أي منهما عن الآخر.

– إذا كان يعتقد بأنّ الانفعال العاطفي لا يُسهم في السّمو البياني مطلقا.

ووجه الخطأ الذي نبّه إليه 'لونجين' في كلتا الصّورتين، على النّحو الآتي:

– هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعدا شاسعا عن السُّمو والجلال وهي من طبقة أدنى، مثال ذلك (الرّأفة والحزن والخوف)، فيما يخص الصُّورة الأولى.

– توجد أمثلة عديدة على بلاغة سامية مستقلّة عن الانفعالات العاطفية، كقصائد التّأبين والتّشريفات، التي تحوي وجوهها عديدة للسّمو والبلاغة، رغم خلوّها من الانفعالات العاطفية، فيما يخصّ الصّورة الثّانية.

– إذا كان يعتقد ذلك «**فإنَّه حينذاك يكون على ضلال تام**»[1]. فلا شيء يُسهم في الجلال كالعواطف والانفعالات النَّبيلة، إذا وضعت في موضعها الصَّحيح، فيما يخص الصُّورة الثَّالثة.

الفصل التاسع

يبدأ 'لونجين' في شرح هذه العناصر الخمس، وأوّل هذه العناصر المتعلّقة بالقدرة على تكوين الأفكار العظيمة هو:

– نبل الرُّوح (عدنان خالد عبد الله)

– سمُو الذّهن (عزّت السّيد أحمد)

– السُّمو الفكري (هيفاء هاشم)

مع أنّ هذا العُنصر فطري وليست صفة مُكتسبة، أو كما عبّر عنه صاحب الرّائع «**ومع أنّه علينا أن نتعامل مع موهبة لا مع اكتساب**»[2]. فهذا لا يعني أنّنا لا نحاول البحث عن السُّبل الكفيلة بتحقيق هذا العنصر المهم.

لقد كتب 'لونجين' في موضع آخر:

- إنّ الجلال صدى للفكر النّبيل (عدنان خالد عبد الله)
- الرّائع هو صدى روح عظيمة (عزّت السّيد أحمد)
- السّمو هو صدى لروح عظيمة (هيفاء هاشم)

1– مارك شوور وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد أسس النّقد الأدبي الحديث، ص48

2– كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 45

ومنه فالجلال والسُّمو نِتَاجُ النُّفوس والأرواح النَّبيلة، ولا يمكن للنّفوس الدّنيئة أن تنتج جلال وسموا «**لأنَّ النّاس الذين تكون أفكارهم تافهة ودنيئة لا يستطيعون أن يُنتجوا أي شيء يُثير الإعجاب**»[1]. ويشرع 'لونجين' في سرد الأمثلة على سمو الرّوح ونبلها وعلاقتها بسمو الكلام وجلاله «**فالكلام السّامي يصدر بشكل طبيعي عن أشرف النّفوس**»[2]. مع وجود فجوة في المخطوط بهذا المقطع مقدّرة بست صفحات.

الفصل العاشر

يتكلّم 'لونجين' في هذا الفصل عن عنصر آخر لا يقلُّ أهمية عن سابقه، وهو متعلّق باختيار المادة وتنظيمها، فنسيج الأحداث يتّسم دائما بتعدّد السّمات «**واختيار أهمّها وربطها مع بعضها بعضا هو أحد الأسباب المُهمّة للجلال**»[3]. هذا الرّبط هو بمثابة التّشكيل لجسم واحد، وقد عُبّر عن هذا المعنى بما يأتي:

- ولهذا سنجد مصدرا واحدا للرّائع في الاختيار النّظامي للعناصر الأكثر أهميّة، والتي تشكّل بتركيبها المُشترك قوَّة ما يمكن أن يُسمّى جسما واحدا (عزّت السّيد أحمد)
- فمن الضّروري أن نجد مصدرا واحدا لهذا السّمو، وهذا المصدر هو الاختيار المنظّم لأهم العناصر الموجودة ثمّ المقدرة على تركيبها لتكوين ما يدعى بجسم واحد (هيفاء هاشم)

فعملية بناء الجسم الواحد ذات شقّين مهمّين:

- الأول: حسن اختيار الأفكار
- الثّاني: جودة تركيب تلك الأفكار

ثمّ يشرع المؤلف في سرد الأمثلة على مهارة اختيار الأفكار، وجودة ربطها مع بعضها، على غرار الشّاعرة 'سافو' التي وصف 'لونجين' تميُّزها الذي يكمن في:

- اختيارها الماهر لأكثر التّفاصيل دقّة وعمقا، وكذلك في ربطها مع بعضها بعضا (عدنان خالد عبد الله)

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 105

2- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص49

3- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 113

- المهارة التي بها تختار وتربط معا العاطفة الأكثر تأثيرا والظّروف الشّديدة لها (عزّت السّيد أحمد)
- مهارة اختيارها وربطها بإحكام أكثر الحالات انفعالية لفتا للأنظار وأشدّها عنفا (هيفاء هاشم)

الفصل الحادي عشر

عنصرٌ آخر مهم هو الإسهاب، ويمكن تعريفه بأنّه «**اختيار التّفاصيل المتعلّقة بالموضوع وتعزيزها عن طريق الإطالة فيها**»[1]. ويتكوَّنُ الإسهاب من عدّة أساليب، منها:

- تطوير الأفكار العادية
- تعظيم الحقائق
- تضخيم الانفعالات
- إعادة ترتيب الموضوعات

على أنَّ أساليب الإسهاب هذه برغم تعدُّدِها وتنُوُّعِها، فإنَّها لا ترقى للجلال والسُّمو ما لم تقترن بقاعدة متينة مؤدّية إلى الجلال والسّمو «**إذ أنّ قوّة الإسهاب تفقد مادتها وحدّتها حالا إذا لم تستند إلى قاعدة متينة من السّمو البياني**»[2]. ولأنّ موضوع الإسهاب يقترب في معالجته من الموضوع السّابق المتعلّق بتحديد أبرز الأفكار ومن ثمّ توحيدها، وجب تحديد الفرق بين الاثنين، وكذلك الفرق بين الإسهاب والسّمو لكي تتّضح الأمور بجلاء أكبر.

الفصل الثاني عشر

يشرع 'لونجين' في تعريف الإسهاب، ويُبدي رفضه للتَّعريف المشهور الذي يتداوله البلاغيون، وهو:

- التَّعبيرُ الذي يُضفي العظمة على الموضوع (عدنان خالد عبد الله)
- الخطابُ الذي يُغلّف الموضوع من الخارج بالعظمة (عزّت السّيد أحمد)
- حديثٌ يُكسبُ الحديثَ عظمةً (هيفاء هاشم)

وهذا تعريفٌ مطّاطي لا يقتصر على الجلال والسّمو وحده، بل يتعدّاه ليشمل أيضا:

- الانفعال العاطفي

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 83

2- مارك شوور وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النّقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص58

- اللّغة المجازية

لأنَّ جميع هذه العناصر تشترك في إضفاء صفة العظمة على الحديث، إلاّ أنَّها تتميَّزُ فيما بينها بأنَّ:

- الجلال والسُّمو يعتمد على الرّفعة والعلو، وغالبا ما تحويه فكرةٌ واحدة
- يعتمد الإسهاب على التَّوسع في التَّفاصيل الصّغيرة والموضوعات الجانبية وجود فجوة في المخطوط بهذا المقطع مقدَّرة بصفحتين.

ثمّ يشرع 'لونجين' بعد ذلك في الاستشهاد بالأمثلة ومناقشتها.

الفصل الثَّالث عشر

يذكر 'لونجين' في هذا الفصل 'أفلاطون'، مُستشهدا على قدرته في الجمع بين الإسهاب والجلال معا بقوله «**فعلى الرّغم من أنّ كتاباته تفيض غزارة إلاّ أنّه يُحرزُ الجلال**»[1]. ومُحيلا إلى مقطع من كتاب 'أفلاطون' المشهور 'الجمهورية' منه هذا الجزء (...ولا أَنْ يتذوَّقُوا تلك المُتع النَّقية والخالدة...)، ليكتشف لنا 'لونجين' من خلال تمعُّنه بهذه العبارة طريقة أخرى للجلال والسُّمو علاوة على ما سبق ذكره، وهي:

- مُحاكَاةُ وتقليد كتَّاب النَّثر والشّعر العظام من القُدامى (عدنان خالد عبد الله)
- تقليدُ الشُّعراء والكُتَّاب الكبار السَّابقين ومُحاكاتهم (عزّت السّيد أحمد)

وقد استحسن 'لونجين' هذه الطّريقة الأفلاطونية، وألزم نفسه بها بقوله:

- وهذا يا صديقي العزيز هدفٌ لا ينبغي أن يغرب عن بالنا (عدنان خالد عبد الله)
- وليكن هذا، يا صديقي العزيز، نخضع له أنفسنا بثبات (عزّت السّيد أحمد)

فكثيرا من الكُتّاب يُغريه إلهام الآخرين، أو كما ترجمه صاحب الرّائع «**لأنّ كثيرا من النّاس يتأثَّرون كثيرا بروح الآخرين كما لو أنّهم مُلهموهم**»[2]. وقد ضرب 'لونجين' لهذا مثلا:

- كما يُحكى عن الكاهنة 'باميثيا' في معابد 'دلفي' (عدنان خالد عبد الله)
- كما يتعلّق بالكاهنة البيثيّة للإله 'أبولو' (عزّت السّيد أحمد)

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 125

2- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 68

التي كانت تقترب من المِرجَل الثُّلاثي القوائم، أين يوجد هناك شِقٌّ مقدّسٌ في الأرض، تنبعثُ منه بزعمهم أبخرةٌ إلهية، وبعد أن تتعرّض لتلك الأبخرة وتتشبّع بتلك القوّة الإلهية يتلبّسها الإلهام وتنطق بالحكمة.

ووجه الاستدلال:

- فإنّ عبقرية القُدامى، وكأنّها تنبعث من شقوق مقدّسة تنطلق إلى أرواح من يقلّدونهم (عدنان خالد عبد الله)
- لقد كان في أذهان أولئك الذين يحاكونهم، كما في الكهوف المقدّسة، ما يمكن أن نصفها بأنَّها إشراقات (عزّت السّيد أحمد)

ثمّ يذكر تتميما لذلك محاكاة 'أفلاطون' لهوميروس «**الذي جرّ لنفسه من المصدر الهوميريسي الكبير روافد مجالات لا حصر لها**»[1]. والتي لا يمكن عدُّها سرقةً أو انتحالا وإنّما هي محاكاةٌ لكُتَّاب الشّعر والنّثر العظام من القدامى.

الفصل الرَّابع عشر

يستمرُّ 'لونجين' في تجلية هذه المحاكاة للكُتَّاب الكبار من القُدامى، من أمثال 'هوميروس' و 'أفلاطون' و 'ديموستينس' والمؤرّخ الكبير 'توسيديدس' وغيرهم الكثير، وذلك من خلال بعض الأسئلة التي نستشعر من خلالها قُوَّة هذه المحاكاة وقيمتها، ويمكن اختصار هذه الأسئلة إلى ثلاث:

- كيف يمكن لهؤلاء الكبّار أن يُعبّروا عن الموضوع الذي أتناوله؟ وكيف يجعلونه جليلا؟
- كيف ستؤثّر كلماتي هذه فيهم؟ وما هي ردّة فعلهم لو قُدّر لهم قراءة ما كتبته؟
- كيف ستنظر الأجيال القادمة إلى كتاباتي؟

«**إنّها لمحنة عظيمة أن تعرض كتاباتك على حكّام وجمهور من هذا النّمط**»[2]. لكنّها محنةٌ تحمل بين ثناياها منحة، إذا التزمتَ بما التزموه من شروط كي يبلغوا ما بلغوه.

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 68

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 128

الفصل الخامس عشر

يتكّلم 'لونجين' في هذا الفصل عن عنصر آخر مهم من عناصر الجلال والسّمو، وهو الخيال والصّور البلاغية:

- يُعدُّ التّخييل أنجع طريقة للوصول إلى العظمة والرّفعة والواقعية (عدنان خالد عبد الله)
- والأخيلة تساهم كثيرا في الشّرف والرّفعة، والقوّة المنشودة (عزّت السّيد أحمد)
- فالصّور البلاغية تحقّق جزءا كبيرا من العزّة والسّمو (هيفاء هاشم)

فالخيال هو القدرة على صنع الصوّر، ويعني على عمومه «**كلّ فكرة موجودة في الذّهن وتؤدّي إلى الكلام**»[1]، غير أنّه تجاوز هذا المفهوم الاصطلاحي إلى معنى شائع «**هو أنّ اللّذة والعاطفة تجعلك ترى ما تصف وتمكنّك من جعل مشاهديك يرونه أيضا**»[2]، ويختلف غرض الخيال في الشّعر عنه في الخطابة، مع أنّ الخيال في كليهما يهدف إلى إثارة الانفعالات والعواطف:

- ففي الشّعر تكون غاية الخيال الإدهاش (الشّاعرية)
- أمّا في النّثر فغاية الخيال فيه حيوية الوصف (الواقعية)

ثمّ يشرع 'لونجين' في سرد الأمثلة ومناقشتها.

الفصل السَّادس عشر

يشرع 'لونجين' في مناقشة المجازات البلاغية، التي تسهم بدورها إسهاما كبيرا في الجلال والسّمو، إذا أُحسن استخدامها، ولأنّ أقسام المجاز متشعّبة، فسيكتفي 'لونجين' لإثبات وجهة نظره بذكر البعض منها فقط «**لذا فإنّني أعالج بعضا من تلك المجازات التي تخلق العظمة**»[3]، ومن خلال الشّاهد الذي قدّمه، مقطعا من خطبة 'ديموستينز' «...**لا يمكن أن تكونوا على خطأ، قسماً بكلّ من واجه الموت في ماراثون...**»[4]. فإنَّه يتكلّم عن القَسَم الذي من خلاله استطاع الخطيب أن يلهب عاطفة وحماسة مستمعيه لأنّه استخدم مجازا مؤثّرا.

ولكي يؤدّي القسم دوره المجازي البلاغي، وجب مراعاة كل من:

- موضع القسم

1- المرجع نفسه، ص 131

2- المرجع نفسه، ص 131

3- المرجع نفسه، ص 137

4- المرجع نفسه، ص 137

- أسلوب القسم
- سياق القسم
- مغزى القسم

الفصل السَّابع عشر

يتكلّم 'لونجين' في هذا الفصل عن المجازات البلاغية وعلاقتها بالجلال والسّمو، حيث تتميّز طبيعة هذه العلاقة بثنائية الاتّجاه، حيثُ أنّ العلاقة في اتّجاهها الأوّل (مجازات– جلال):

- تُعزّز الجلال والسّمو (عدنان خالد عبد الله)
- تُقدّم نوعا ما، قانونا طبيعيا دعما للرّائع (عزّت السّيد أحمد)

وفي اتّجاهها الثّاني (جلال– مجازات):

- تستمدُّ قدرا كبيرا من الرَّوعة من الجلال والسّمو (عدنان خالد عبد الله)
- تستنبط منه دعما بدرجة عجيبة (عزّت السّيد أحمد)

وأفضل طريقة لاستخدام المجازات البلاغية هي توظيفها دون أن يشعر السَّامعُ بها، ولا أن تثير شكّه الذي يولّده استخدام المجازات البلاغية بطريقة غير فنيّة «**فالأساليب الفنيّة الماهرة كفيلةٌ بإخفاء الصَّنعة عندما يحيط بها الجمال والسُّمو ولن تثير ريبة المُستمع**»[1].

فالتّصنُّع البلاغي النّاتج عن الإفراط في استعمال المجازات البلاغية يُغطّيه جمال الجلال وسطوعه، ومنه فإذا كانت المجازات البلاغية تعزّز الجلال والسّمو، فإنّه بدوره يحجب عنصر الصّنعة فيها.

يضرب 'لونجين' لكلّ طرف من العلاقة المثال مع المناقشة.

الفصل الثَّامن عشر

يبدأ 'لونجين' هذا الفصل بالسُّؤال الآتي: ماذا بوسعنا أن نقول عن الأسئلة والاستفسارات البلاغية؟

ثمّ يشرع في الإجابة محاولا إثبات أنّها تعزّز من قوّة الخطابة وواقعيتها، من خلال ضرب بعض الأمثلة التي استنتج من خلالها ما يأتي:

- إثارة الانفعالات من خلال الأسئلة المتولّدة من الحدث لا تصنّعا من المتكلّم

1– المرجع نفسه، ص 141

- عفوية الانفعال من خلال طرح السّؤال على الذّات والإجابة عنه
- شعور الصّدق من خلال اعتراض الشّاعر على نفسه بالسّؤال والإجابة عليه وجود فجوة في المخطوط بهذا المقطع مقدّرة بصفحتين.

الفصل التّاسع عشر

يضطرب موضوع هذا الفصل بسبب الفجوة التي تسبقه، ولكنَّ النَّتيجة التي خلص إليها 'لونجين' بعد ضرب مثالين لكلّ من 'زينفون' و 'هوميروس' توّضح موضوع هذا الفصل وهو حذف حروف العطف، حيث أنَّ الجُمل التي عرضها رغم أنَّها متقطّعة إلاّ أنَّها توحي انطباعا بالإثارة وبالحث على الاستمرار في القراءة، والسّبب في ذلك هو حذف حروف العطف «**وقد حقّق هوميروس هذه النّتيجة عن طريق حذف حروف العطف**»[1]. حيث أنّ الشّاعر الإغريقي الكبير 'هوميروس' كان يلجأ إلى هذه التّقنية البلاغية كثيراً.

الفصل العشرون

يتكلّم 'لونجين' في هذا الفصل عن دمج مجموعة من المجازات في تعبير واحد «**إنّ توظيف عدّة مجازات في تعبير واحد يُحدثُ تأثيرا كبيرا**»[2]. أو كما عبَّر عنه صاحب 'الرّائع' «**ثمَّة أثر قوي عادة لاتّحاد المجازات من أجل موضوع واحد**»[3]. حيث يرتفع رصيد القوَّة والإقناع والجمال، ويمثّل لذلك بخطبة 'ديموشينز' ضد 'ميدياس' حيث يظهر جليا دمج مجموعة من المجازات (حذف حروف العطف – التّكرار – الوصف الجميل) مع جلال المعنى وسمُّوه.

الفصل الحادي والعشرون

تكلّم 'لونجين' في هذا الفصل عن بعض أخطاء وهفوات حروف العطف، حيث أنّ الإكثار منها قد يؤدي إلى إعاقة المعنى، كمن يقوم بتقييد مجموعة من العدائيين «**فكما يُحرمُ عدّاءٌ من السّرعة عندما تُربط قدماه، كذلك الانفعالات تخفّ كثيرا عندما تقيّدها حروف العطف والإضافات الأخرى**»[4]. ومن خلال المثال الذي ضربه استنتج أنّ الإكثار من حروف العطف يؤدّي إلى:

1- المرجع نفسه، ص 145

2- المرجع نفسه، ص 147

3- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 91

4- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 149

- غياب حدّة الانفعال والعجز عن إحداث أي أثر في النّفس (عدنان خالد عبد الله)
- فقدان حرارة الاندفاع العاصف للعاطفة (عزّت السّيد أحمد)

الفصل الثّاني والعشرون

يواصل 'لونجين' بسط موضوع المجازات البلاغية، متطرّقا في هذا الفصل لموضوع التّقديم والتّأخير، وقد عرّفه بأنّه «**ترتيب المفردات والأفكار بطريقة تخالف التّتابع الطبيعي لها**»[1]. وهذا التّرتيب المُخالف موافقٌ لطبيعة النّفس البشرية التي تأبى الرّتابة، خُصوصا في انفعالاتها وعواطفها، ومحاكاة لهذه الطّبيعة النّفسية للإنسان يلجأ كثير من الكتّاب المشهورين لهذه التّقنية البلاغية (التّقديم والتّأخير).

وفي الأمثلة التي يسوقها 'لونجين' يبيّنُ جماليه هذه التّقنية ويشرحها.

الفصل الثّالث والعشرون

يشيرُ 'لونجين' إلى مصطلحات متعلّقة بالمجازات البلاغية، وقد ترجمها عدنان خالد عبد الله كما يأتي:

- التّراكم
- التّنويع
- الذّروة

كما أحال إلى ترجمة 'Grube' حيث جاءت ترجمته لهذه المصطلحات على النّحو الآتي:

- استخدام الكلمة في مختلف الحالات.
- تراكم المفردات والجمل ذات المعنى الواحد.
- السلّم الذي يشير إلى سلسلة الخطوات في المُحاججة البلاغية.

تعدُّ هذه الأساليب البلاغية سلاحا فعّالا في يد الخطيب «**وتُسهم إسهاما فاعلا في إضفاء الواقعية والجلال والانفعال على الموضوع**»[2]. ومن خلال الأمثلة التي يوردها مع المناقشة يؤكّد على أنّ التّنويع في:

- الحالة
- الزّمن

1- المرجع نفسه، ص 151

2- المرجع نفسه، ص 155

- الأشخاص
- الأرقام
- الجنس

يُضفي حيوية على الخطاب، كما أنّ استخدام الجمع عوضا عن المفرد يكون أحيانا ذا تأثير أكثر فاعلية على الأذن «**ويُعطي الإحساس بالوفرة أكثر من ذكر العدد نفسه، كما في كلمات أوديب في مسرحية سوفوكليس**»[1]. مع مراعاة الضرورة واللّزوم التي تجعل من استعمال أحد أو كل هذه المجازات البلاغية أمرا مقبولا لأنّ كثرة التّنميق تؤدي إلى الإطناب المذموم.

الفصل الرّابع والعشرون

يتكلّمُ 'لونجين' في هذا الفصل عن الحالة العكسية للعنصر الذي ذكره في الفصل السّابق (استخدام الجمع عوضا عن المفرد) وهي: تحويل صيغة الجمع إلى المفرد «**اختصار الجمع إلى صيغة المفرد، تؤدّي في بعض الأحيان إلى خلق تأثير جليل من الطّراز الأوّل**»[2]، ومن خلال المثال يوّضح 'لونجين' جمالية هذه الصّيغة التي تصلُ إلى خلق التّأثير المُدهش «**بسبب تغيير الحقائق المعاكس**»[3]. النّاتج عن قلب صيغة الخطاب، من الجمع إلى الإفراد.

الفصل الخامس والعشرون

يتطرَّق 'لونجين' في هذا الفصل باقتضاب شديد إلى عنصر تغيير الزَّمن «**أمّا تقديم الأحداث التي حصلت في الماضي بصيغة الحاضر فإنّه سيحوّل الفقرة من مجرّد سرد مضى وولّى إلى حدث فعلي يحصل الآن**»[4]. مستدلا على هذا بقول لـ'زينفون'.

الفصل السّادس والعشرون

1- المرجع نفسه، ص 156
2- المرجع نفسه، ص 159
3- المرجع نفسه، ص 160
4- المرجع نفسه، ص 161

على نفس المنوال يستمرُّ 'لونجين' في شرح المجازات البلاغية، وبنفس الطّريقة التي عالج من خلالها موضوع تغيير صيّغتي الجمع والفرد، وتغيير الزّمن، عالج بها أيضا موضوع تغيير صيغة المخاطب «**ويمكنك أيضا بالطّريقة نفسها أن تجعل تغيير الصّيغة النّحوية للأشخاص مؤثّرة**»[1]. بحيث يشعر القارئ بأنّه يتحرّك داخل أحداث القصّة بنفسه، وذلك من خلال استغلال هذه التّقنية البلاغية، التي أوردها 'لونجين' على وجهين:

- مخاطبة القارئ مباشرة
- مخاطبة شخص معين بدلا من توجيه الكلام إلى المستمعين ككل

ومن خلال الأمثلة التي يوردها ويناقشها 'لونجين' فإنّه يصل إلى النّتيجة التي لخّصها بقوله «**فعندما توّجه كلامك إلى مستمعك بهذه الطّريقة فإنّك ستشغل عواطفه بشكل أكثر فعالية وتحوز على اهتمامه وتجعل الموقف حقيقيا عنده**»[2]. وذلك من خلال إشراكه في الكلام، بواسطة المخاطبة المباشرة، أو توجيه الكلام إلى واحد، والمعنى مُوجّهٌ للجميع.

الفصل السَّابع والعشرون

في هذا الفصل ينتقل 'لونجين' من الكلام عن ضمير المُخَاطِب إلى ضمير المتكلّم، ففي بعض الأحيان يقع ما يُسمّى بـ:

- اندفاع عاطفي كبير (عدنان خالد عبد الله)
- تفجُّر العاطفة (عزّت السّيد أحمد)

وهذا الاندفاع أو التّفجّر هو لجوء بعض الكُتَّاب فجأة إلى تقمّص بعض الشَّخصيات التي يكتبون عنها، والانتقال مباشرة دون مقدّمات إلى ضمير المتكلّم، ولضمان أداء هذه الخاصّية البلاغية دورها وجب مراعاة السّياق «**لذا فإنّ الاستخدام الأمثل لهذه الأداة هو في المواضع القصيرة والحادّة والتي لا تسمح للكاتب بالتّأخير، ولكنّها تجبره على تغيير الشّخوص من واحد إلى الآخر**»[3].

الفصل الثَّامن والعشرون

1- المرجع نفسه، ص 163

2- المرجع نفسه، ص 164

3- المرجع نفسه، ص ص 165-166

يعود 'لونجين' في هذا الفصل للحديث عن الإسهاب، حيث أكَّد شبه الإجماع حول دور الإسهاب ومساهمته في صنع الجلال والسُّمو، أو كما أسماه صاحب 'الرَّائع' بـ'الإطناب' «**وفيما إذا كان الإطناب يُساهم في الرَّائع أم لا، فإنّي أظنّ أنّه لا أحد سيتردّد في ذلك**»[1]. خصوصاً إذا خلا من عيوب الإسهاب القادحة، وهي:

- الأسلوبُ الطنَّان أو المنتفخ (عدنان خالد عبد الله)
- الأسلوبُ الضَّخم والمتنافر (عزّت السّيد أحمد)

فإذا كان الإسهاب معتدلا بلطف، سهل المأخذ فإنّه يُؤدّي دورَه البلاغي، حيث يتناغم مع التّعبير ويجمّله.

ومن خلال الأمثلة ومناقشتها، يُبيّن 'لونجين' دورَ الإسهاب في صناعة الجلال والسّمو.

الفصل التَّاسع والعشرون

يُقرّ 'لونجين' في هذا الفصل بصعوبة الإسهاب، إذ يرى أنّ «**الإطناب عملٌ خطير على نحوٍ واضح**»[2]. أو كما وصفه صاحب 'في الجلال' الذي كان أدقّ في التَّعبير حينما قال «**ولكنَّ الإسهاب محفوفٌ بالمخاطر**»[3]. فهو أكثر الأساليب البلاغية خطورة، حيث قد يهوي بصاحبه إلى مستنقع التَّفاهة «**ويُصبح مجرّدَ ثرثرة فارغة تدلّ على البلادة**»[4]. إذا لم يُستخدم بحصافة وبحذر، فالإسهاب هنا أسلوب بلاغي ملّغم، يقوم على حدّ فاصل دقيق، بين البلاغة والتّفاهة.

وفي مثاله الذي ساقه عن 'أفلاطون' المأخوذ من كتابه 'القوانين' ينقل مؤاخذة النُّقاد (وهو معهم) له، مع أنّه يتميّز باستخدام المجازات البلاغية بمهارة.

وفي نهاية الفصل يلخّصُ موضوع المجازات البلاغية بقوله «**فهي كلّها وسائل لزيّادة الحيوية والتّأثير الانفعالي للأسلوب، فالعاطفة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالجلال**»[5]. مع إقراره بأنّ طرق هذا الموضوع (المجازات البلاغية) قد أخذ منه حيّزا كبيرا.

الفصل الثَّلاثون

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 108

2- المرجع نفسه، ص 110

3- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 171

4- المرجع نفسه، ص 171

5- المرجع نفسه، ص 171

ينتقل 'لونجين' إلى الكلام عن موضوع آخر، وهو الاختيار السَّليم للمفردات وعلاقتها بالفكر، حيث أكَّد أولا علاقةَ الفكر باللّغة «**إنّ الفكر واللّغة مرتبطان ببعضهما بعضا ارتباطا وثيقا**»[1]. وأوضح ثانيا بأنَّ اللّغة هي نور الفكر، «**إنَّ المفردات الجميلة في الحقيقة ما هي إلاّ ضياء الفكر**»[2]. فاختيار المفردات اختيارا سليما يؤثّر في السّامع ويسحره، نظرا لما تضفيه على الكلام من الجلال والسُّمو.

وجود فجوة في المخطوط بهذا المقطع مقدَّرة بأربع صفحات.

الفصل الحادي والثَّلاثون

يعترض 'لونجين' على 'سيسليس' بقوله «**رغم أنَّ سيسليس يدين هذا التَّعبير لأسباب مجهولة**»[3]. في معرض حديثه عن استعمال اللُّغة العادية المألوفة، التي قد تكون أكثر إيحاءً من اللّغة الفنيّة المزخرفة، لأنَّها تمتاز بأمرين مهمّين:

- مُستمدَّة من الحياة العامّة.
- أكثرُ قدرة على الإقناع.

ومن خلال الأمثلة التي ساقها وناقشها 'لونجين' يخلص إلى أنَّ القوّة التَّعبيرية للألفاظ العادية تُنقذها من السُّوقية.

الفصل الثَّاني والثَّلاثون

يعترض 'لونجين' هنا أيضا على 'سيسليس' مرّتين:

- مرَّةً عندما حدَّد عدد الاستعارات في الفقرة الواحدة بثلاث استعارات كحدّ أقصى
- ومرَّةً أخرى عندما قدَّم 'لاسيس' على 'أفلاطون'

ففي الاعتراض الأوَّل يذهب 'لونجين' إلى أنّ السّياق وحده من يُحدّد ضرورة الاستعارات وعددها، يوقل «**فالوقت المناسب للاستعارات هو عندما تكتسح الانفعالات كلّ شيء أمامها كالسّيل الجارف حاملة معها عددا كبيرا من الاستعارات التي تبدو ضرورية في ذلك السّياق**»[4]. فالعبرة ليست بالعدد بقدر ما تثيره الاستعارات من عواطف جامحة.

1- المرجع نفسه، ص 173
2- المرجع نفسه، ص 173
3- المرجع نفسه، ص 175
4- المرجع نفسه، ص 177

– التَّعبير عن الانفعالات الجامحة بجلال وسمو حقيقيين هما من يخفّف من حدَّة الاستعارات وعددها، فحين يُلهب الخطيب أو الشَّاعر عواطف المستمعين فإنَّهم ينجرفون وراء الجلال والسّمو غير مبالين بعدد المجازات «**فاندفاع العواطف يؤدي إلى اكتساح كلّ شيء أمامها**»[1].

أمّا في الاعتراض الثَّاني يقول 'لونجين' أنّ 'سيسليس' قد انساق وراء عاطفته العمياء، حيث:

- أنَّه يحب 'لاسيس' أكثر من نفسه
- أنّه يكره 'أفلاطون' أكثر من حبّه لـ'لاسيس'

ومن خلال ضرب الأمثلة ومناقشتها، يصل 'لونجين' إلى النّتائج الآتية:

- اللّغة المجازية مصدر طبيعي من مصادر الجلال
- الاستعارات تسهم في خلق الجلال والسّمو
- الفقرات الوصفية والانفعالية هي أفضل المواضع لتحقيق الجلال والسّمو

الفصل الثَّالث والثَّلاثون

ينطلق 'لونجين' في هذا الفصل من خلال سؤالين اثنين متعلّقان بالشّعر والنَّثر معا: أيُّهما أعلى منزلة، العظمة التي تشوبها بعض الأخطاء، أم الكاتب العادي الذي لا توجد عنده أغلاط؟

هل ينبغي في الأدب أن نعطي المكانة العليا إلى عدد الفضائل، أم تلك السّمات التي تكون عظيمة بحدّ ذاتها؟

ينطلق في إجابته عن هذين السّؤالين من مسلّمة تجعل من الكمال أمرا مستحيلا «**وأنا أدرك تمام الإدراك أنّ العبقرية العظيمة أبعد ما تكون عن الكمال**»[2]. كما يشير إلى خصيصة من خصائص النّفس البشرية التي تنسى سريعا الفضائل والحسنات، بينما تحفظ الزّلات «**وأنّ الذّاكرة لا تغفر الأخطاء والسّقطات والعثرات، ولكنّها سرعان ما تنسى الفضائل والبدائع وجوانب التّميُّز**»[3]. بعدها يشرعُ في بيّان وجه نظره التي تميل إلى تفضيل العظمة

1– المرجع نفسه، ص 178

2– المرجع نفسه، ص 183

3– المرجع نفسه، ص 184

التي تشوبها بعضُ الأخطاء، ومن خلال الأمثلة التي استدلّ بها وناقشها انتصارا لتفضيله، حيث أكّد على أنّ:

- العظمة تبقى عرضة للخطر بسبب جموح عظمتها.
- العظمة تُظهر عظمة الفكر الكامن وراءها.

فالكُتَّاب العاديون الذين تخونهم الموهبة يلجئون إلى الضَّبط، ولا يخاطرون أبدا، ولذا تكونوا كتباتهم صحيحة بدون أغلاط غالبا، على العكس من ذلك كتّاب العظمة الذين قد يسقطهم طموحهم الجامح في بعض الزّلات والهنّات.

الفصل الرَّابع والثَّلاثون

يعقد 'لونجين' في هذا الفصل مقارنة بين ميزات خطيبين مهمين، هما: 'هايبرويس' و 'ديموستينوس'.

حيث يمثّل 'هايبرويس' مثالا للخطيب الجيّد الذي يمتلك سمات الجودة، التي اختصرها 'لونجين' في هذه النّقاط:

- الموهبة اللّازمة
- السّهولة والرّشاقة والمرونة في السّرد
- التّكلم في الموضع المناسب وبنبرة يقتضيها المقام
- جودته في رسم الشّخوص
- مزاحه الدّمث وسخريته العميقة، وحسن تربيته، وقدرته على معالجة التّهكُّم بمهارة

بينما يمثّل 'ديموستينوس' مثالا للخطيب الذي يرتقي إبداعه إلى العظمة والجلال، رغم أنّه لا يملك سمات الجودة التي يملكها 'هايبرويس' «**ولا يتمتّع ديموستينوس بأيّ إحساس في رسم الشُّخوص ولا بالقدرة على تدفُّق الكلمات، ويُتّصف بالوعورة حينا وبالضّعف في العرض، وعلى العموم فإنّه يفتقر إلى السّمات التي عرضنا لها في أعلاه**»[1]. فما الذي ميّزه وجعله يتفوق على الجميع، ويسمو فوق نقائصه؟

إنّها نفسه النّبيلة التي تمنحه سمات العظمة والجلال، التي لخّصها 'لونجين' في النّقاط الآتية:

- الشّموخ الذي يرتبط بالخطبة الرّفيعة.

1- المرجع نفسه، ص 188

- الانفعالات الحيّة.
- الغزارة ونباهة العقل وحضور الذّهن.
- العمق والقوّة اللّتين يمكن مضاهاتهما وحيثما يتطلّب الموقف ذلك

وبهذه السّمات التي «**وكأنّها هبات من الآلهة**»[1]. فإنّه يبزُّ جميع الخطباء ويغطي على الكل.

الفصل الخامس والثّلاثون

مقارنة أخرى يعقدها 'لونجين' بين 'أفلاطون' والخطيب 'لاسيس'، حيث يتأخَّر 'لاسيس' على 'أفلاطون' في نقطتين أساسيتين:

- أدنى مكانة منه في الخصال الجيّدة وعددها
- أدنى منه في محاسنه، وأكثر منه في سقطاته وغلطاته

مع أنّهما عَلَمان بارزان متميّزان «**وهما أقرب ما يكونان إلى الآلهة منهما إلى البشر**»[2]. لأنّهما حازا معاً على سمات العظمة والجلال، وقد أدركا معا أنّ الطّبيعة قدّرت أنّ الإنسان لن يكون مخلوقا وضيعا، ومن خلال عقله فإنّ الكون لا يتّسع لتأمّلاته وخيالاته «**بل إنّ ملكة الخيال عندنا تعبر ما وراء حدود الكون**»[3]. ولهذا فإنّ الغريب والغير مألوف هو ما يثير الدّهشة والعَجَب فعلا.

الفصل السَّادس والثّلاثون

يتكلَّم 'لونجين' في هذا الفصل عن الكُتَّاب النَّوابغ وأخطائهم، ومع أنَّ هؤلاء الكتَّاب يَسمُون فوق البشر إلاّ أنَّهم ليسوا دون أخطاء، فالسّمات الأخرى تجعل الكُتّاب بشرا عاديين، «**أمّا الجلال فإنّه يرفعهم إلى مصاف الآلهة**»[4]. ولهذا فإنّ ضربة واحدة من ضربات الجلال تمحو كلّ أخطاء الكاتب، مع أنّ مجموع أخطاء هؤلاء الكُتّاب العظام لا تشكّل سوى نسبة قليلة مقارنة بما يبدعونه «**لو قيّض لنا أن نجمع أخطاء هوميروس وديموستينز و أفلاطون**

1- المرجع نفسه، ص 188
2- المرجع نفسه، ص 191
3- المرجع نفسه، ص 101
4- المرجع نفسه، ص 193

وكل الكتاب العظام فالنّتيجة ستكون عددا قليلا من الأخطاء لأنّ المجموع الكلّي لها لن يشكّل حتى ولو جزءا من الإبداعات التي يحرزها هؤلاء الكتّاب»[1]. ولهذا السّبب نالوا الشّرف وحازوا الرّفعة.

الفصل السّابع والثّلاثون

يحتوي هذا الفصل على نصف جملة فقط «**والآن لنعد إلى المسألة الأساسية، فالمقارنات والتّشبيهات تأتي بعد المجازات، والفرق الوحيد بينهما يكمن في...** »[2]. أي أنّ المقارنات تأتي بمعنى التّشبيهات، إلاّ في موضع واحد، لم يُسعفنا الحض في الوقوف عليه، نظرا لوجود فجوة في المخطوط الأصل بهذا المقطع مقدّرة بصفحتين.

الفصل الثّامن والثّلاثون

يعالج 'لونجين' في هذا الفصل موضوع الغُلو، محذّرا من التّطرُّف فيه المؤدّي إلى النّتيجة العكسية وهي السّخف، كما وقع مع الكاتب الكبير 'أيسوقراطس' «**وهكذا فإنّ حماسة أيسوقراطس في تعظيم كلّ شيء جعلته يرتكب أفعالا صبيانية**»[3]. والضّابط الذي يجعل الغلو من سمات الجلال والسّمو هو نفسه الضّابط الذي جعله 'لونجين' من قبل للمجازات «**وهو أنّ أفضله ما لا يمكن ملاحظته**»[4]. بشرط أن ينسجم هذا الغلو مع عظمة الموقف، دون إفراط أو تفريط.

الفصل التّاسع والثّلاثون

في هذا الفصل يشير 'لونجين' إلى موضوع:

- ترتيب المفردات في نسق معين (عدنان خالد عبد الله)
- ترتيب الكلمات في نظام خاص (عزّت السّيد أحمد)
- ترتيب الكلمات حسب نظام معيّن (هيفاء هاشم)

وهو المصدر الخامس من مصادر الجلال التي عدّها 'لونجين'، ويُحيل في الوقت نفسه إلى كتابين له عالج فيهما هذا الموضوع «**وقد بسطتُ استنتاجاتي عن هذا الموضوع على نحو**

1- المرجع نفسه، ص 193

2- المرجع نفسه، ص 195

3- المرجع نفسه، ص 197

4- المرجع نفسه، ص 197

واف في كتابين ألفتهما سابقا»[1]. ولهذا فإنّه يكتفي في هذا المقام ببسط بعض النّقاط الرّئيسية الضّرورية.

وقد ترجمت هيفاء هاشم هذه العبارة بما يأتي «**ولقد بيّنا النّتائج التي أحاط بها علمنا في مقالتين سابقتين**»[2]. كما ترجمها صاحب 'الرّائع' بقوله «**فقد قرّرنا سابقا في بحثين بكفاية**»[3]. وسواء تعلّق الأمر بكتابين، أو بمقالتين، أو ببحثين فالكل في حكم المفقود.

ومن النّقاط الرّئيسية التي أشار إليها 'لونجين' في هذا الموضوع ما يأتي:

- إنّ ترتيب المفردات المتناسقة وسيلة طبيعية من وسائل الإقناع والإمتاع، وهو أيضا أداة بديعة من أدوات السُّمو.
- أمّا الإنشاء فهو تناسق المفردات، وهو أمر فطري يولد مع المرء، يتجاوز حدود إطراب الأذن إلى دغدغة مشاعر الرُّوح.
- يبني المتكلّم مجموعة من التّعابير ويسكبها في هيكل متناسق، وينفخ فيها روح العظمة والسّمو.
- إنّ هذا التّناسق (ترتيب المفردات المتناسقة وتناسقها معا) يحفّز انفعال المستمعين للتّفاعل مع انفعال المتكلّم ومشاطرته إيّاه.

الفصل الأربعون

يتكلَّم 'لونجين' في هذا الفصل عن موضوع تركيب الجملة، حيث يعتبره من ضمن العناصر الأساسية المكوّنة للأسلوب الجليل «**إنّ تنظيم الأجزاء من الأسباب الرّئيسية للسّمو في الكلام**»[4]. تماما كما هو الحال في بنية الجسم الإنساني، فإذا اجتمعت أعضاءه تشكّل الجسد، وإن استقلّ كل عضو عن باقي الأعضاء فلا قيمة له منفردا.

ومن خلال الأمثلة التي ساقها وناقشها 'لونجين' أثبت أنّ كتّاب الجلال تميّزوا من خلال صيّاغتهم للكلمات في نسق واضح ومناسب.

1- المرجع نفسه، ص 201

2- مارك شوور و جوزفين مايلز و جوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص66

3- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 131

4- مارك شوور وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص68

الفصل الحادي والأربعون

يتحدَّث 'لونجين' في هذا الفصل عن بعض معوّقات الجلال، ومن بينها:

- الإيقاعات المتقطّعة والمضطربة (عدنان خالد عبد الله)
- الحركة المتكسّرة المضطربة للّغة (هيفاء هاشم)

وتدلُّ هذه الإيقاعات على أوزان موسيقية إغريقية خفيفة، فمُبالغة الكُتَّاب أو الشُّعراء في الاعتماد على التَّأثير الموسيقي تكشف فورا عن التَّكلُّف، والافتقار إلى الانفعال العاطفي بسبب مظهرها المُتكلَّف المُمِل «**فالأسلوبُ الذي تهيمنُ عليه الموسيقى العالية يجعل النَّاس تشعرُ بأنَّه رخيصٌ ومُفتعل ومُتكلَّف**»[1]. لأنّ صخب الموسيقى يمنع من تغلغل المعاني إلى مشاعرنا ويجعل انفعالنا مرتبط بالإيقاع وليس متعلّقا بالإحساس الحقيقي بالمعاني.

كذلك الكلمات المكوّنة من أحرف قليلة والمُقسّمة إلى مقاطع قصيرة ويجمعها تباينٌ ووعورة تتجرّد من السّمو وتبعد عن الجلال، لأنّها توحي بالاستعجال وعدم التّوازن «**وكذلك الأمر مع الأجزاء التي تبدو محشوّة حشوا أو مقطّعة إلى مقاطع وكلمات صغيرة، فهي تعطي الانطباع بأنّها رتّبت بعجالة بالغة**»[2].

الفصل الثَّاني والأربعون

يستمرُّ 'لونجين' في هذا الفصل في تعداد معوقات الجلال والسُّمو، ويتكلّم عن الإيجاز المُخلّ، أو كما سمّاه:

- الإفراط في الإيجاز، أو ما دعاه بالابتسار الذي يتقطّع إلى أجزاء صغيرة متفتّتة (عدنان خالد عبد الله)
- الاختصار المُفرط للتّعبير (عزّت السّيد أحمد)
- الاقتضاب الزّائد في التّعبير (هيفاء هاشم)

فالمبالغة في الإيجاز هي من تبتر المعنى، بينما الإيجاز المُعتدل يصيب المعنى مباشرة، كما أنّ المبالغة في الإسهاب تؤدّي إلى الفتور وتقود إلى السّفه.

الفصل الثَّالث والأربعون

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 207

2- المرجع نفسه، ص 207

يستمرُّ 'لونجين' في هذا الفصل في تعداد معوقات الجلال والسُّمو، ويتكلّم عن استخدام التَّعابير التَّافهة:

- إنَّ استخدام التَّعابير التَّافهة يشوّه الأسلوب الجليل تشويها فظيعا (عدنان خالد عبد الله)
- إنَّ تفاهة التَّعبير تؤدّي إلى تشويه الرَّائع (عزّت السّيد أحمد)
- إنَّ التَّفاهة في التَّعبير تؤدّي أيضا إلى تشويه السُّمو (هيفاء هاشم)

ومن خلال الأمثلة التي ضربها وناقشها 'لونجين' استخلص ما يأتي:

- في المقاطع الجليلة ينبغي على المرء أن يتجنّب المفردات القبيحة والوضيعة إلاّ إذا اضطرّ لذلك اضطرارا (عدنان خالد عبد الله)
- في المقاطع الرّفيعة علينا أن لا ننحدر إلى لغة وضيعة وتافهة ما لم نكن مجبرين بضرورة قاهرة (عزّت السّيد أحمد)
- وفي النّصوص النّبيلة يجب أن لا نهبط إلى لغة وضيعة أو حقيرة إلاّ إذا اقتضت الضّرورة الملحّة ذلك (هيفاء هاشم)

وفي خاتمة الفصل يستدرك قائلا:

- فلا حاجة لتعداد جميع أصناف الحماقات والتّفاهات (عدنان خالد عبد الله)
- ولكن يكفي، ليست هناك حاجة لتعداد الأشياء التي تنتج التّفاهة، واحدا بعد واحد (عزّت السّيد أحمد)
- ولكن كفى، لا حاجة بنا لأن نُعدّد الأمور التي تؤدي إلى السّخف واحدا واحدا (هيفاء هاشم)

فيكفي ما ذكره 'لونجين' من سمات للجلال والسمو، ومن الواضح أنّ عكس هذه السّمات غالبا ما يجعل الأسلوب حقيرا ومنحطّا «**فكما أشرنا إلى السّمات التي تجعل الكتابة نبيلة وعظيمة، ولذا فإنّ عكسها سيجعل الكتابة وضيعة وقبيحة**»[1].

الفصل الرَابع والأربعون والأخير

يختتم 'لونجين' مؤلّفه هذا بسؤال حول انهيار البلاغة في هذا العصر (عصر المؤلف)؟

1- المرجع نفسه، ص 213

فعلى الرُّغم من وجود أدباء ذووا موهبة أدبية يملكون القدرة على الإقناع ويتميّزون بقدر كبير من الحصافة والذّكاء إلاّ أنّهم:

- لم يبلغوا السّمو والجلال إلاّ ما ندر (عدنان خالد عبد الله)
- لم ينشئوا رفعة فعلا، ولا ظهرت منهم طبائع ممتازة إلا استثناءا (عزّت السّيد أحمد)
- لم تبرز منهم طبائع نبيلة سامية، إلا بشكل استثنائي (هيفاء هاشم)

ولهذا فقد وصف 'لونجين' هذه الظّاهرة بالعقم «**وكأنّما هبط علينا عقم البلاغة ووسم حياتنا به**»[1]، أو كما ترجمتها هيفاء هاشم بالفقر المُدقع حينما قالت «**فيتّسم عصرنا بفقر مدقع في الألفاظ الجليلة**»[2]، وقد عرض لبعض الحُجج على لسان أحد الفلاسفة الذين عالجوا هذا الموضوع (ضعف البلاغة في هذا العصر)، التي من بينها سؤالان مهمّان:

- هل يتوجّب علينا أن نصدّق الفكرة الشّائعة بأنّ الدّيمقراطية هي الأمُّ الرَّؤوم للجلال، وأنّ الكُتَّاب الكبار انتعشوا مع انتعاشها وماتوا مع موتها؟
- هل المكافآت السّياسية (الجوائز) تشحذ مواهب الخطباء؟ وهل هي باب من أبواب الحريّة، أم أنّها باب من أبواب التَّملُّق؟

ثمَّ يستهلُّ 'لونجين' مناقشة هذه التَّساؤلات من خلال إبراز طبيعة بشرية، وهي «**أن يقوم الإنسان بانتقاد العصر الذي يعيش فيه وإلقاء اللّوم على الظّروف، فهي سمة لصيقة بالبشر**»[3]. ليدعو ذلك الفيلسوف للتّفكير معه في أنّ السّبب الحقيقي ليست الدّيمقراطية التي تسود في زمن السّلام، بل هي الحرب النّفسية الدّاخلية بين كلّ تلك الرّغبات الجامحة التي تعصف بحياتنا «**إنّ حبّ المال، تلك الرّغبة التي لا تشبع أبدا والتي نُعاني منها جميعا، وحبّ الملذّات يجعلاننا عبيدا لهما**»[4]. ذلك أنّ حب المال يجعل المرء صغير العقل، ضيّق الأفق، بينما السّعي وراء الملّذات صفة خسيسة في كلّ الأحوال.

1- المرجع نفسه، ص 215

2- مارك شوور وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي، النقد أسس النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص72

3- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 216

4- المرجع نفسه، ص 216

وينتهي الفصل بالفقرة الآتية «**ونعرض لمسألتنا التالية وهي قضية الانفعالات أو العواطف، والتي وعدت فيما سبق بكتابة بحث مستقلّ عنها، فهي تتمتّع بمكانة كبيرة في مناقشتنا وبالتّالي في الكتابة العظيمة...**»[1]. بقية النّص مفقود من المخطوط الأصل.

المبحث الثَّاني: 'كاسيوس لونجين'

1. تحقيق الاسم

هو 'كاسيوس لونجين' ولد حسب الرّواية المشهورة في حمص عام 213 ميلادي، توفي بتدمر عام 273 ميلادي بعد أن حكم عليه الإمبراطور الرُّوماني 'أورليانوس' بالإعدام بعد دخوله المدينة، وهناك رواية أخرى في مكان مولده «**أنّ لونجين قد ولد حسب إحدى الرّوايات في تدمر**»[2]. يعضدها عودة 'لونجين' في السّنوات الأخيرة من حياته إلى مسقط رأسه 'تدمر' بعد أن رحل إلى روما وأتمَّ دراسته هناك ليصبح علما من أعلام عصره، و ناقدا يشار إليه بالبنان في زمانه «**ومن الإسكندرية انتقل إلى روما وعمل فيها معلّما للبلاغة واشتهر جدا وذاع صيته فيها [وأصبح]** [3] **واحدا من أهمّ معلّمي البلاغة غي عصره، وربَّما هناك اشتهر بلقب الحكيم أو الحكيم السُّوري**»[4]. ليُساهم في الحياة الثَّقافية والسّياسية ويكون مُستشارا للزُّباء، ومُرشدا وناصحا لها وهي بصدد تكوين إمبراطوريتها الفتيّة.

1- المرجع نفسه، ص 218

2- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 67

3- زيادة اقتضاها السّياق

4- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 12

يمكن الجمع بين هاتين الرّوايتين، فتدمر بمثابة العاصمة، بينما حمص هي إحدى كبرى مدنها، خصوصا وأنّ المسافة بينهما لا تتجاوز 165 كيلو متر، فحتى وإن كان مولده بحمص، فهذا لا يمنع من انتقاله إلى العاصمة تدمر، ثمّ إلى الإسكندرية كي ينهل العلم من مدارسها ويتتلمذ على يد شيوخها الذين بلغت شهرتهم الآفاق.

أمَّا الرّواية التي تقول بأنّ مولده كان بروما «**أمَّا الرّواية الأخرى عن ميلاده فهي أنّه ربّما ولد في رومة**»[1]. يؤيّد هذه الرّواية مكانة عمّه 'Phronto' في روما، حيث «**كان خطيبا مفوّهاً هناك**»[2]. وأنّه ربّما هو من تولى تعليمه البلاغة ودرّبه عليها؟

فرواية مردودة لعدّة أسباب، من أهمّها:

- الالتزام الأخلاقي الذي ساهم في عودته إلى تدمر في نهاية المطاف، كي يشارك في إنشاء دولة تدمر، والمُساهمة في نهضتها فكريا وحضاريا.
- تلبية دعوة الملكة زنوبيا للعودة إلى تدمر باعتباره المستشار المخلص الأسبق لزوجها ولها من بعده، خُصوصاً بعد أن تشبَّع بفكر وثقافة وآداب روما.
- ثقة كل من الملك أوذينة والملكة زنوبيا، التي لا يمكن أن تكون في شخص غريب أو أجنبي عن تدمر.
- تشجيعه للملكة زنوبيا على العصيان والتَّمرُّد على روما، والتَّخلُّص من التَّبعية والاستقلال.
- الثّمن الباهظ الذي دفعه لهذا الولاء لبلده الأصل كان حياته.

درس في الإسكندرية، وتتلمذ على يد 'أفلوطين' مؤسّس الأفلاطونية المُحدثة، أطلق عليه عدّة ألقاب، للدّلالة على غزارة علمه وسعة اطّلاعه وكثرة تآليفه، من أهمّها:

- المكتبة الحيّة
- المكتبة المتنقّلة
- المتحف المتنقّل
- الحكيم السّوري
- الحكيم

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 67

2- المرجع نفسه، ص 67

يُشيرُ كثيرٌ من النُّقاد إلى أنَّ 'لونجين' ألَّف الكثير من الكتب نظراً لطبيعته الموسوعية، وقد أشار هو نفسه في كتابه هذا 'في الجلال' إلى بعض مؤلّفاته التي أحال إليها، وذلك في ثلاث مواضع:

- الفصل الثّامن حيث أشار إلى أنّ له تعليقات وملاحظات على 'اكسينوفان' بقوله «**كما أوضحنا في مكان آخر في ملاحظاتنا على إكسينوفون**»[1]. في معرض حديثه عن أوّل عنصر من عناصر الجلال والسّمو وهو القدرة على تكوين التّصوّرات والأفكار العظيمة، ولا ندري عن هذه الملاحظات شيئا، هل هي كتاب أو بعض كتاب.
- الفصل التّاسع حيث أشار إلى كتابه في الانفعالات من خلال إحالته الآتية «**لقد كتبت في مكان آخر العبارة التّالية: (الرّائع هو صدى روح عظيمة)**»[2]. ومع أنّ الإحالة لا تُسمّي كتابا، إلاّ أن صاحب ترجمة الرّائع قال في مقدّمة ترجمته «**ومن الكتب المفقودة كتاب في الانفعالات ذكره في الفصل التّاسع من كتاب الرّائع**»[3]. ولا ندري عن المكان الآخر شيئا.
- الفصل التّاسع والثّلاثون حيث أشار إلى أنّه وضع كتابين في ترتيب المفردات «**وقد بسطت استنتاجاتي عن هذا الموضوع على نحو وافٍ في كتابين ألّفتهما سابقاً**»[4]. ولا ندري شيئا عن هذين الكتابين.

وعلى كلّ حال فإنّ مؤلفاته عموما سواء التي ذكرها، أم التي لم يذكرها ونسبها إليه الدّارسون والنُّقَّاد، كلُّها في حكم المفقود، وقد نجا من هذا الفقد كتابان فقط، هما:

- كتاب 'في الجلال' الذي نحن بصدد دراسته، والذي نُسب خطأً إلى مؤلّف آخر من القرن الأول، حتى أنصفه النُّقَّاد والدّارسون وأقرّوا بأنَّه هو المؤلّف للكتاب كما رأينا.
- كتاب 'فن البلاغة' الذي نُسب خطأ إلى غيره، قبل أن يعود الحقّ إلى صاحبه على يد الباحث الألماني 'رهنكن' قبل أكثر من مائتي سنة، حيثُ برّر ذلك بأنّ أسلوب

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 42

2- المرجع نفسه، ص 45

3- المرجع نفسه، ص 15

4- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 201

معالجة الكتاب يشبه إلى حدّ بعيد أسلوب 'لونجين'، تماما كما حدث مع الكتاب الأوّل.

2. 'لونجين' وبلاط الزّباء

لقد ذاع صيتُ هذه المملكة الظّاهرة 'مملكة تدمر' في وقت قصير، حيث تشكَّلت مملكةٌ واسعة مترامية الأطراف، مُتَّخذةً من قلب البادية السُّورية موقعا لها، حيثُ تكوَّنت أوّل الأمر مجموعة بشرية من القبائل العربية حول نبع ماء، موقعه شرق مدينة حمص بحوالي 165 كيلو متر، وشمال شرق مدينة دمشق بحوالي 200 كيلو متر، ومن ثمَّ بدأت تتعاظمُ أهميتها ويزداد نُفوذها مع مرور الزَّمن، وقد ارتبط اسمها وأحداثها التَّاريخية بعائلة أُذينة والزَّباء، وأقدم ذكر لها في التَّاريخ يرد في الكتابات الآشورية حين قام الملك الآشوري 'تجلات بلاسر الأول (1117-1080 قبل الميلاد)' «**بمطاردة الأعراب إلى هذه الواحة الصّحراوية واستولى عليها**»[1]. من خلال النُّقوش التي تتضمَّنُ أخبار حملته على العموريين «**تحت عنوان (تدمر أمورو)**»[2]. كما أشار حلمي محروس إلى أنّ أقدم نص ورد فيه اسم تدمر «**يرجع إلى حوالي 1800 قبل الميلاد**»[3]. دون أن يُرشدنا إلى مكان هذا الورود، وعلى العموم فإنّ أكثر ما كتب عن المدينة (تدمر) يرجع إلى فترة ما بعد الميلاد، حيث ازدادت شهرة وأحداثاً.

أمَّا سبب تسميتها بـ'تدمر' فله عدّة روايات، من أشهرها:

- المُفردة التي استعملها الإغريق والرُّومان للدّلالة على تدمر'Palma'، أي النَّخلة، وذلك لكثرة نخيلها.
- الاسم الذي أطلقه عليها الإسكندر الأكبر عندما فتحها'Palmyra'، لذات السّبب وهو غابات النخيل الكثيفة التي كانت تحيط بها.
- المفردة العبرية 'تمار' التي تعني النّخلة.

وقد ساعدها موقعها المميّز بين الإمبراطوريتين العظيمتين فارس والرُّوم، أن تكون مدينةٌ من مُدن القوافل المهمَّة، وسوقا مهمّا يجمع تجارة العراق والخليج والهند، وتجارة إفريقيا

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص ص 21-22

2- حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص 274

3- المرجع نفسه، ص 274

وبلاد الشّام، وتجارة الجزيرة العربية واليمن وإثيوبيا، وازدادت أهمية تدمر سياسيا واقتصاديا وعسكريا بعد سقوط البتراء في يد الإمبراطورية الرُّومانية (106 ميلادي)، «**حيث انتقلت تجارة البتراء وأسواقها وطرقها وخيراتها إلى تدمر**»[1]. ليزداد ثراء مملكة تدمر.

وأثناء موجة توّسع الإمبراطوريتين الفارسية والرّومانية بقيت تدمر منيعة وحصينة، كما ساعدها موقف الحياد من البقاء كحاجز بين الإمبراطوريتين.

كما ستكون أيضا سوقا مُعتبرا لهما خصوصا مع التزامها بتوفير حماية قوافل الطّرفين، من خلال إبرام تحالفات سيّاسية واقتصادية معهما، ومع القبائل العربية في البادية، واستلزم التّعهد بالحماية تكوين الجيش التَّدمري الذي جمع بين تقنيات القتال الرُّومانية، والخوذة الفارسية، ذلك أنَّه كان «**جيشا يتكوّنُ معظمه من المتسرّحين من الخدمة العسكرية الرُّومانية أو الهاربين منها**»[2]. ليتعلَّمُوا إضافة لما يتقنونه من فنون قتال الرُّومان فنونَ قتال الصّحراء، وعن الفُرس أخذوا تغطية الفرسان بالدُّروع المعدنية من قمّة الرأس إلى أخمص القدم.

يبدأ ظهور مملكة تدمر على السّاحة السيّاسية مع بدايات التَّقويم الميلادي، وسنحاول في هذه العُجالة تلخيص أهمّ الأحداث:

- معلوم أنّ تدمر خضعت للحكم الآشوري بعد أن استولى عليها الملك الآشوري 'تجلات بلاسر الأول' حوالي العام 1100 قبل الميلاد، ثمّ كانت من ضمن فتوحات الإسكندر الأكبر، وبعد وفاته كانت مدينة تدمر من ضمن حصّة 'السّلوقيين' «**ولكن غير معروف على وجه التّحديد مدّة بقاء 'السّلوقيين' في تدمر**»[3].
- في عهد 'تيبروس' اعترفت تدمر بسيادة روما عليها، بموجب أوامر إمبراطورية صدرت بين عامي 17 و 19 ميلادي.
- مُنحت اسم 'هادريانا بالميرا Hadriana Palmyra' أو اسم 'هادريانوبوليس Hadrianopolis' عندما زارها الإمبراطور 'هادريانوس' عام 130 ميلادي، فاكتسبت مكانة التّابع لروما.

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 22

2- المرجع نفسه، ص24

3- حلمي محروس إسماعيل، الشّرقُ العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص 276

- في عهد الإمبراطور 'ماركوس أوريليوس (حكم من سنة 161- 180 ميلادي)' وضعت في المدينة حامية رومانية.
- في عهد الإمبراطور 'سبتيموس سيفرس' (وهو من أصل سوري) مُنحت تدمر حقوق المُستعمرة في بدايات القرن الثّالث للميلاد، وهو امتيازٌ يعفيها من أداء الخراج ويمنحها حق التّملُّك وحرّية إدارة المدينة.

وفيما يخصُّ نظام الحُكم وسنّ القوانين والتّشريعات فقد قلّد التَّدمريون الإغريق حيث كان للمدينة مجلسان:

- مجلس لإدارة المدينة (مجلس الشّيوخ) يضمّ أصحاب الجاه والثّروة
- مجلس العشائر، ويضمُّ كل البالغين من أفراد القبيلة[1]

قبل أن تصبح كلّ السُّلطات في يد الملك أذينة «**الذي تولَّى بنفسه الإشراف على إدارة الشُّؤون المدنية، ممَّا أضعف سلطة المجالس التَّشريعية والتَّنفيذية**»[2].

أمَّا من حيث طبيعة السُّكان فقد كانوا خليطا من العرب وبعض الجاليات الرُّومانية والإغريقية واليهودية، وعدد من الجاليات الأخرى التي شكَّلت أعدادا صغيرة نظرا للطّبيعة التَّجارية المُزدهرة والنَّشطة التي كانت تربط الشّمال بالجنوب، والشَّرق بالغرب، على غرار الجالية الفارسية «**كما أنّ علاقات تدمر مع الجنوب، أي شبه الجزيرة العربية، جعلها تحتفظ بطابعها العربي على الرُّغم من مظهرها الرُّوماني**»[3]. وهذا الانتماء العربي الأصيل يتّأكد من خلال اللّغة الرّسمية السّائدة في تدمر وهي اللّغة الآرامية «**التي أصبحت لغة الكتابة والثّقافة لمعظم القبائل العربية بعد سقوط الدّولة البابلية**»[4]. أمّا اللّغة الشّعبية اليومية فهي دون شك اللّغة العربية، لسببين مهمّين:

- أولا الأسرة الحاكمة التي لا يشكّ أحدٌ في أنَّها أسرةٌ عربية صريحة «**وهي إحدى الأسرات الأرستقراطية العريقة في تدمر، ومن أصل عربي**»[5].

1- يُنظر؛ المرجع نفسه، ص 272-314

2- المرجع نفسه، ص 302

3- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص26

4- المرجع نفسه، ص26

5- حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص 278

- ثانيا الحركة الكثيفة للقوافل العربية

ويعود زمن اكتشاف أقدم كتابة تدمرية إلى عام تسعة (9) قبل الميلاد، وقد طوّروا الخط الآرامي إلى نموذج تدمري «**وأمكن ترجمته بالاستعانة بالتّرجمة اليونانية التي كانت موجودة إلى جانب النّصوص التي تمّ اكتشافها**»[1].

أمَّا بالنَّسبة إلى الأسرة الحاكمة فقد أثبت التَّاريخ المدوَّن الزَّعامة لأسرة واحدة قوية، هي أسرة 'أذينة'، ويرد في الكتابات التَّدمرية اسم جدّهم الأعلى باسم 'نصر' أو 'ناصور' أو 'نصور'، وكان من سادات قبائل العرب وأغناهم، ويمكننا أن نتتبّع أهمّ أحداث هذه الأسرة على النّحو الآتي:

- تبدأ الأحداث مع «**أذينة بن خيران بن وهب اللّات بن نصور**»[2]. وهو أذينة الأوّل الذي كان لقبه الرّسمي (رأس تدمر)، كما كان يحمل لقب 'عضو في مجلس الشّيوخ الرّوماني'، وقد اتّخذ لنفسه حوالي 250 ميلادي لقب 'ملك' وجمع النّاس حوله، وبعد أن علم الإمبراطور 'اسكندر سفيروس' بتخطيطه للاستقلال أوعز إلى أحد أعوانه بتدبير خطّة لاغتياله، ليقتل فيما بعد بقليل.
- خلفه ابنه الأكبر 'سبتيموس خيران' الذي حمل لقب (رأس تدمر)، إلى جانب لقب 'عضو في مجلس الشّيوخ'، لم يصطدم مع الرّومان، وسرعان ما أدركته المنيّة.
- خلفه أخوه 'أذينة الثّاني' الذي توسّعت تدمر على يديه وبلغت مجدها، فقد جمع ببين الحنكة في إدارة الجيش وممارسة السّياسة ووصف بالشّجاعة وبالفروسية والجرأة «**فاكتسب خبرات وكفايات جيّدة، رفعت من شأن تدمر على يديه، وجعل لها مقاما ساميا لدى الرّومان والفرس على السّواء**»[3]. حمل عدّة ألقاب:

– لقب إمبراطور عموم الشّرق عام 264 ميلادية

– لقب أغسطس الذي كان يُلقّب به أباطرة الرّومان

– اختار لنفسه لقبا شرقيا 'ملك الملوك'

1– المرجع نفسه، ص 313

2– المرجع نفسه، ص 276

3– المرجع نفسه، ص 280

وفي مقتله هو وابنه 'خيران خيرود' عدّة روايات يكتنفها جميعا الغُموض، وتختلف دوافعها:

- قلق الرُّومان من تنامي قوّته ونفوذ سلطانه، فقرّروا قتله مع ابنه
- ثأر ابن أخيه 'معنيوس' لاستعادة ملك أبيه 'سبتيموس خيران'
- ضلوع زوجته 'الزّباء' في مقتله كي يؤول الحكم إلى ولدهما القاصر 'وهب اللّات' وتحكم باسمه.

وبالوصول إلى الملكة الزُّباء، نجد أنفسنا أمام روايتين: غربية وعربية.

أولا: الرّواية الغربية

تعرف الزُّباء عند الإغريق والرُّومان باسم 'زنُّوبية' «**ويتّفق المؤرّخون الغربيون على جمالها الباهر وأنّها كانت مُثقَّفة تميل إلى الآداب والفنون**»[1]. ومن مظاهر ثقافتها وحبها للفكر والأدب بلاطها العامر الذي كان يعجُّ بكوكبة من الفلاسفة والبلاغيين والأدباء والنُّقاد، ومن أشهرهم 'لونجين' الذي عمل مستشارا لها، وربَّما كان مُربيا لأولادها الثَّلاثة: تيم اللّات، حيران، وهب اللّات الذي آلت إليه سلطات أبيه، تحت وصاية أمّه زنوبية التي أطلقت على نفسها لقب 'ملكة الشَّرق'، لتظهر طموحاتها التَّوسُّعية والانفصالية معا.

وقد استغلَّت فترة الضَّعف التي كانت تمرُّ بها الإمبراطورية الرُّومانية، التي تجسَّدت في عدّة مظاهر، من أهمّها:

- مهاجمة البرابرة والقوط من الغرب
- مهاجمة السَّاسانيين من الشَّرق
- الأصول العربية أو نصف العربية لعدد من الأباطرة الرُّومان

لتقوم بخطوتها العدائية ضد الإمبراطورية الرّومانية بعقد حلف دفاعي مُشترك مع أعداء زوجها الفُرس، كما قامت بضم كل من سوريا وفلسطين وآسيا الصّغرى ومصر والمناطق المجاورة إلى إمبراطوريتها.

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص31

كما اكتسبت مزيدا من الشّجاعة بعد الهزيمة التي ألحقتها بالجيش الرُّوماني الذي أرسله الإمبراطور 'غالينوس' بقيادة 'هرقليانوس' الذي سقط قتيلا في المعركة، وبعد أن توّج 'أورليانوس' بتاج الإمبراطورية الرُّومانية، تجنّب مواجهة زنّوبية وحاول احتواءها بأن منح لابنها «**القاصر وهب اللّات جميع امتيازات أبيه وألقابه**»[1]. وذلك لتكريس سلطة الإمبراطورية الرّومانية على تدمر وحاكمها، إلاّ أنَّها لم تستجب لهذا وأعلنت ابنها إمبراطورا عام 271 ميلادي مُستعديةً بذلك الإمبراطور الرُّوماني الذي انطلق بنفسه على رأس جيش ضخم.

ضرب الجيش الرّوماني حصارا شديدا وطويلا على مدينة تدمر، وقد عُرض على زنُّوبية الاستسلام، بشروط ليّنة، إلاّ أنَّها رفضت، ولمَّا طال أمدُ الحصار وانقطع الرَّجاء من الدَّعم الخارجي، قرَّرت زنُّوبية الهروب على ظهر هجين سريع، ورواية الهروب «**يتَّفق عليها كلُّ من كتب عن زنُّوبيا من الغربيين**»[2]. إلاّ أنَّ هروب زنُّوبية بهذا الشَّكل وهي المطلوب الأوّل للرُّومان مدعاةٌ للشَّك!

خصوصا إذا عرفنا أن الحصار الرُّوماني كان مُحكما، ليلا ونهارا!

وبالرُّجوع إلى الرّواية العربية –التي سوف نستعرضها بعد حين– نجد ذكرا لمخبأ سرّي (نفق تحت الأرض) مخرجه آمن، معدٌّ خصيصاً للفرار من حالات الحصار أو الخطر المُحقّق، وقد كادت أن تنجح محاولة الفرار لولا وشاية بعض الأعراب الذين كانوا يعرفون بأمر النَّفق «**فقد عرف الرُّومان بهروبها وتمكّنوا من اللّحاق بها وهي على مسافة تبعد أكثر من ستين ميلا عن تدمر وقريبة من نهر الفرات تروم عبورَه**»[3]. حيث أسرها الرّومان، وحوكمت أمام الإمبراطور، وهي في حالة انهيار، تلقي باللَّائمة على مستشاريها ومنهم 'كاسيوس لونجين' مدَّعية بأنَّهم حرَّضوها على الوقوف في وجه الإمبراطورية الرُّومانية، ليكتنف الغموض مجدَّدا نهاية الملكة زنّوبية، وأشهر الرّوايات في ذلك أربع روايات ذكرتها المصادر التّاريخية:

1– المرجع نفسه، ص33

2– المرجع نفسه، ص34

3– المرجع نفسه، ص35

- قُتلت فيمن قتل أثناء دخول القوّات الرُّومانية وهي رواية تتَّفق في وجه من الوجوه مع الرّواية العربية لمقتل الزُّباء
- ماتت في الأسر أثناء الطريق إلى روما
- امتنعت عن الطّعام حتى ماتت
- نفيت إلى 'تيبور' قريبا من روما، وتزوّجت رومانيا وأنجبت أولادا وعاشت بقيَّة حياتها هناك حتى توَّفت

ثانيا: الرّواية العربية

تُعرف عند العرب باسم 'الزُباء' وقد ذكر الطّبري نسبها على النّحو الآتي هي «**نائلة بنت عمرو بن ظرب بن حسّان بن أذينة ابن السّميدع بن هوبر العملقي–ويقال العمليقي**»[1]. فوالدها 'عمرو بن ظرب' ملك العرب بأرض الجزيرة ومشارف بلاد الشّام.

وقد كانت بينه وبين 'جذيمة الأبرش' ملك قبائل التّنوخ في الحيرة بالعراق عداوةٌ وبغضاء، فقد جمع هذا الأخير جيشه وسار به يريد غزو تدمر، وبعد قتال شديد تمكّن 'جذيمة الأبرش' من قتل 'عمرو بن ظرب'، لترث 'الزّباء' ملك أبيها وتعتزم بعد أن استجمع لها أمرها واستحكم لها ملكها الثّأر من قاتل أبيها، وبعد النّصيحة قرّرت اللُّجوء إلى الحيلة والمكر.

أرسلت إلى 'جذيمة الأبرش' تعرض عليه نفسها وملكها «**فأقبل إليّ، فأجمعُ ملكي إلى مُلكك، وصِلْ بلادي ببلادك وتَقلَّد أمري مع أمرك**»[2]. لتثير بنفسه الطَّمع، وبعد أن استخلف على حكمه ابن أخته 'عمرو بن عدي' سار إلى تدمر رفقة 'قصير بن سعد' الذي حذَّره من وجود مكيدة.

وبعد أن دخل قصر 'الزُّباء' غدرت به «**وتمكّنت من قتله غدرا**»[3]. واستطاع مرافقه أن يعود إلى الحيرة ويخبر ابن أخته بالخبر، ويُجمعوا أمرهم على المكيدة هم أيضا نظرا لتحصُّن 'الزُّباء' ومَنَعَتِها، خصوصا بعد أن علموا بباب النّفق السرّي الذي تلجأ إليه الزُّباء عند الخطر.

1- المرجع نفسه، ص36

2- المرجع نفسه، ص37

3- حلمي محروس إسماعيل، الشّرق العربي القديم وحضاراته، مرجع سابق، ص 287

طلب 'قصير بن سعد' من 'عمرو بن عدي' جدع أنفه[1]، وضرب ظهره، كي يدخل على الزّباء مشتكيا، ومدّعيا بأنّه متّهم من طرف عمرو بقتل خاله والغدر به، وبعد أن رأت حاله وسمعت مقاله اطمأنَّت له، وقد بدأ في نقل الهدايا إليها من الحيرة المرّة تلو المرّة بحجَّة الاستقرار النّهائي في تدمر حتى تثق فيه أكثر، وفي الرّحلة الأخيرة وضع بدل الغِلال في الغرائر الرّجال «**وحمل كلّ رجلين على بعير في غرارتين**»[2]. ولمَّا رأت الزُّباء الإبل تكاد تسوخ قوائمها في الأرض، قالت في أبيات تُنسب لها وقد ذكرها الأصفهاني:

ما للجمال مشيُها وئيداً أَجَندلاً يَحملنَ أم حديداً

أم صرفاناً بارداً شديداً أم الرّجال جُثماً قُعوداً

ولكن غلب جشعها على حذرها، فأمرت بفتح أبواب المدينة لدخول القافلة، وما إن أناخت الإبل حتى خرج الرّجال وأعملوا السّيف في أهل المدينة، وعندما أدركت الزّباء المكيدة، أسرعت إلى نفقها تبغي النّجاة، لتجد عمرو بن عدي متربّصا بها، ولمّا رأته مصَّتْ السُّم من خاتمها قائلة له «**بيدي لا بيدك يا عمرو**»[3]، إلاّ أنّه ضربها بالسّيف فقتلها.

ومن خلال المقارنة بين الروايتين –نظرا لصعوبة الجمع بينهما مع الميل إلى واقعية الرّواية العربية– يمكن أن نستنتج ما يلي:

- وجود نفق سرّي وهذا ما أكّدته الحفريات الحديثة من «**وجود قنوات وأنفاق سرّية تحت المدينة**»[4]. وهذا ما يتّفق مع صفت الدّهاء الذي عرفت به الزُّباء.
- نقش 'أم الجمال' المُكتشف عام 1868 ميلادي، على يد 'دي فوغ' والذي يعود إلى القرن الثّالث ميلادي (حوالي 250 ميلادي) وأصله ضريح مكتوب عليه باللّغة العربية «**هذا هو قبر فهر بن سلي، مربي جذيمة ملك تنوخ**»[5]. وفي هذا دلالتان قطعيتان، هما:
  - شخصية جذيمة الأبرش شخصية حقيقية وليست شخصية أسطورية من وحي خيال الإخباريين والقُصّاص.

1– ربّما تكون هذه الحادثة سببا للمثل المشهور (لأمر ما جَدَعَ قصيرٌ أنفه)

2– عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص39

3– المرجع نفسه، ص40

4– المرجع نفسه، ص41

5– المرجع نفسه، ص42

- بأنَّه كان ملك التّنوخيين، وهو ما يتوافق مع الرّواية العربية التي رواها 'الطّبري' و 'ابن الكلبي'.
- نقش 'النمارة' الذي اكتشفه كُلاً من 'دوسو' و 'ماكلير' عام 1901 ميلادي، ويعود تاريخه إلى سنة 328 ميلادي، المكتوب على ضريح هو الآخر «**هذا قبر امرؤ القيس بن عمرو ملك العرب كلهم الذي نال التاج...هلك سنة 223...**»[1]، وفي هذا أيضا دلالتان مهمّتان:
- تطابق هذا النّسب مع رواية 'ابن الكلبي' في أنّه ابن عمرو بن عدي قاتل الزّباء.
- تاريخ النّقش المحدّد بـ 328 ميلادي، وفي هذا إثباتٌ لتسلسل السّلالة الحاكمة للخميين كما يرويها المؤرّخون العرب.

ويتَّضح من كلّ هذا أنَّ شخصية الزُّباء (زنوبية) شخصية حقيقية لها دورٌ في تاريخ مملكة تدمر، ووجودها ثابت عند المؤرّخين العرب والغربيين على حدّ سواء، مع اختلاف التَّفاصيل، على أنَّ هناك نقطة واحدة تقاطعت فيها الرّواية الغربية التي تقول بأنَّ زنُّوبيا قد قتلت فيمن قتل عند دخول 'أورليانوس' إلى تدمر، مع الرّواية العربية التي تقول بأنَّ عمرو بن عدي قتلها بالسّيف في تدمر، وهي نقطة الاتّفاق الوحيدة (مقتل الزّباء بتدمر) بين الرّوايتين.

كما أثبتت النُّقوش المُكتشفة حديثا شخصية 'جذيمة الأبرش' الفعلية والتَّاريخية، ممَّا يُعزّز الرّواية العربية في قصّة 'الزُّباء' ويؤكّدها.

بالعودة إلى بلاط الزُّباء نجد أنَّ المصادر العربية أغفلت تماماً ذكر 'لونجين' بينما أثبتت كلُّ المصادر والمراجع الغربية «**أنّ لونجين عاش في بلاط زنوبيا**»[2]. كما أجمعت ذات المصادر على قيمته الفكرية والأدبية «**كان فيلسوفا لامعا وأديبا بارزا**»[3]. كما تتَّفقُ جلُّ الرّوايات الغربية على أنَّ 'لونجين' كان مُستشارا لها، وقد دفع حياته قُربانا لها، فقد قُتل على يد 'أورليانوس' بعد دخول تدمر.

1- المرجع نفسه، ص39

2- المرجع نفسه، ص45

3- المرجع نفسه، ص46

عُرف عن الزُّباء بلاطها المُثقَّف، الذي كان يجمع الأدباء والشُّعراء والفلاسفة، وفيما يخصُّ الشّعر العربي في تلك الحقبة الذي كان يُنشدُ بمجلسها فإنَّه يُمكننا أن نستأنس بقول المؤرّخ الإغريقي 'سوزمن' «**في عام 372 ميلادي تمكّنت 'مانية' أو 'مافيه' ملكة العرب من دحر القوات الرُّومانية في فلسطين ولبنان، وأنّ ذكر هذا الانتصار احتفظ به العرب في أغانيهم الشّعبية**»[1]. في أنّ الشّعر العربي كان يُنشد في هذه الفترة (القرن الرّابع ميلادي) [2]، والنَّصُّ يُشيرُ صراحة إلى مجموعة من الأغاني الشَّعبية التي تُشيرُ إلى مجموعة من الشُّعراء الذين احتفوا بهذه المُناسبة، وهي تنتمي إلى الجنس الأدبي المعروف بأيَّام العرب المُرتبطة أساساً بالحُروب.

ويعتبر كلام 'سوزمن' من أقدم ما وصل إلينا عن وجود الشّعر العربي في تلك الفترة، والمقصود به شعر البيت الواحد والبيتين، وهما الصّورة الأولى قبل أن تقصّد القصائد مع المهلهل 'الزّير سالم' كما قال بذلك 'ابن سلام الجمحي'، ويعضده ما توّصل إليه 'عرفان شهيد'[3] من إثبات مقطوعتين من الشّعر، تُنسب المقطوعة الأولى المتكوّنة من بيتين شعريين إلى 'عمرو بن عدي'، بينما تُنسب المقطوعة الثّانية المتكوّنة هي كذلك من بيتين شعريين إلى رجل يدعى 'عمرو بن عبد الجن' في معرض ردّه على 'عمرو بن عدي'.

المقطوعة الأولى:

دعـوت ابن الجنّ للسّلم بعـدما تَتَابَعَ في غَرْبِ السّفاه وكَلْسَمَا

فلمَّا أرْعوَى عَنْ صَدّنا باعْتِرامِه مَـرَيْتُ هَـوَاهُ مـرْيَ أم رَوَائمـا

المقطوعة الثّانية:

أمـا ودمـــــاء مـائرات تَخَالـها على قُلَّة العُزَّى أو النَّسرْ عَنْدَمَا

وما قدَّسَ الرُّهبانُ في كُلّ هَيكَلٍ أبِيلَ الأبيلين المَسيحَ بن مَرْيَمـا

فالمقطوعتان قيلتا بعد مقتل 'جذيمة الأبرش' وبما أنّنا لا نعرف تاريخ وفاته على وجه الدّقة «**فإنّنا نستطيع أن نتكهّن بأنّه حدث في حدود 260-270 ميلادي**»[4]. وبما أنّ تدمر سقطت في عام 272 ميلادي، فهذا يعني أنّه شعرٌ معاصرٌ لزمن الزُّباء، وإذا ما عدنا إلى

1- المرجع نفسه، ص48

2- وهو زمنٌ أقل بمائة سنة على الأقل من عمر الشّعر العربي الذي حدّده الجاحظ في أشهر الأقوال

3- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني؛ دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص49

4- المرجع نفسه، ص50

'جذيمة الأبرش' وغزوه لتدمر، وما حدث بينه وبين 'الزُّباء' من أحداث فإنّه يمكننا «**أن نطمأن إلى وجود الشّعر العربي في تدمر أيضا**»[1]. خُصوصا مع ما يُشاع عن 'الزُّباء' من حبّها للثَّقافة والمعرفة، وما اشتُهر من أمر بلاطها العامر.

والملاحظ في هاتين المقطوعتين أنّهما على نفس الوزن والقافية، وفي هذا دلالة على أمرين مهمّين جدا:

- الأمر الأوّل هو وجود فن النّقائض مبكّرا
- الأمر الثَّاني هو مرحلة النُّضج الفني التي وصل إليها الشّعر العربي في تلك الحقبة ورواج الشّعر العربي بتدمر تعضده مجموعة من العوامل التي ساهمت دون شكّ في شيوعه وازدهاره، من أهمّها:
  - الأصل العربي للعائلة الوحيدة الحاكمة واللّغة العربية التي كانت اللّغة الشّعبية
  - غلبة السُّكَّان العرب على باقي الأجناس من سكّان تدمر
  - غلبة التّجار العرب الوافدين من مختلف المناطق العربية حاملين معهم بضاعتهم وأشعارهم وأغانيهم

وهذا يدلّ دلالة قاطعة وبالضّرورة «**أنّ الشّعر العربي كان يُنشد ويُغنَّى في بلاط الزُّباء ومن سبقها**»[2].

وبما أنّ 'لونجين' مستشارها و مربي أولادها، فإنَّه حتما كان يسمع ذلك الشّعر، ويتأثَّر به، وينتشي حتما «**النَّشوة التي يشعر بها مستمعو البيت الواحد والبيتين**»[3]. ومع طُول المُدَّة أدرَكَ دون شك اختلاف جمالية الشّعر العربي التي تختلف عن جمالية الشّعر الإغريقي والرُّوماني!

كما أنَّ انفعالات الشّعر العربي تختلف تماماً عن الانفعالات التي يتحدَّثُ عنها النُّقَّادُ الإغريق والرُّومان!

1- المرجع نفسه، ص51

2- المرجع نفسه، ص52

3- المرجع نفسه، ص52

وهذا يدعونا إلى افتراض قوي مفاده أنَّ 'لونجين' حاول تطبيق ميزة الشّعر العربي، وهي الجمالية التي تُثير انفعالَ ونشوة البيت الواحد والبيتين على الكتابات الإغريقية من شعر ونثر؟![1]

يؤيّدُ هذا الافتراض أنّ كتاب 'في الجلال' تميل معاييره الأدبية وأسُسُهُ الفنيّة والجمالية إلى الشّعر العربي، وتخالف الشّعر الإغريقي والرُّوماني، ولا تتَّفِق مع معايير النَّقد الغربي عُموماً التي لا تعتدُّ جميعها بشعرية البيت الواحد أو البيتين «**وعندما ألّف كتابه 'في الجلال' كان محطّ إلهامه الشّعرية العربية والعبقرية الجمالية المرتبطة به وليس الأدب الإغريقي**»[2]. وهذا ما يظهر من هذا الكتاب، الذي لا يشعر القارئ العربي بالغرابة وهو يقرأه، بل يستمتع وكأنَّه يقرأ نصا عربيا أصيلا.

3. لونجين والمدرسة الأفلاطونية المُحدثة

الأفلاطونية المُحدثة هي الفلسفة التي استحدثها أفلوطين (205–270 ميلادي)، الذي ولد وعاش في مصر، في مدينة 'ليقوبوليس' (أسيوط حاليا)، وقد قضى فترة شبابه بالإسكندرية ينهل العلم من شيوخها وأعلامها، خصوصا شيخه الحكيم الذي تأثَّر به 'أمونيوس ساكاس' الذي لازمه إحدى عشر سنة «**وهو أوّل المعلّمين الإسكندرانيين الذين حاولوا التّوفيق بين تعاليم أرسطو وأفلاطون**»[3]. وربّما قد يكون هذا السّبب في تأثّر أفلوطين بفلسفة أفلاطون ومحاولة إعادة بعثها من جديد في ثوب يجمع بين الأصل الإغريقي والإلهام الشّرقي، حتى بلغ الأربعين، ثمّ رحل إلى روما وأسّس مدرسته هناك ليصبح من أشهر أعلامها حتى وفاته.

من أشهر تلامذته:

- ملخوس السّوري الملقّب بفورفوريوس (بورفري) ولد عام 232– توفي حوالي 304 ميلادي
- يامبليخوس السّوري ولد حوالي 270 – توفي حوالي 330 ميلادي

1– يُنظر؛ االمرجع نفسه، ص52

2– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 7

3– أحمد أمين وزكي نجيب محمود، قصّة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، الطّبعة الثّانية. 1935، ص 318

وكلاهما من أصل عربي، وقد قام تلميذه 'فورفوريوس' من جمع آثار شيخه التي بلغت 54 مقالا، ووزّعها على 6 مجموعات، كلّ مجموعة تضمّ 9 مقالات، لذا فقد سُمّيت هذه المجموعات بالتّاسوعات، وقد توزَّعت مباحثها على النّحو الآتي:

- المجموعة الأولى: الإنسان والأخلاق
- المجموعة الثّانية والثّالثة: العالم المحسوس والعناية
- المجموعة الرّابعة: النّفس
- المجموعة الخامسة: العقل
- المجموعة السّادسة: الواحد أو الخير

كما أنّ 'فورفوريوس' تتلمذ على يد 'لونجين' بأثينا، قبل أن يُسافر إلى روما ويصبح تلميذا لـ'أفلوطين'، وأيضا عُرف عن الزُّباء تشجيعها للفيلسوف 'أميليوس' على تشييد مدرسة للأفلاطونية المحدثة في أباميا.

دون الخوض في تفاصيل فلسفة 'أفلوطين' المُعقّدة سنحاول التّطرق إلى نقاط التَّقاطع بينه وبين 'لونجين'، ولمزيد من التَّجلية والتَّوضيح وجب علينا التَّطرق إلى أراء 'أفلاطون' في الشّعر والشُّعراء، وكيف عالجها 'أفلوطين' من خلال فلسفته المُحدثة، وكيف تقاطعت مع أفكار 'لونجين'.

يتعرَّضُ 'أفلاطون' للشّعر والشُّعراء من خلال خلفيته الفلسفية من خلال مفهومي 'الإلهام' و 'عالم المثل'، إضافة إلى البُعد الأخلاقي، على النَّحو الآتي:

- فالإلهام هو ما تُلقّنه المُلهِمة للشَّاعر من مفردات جميلة، ومجازات رائعة، والشَّاعر بهذا الاعتبار «**لا ينطلق من معرفة بفنّ الشّعر**»[1]. وإنّما حالته تشبه حالة من به مسٌّ وجُنون، حتى وإن كان هذا المسُّ مُقدَّسا ومن الآلهة، لأنَّه في النَّهاية يتحدَّثُ عن أشياء لا يفقه عنها شيئا.

والأمر الآخر الأكثر خطورة من عدم الإدراك في نظر 'أفلاطون' هو التَّأثير الكبير للشَّاعر في نفوس المتلقين، حيث «أنّ **للشّعر سحراً لا يقاوم وقدرة على التَّغيير تهدّد أباطرة العالم وعروشهم**»[2].

1- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص110

2- المرجع نفسه، ص111

- أمَّا عالم المُثل فهو العالم الميتافيزيقي الموازي للعالم الحسّي الواقعي، حيث تُحفظ الصُّورُ الأصل، فالنّجار عندما يصنع سريرا فإنّه يصنعه محاكاةً وتقليدا لصورة السَّرير الأصلية المحفوظة في عالم المُثل، فهو يبتعد عن الحقيقة درجة واحدة.

وعندما يصف الشّاعر السّرير، فإنّه يصف السّرير الذي صنعه النّجار، فيكون وصفه لصورة المثال (صورة الصّورة)، وهو بهذا يبتعد عن الحقيقة درجتين.

- ومن النّاحية الأخلاقية فالشّاعر حسب أفلاطون يكذب، خصوصا في حقّ الآلهة، ويصفها بأبشع الصّفات المذمومة والمرذولة، وذلك من خلال وصفها بأنّها:

– تقوم بأفعال لا أخلاقية

– تبثُّ الشَّرَّ والحقد والكراهية بين النّاس

ولهذا فإنَّ أفلاطون يدعو المواطن (المثالي بمدينته الفاضلة) إلى الابتعاد عن الشّعر والشُّعراء ابتعادا تماما «**لكي لا تفسد أخلاقه ويتشوّش عقله**»[1].

ولكن هل نفى 'أفلاطون' كلّ الشّعراء من مدينته الفاضلة؟!

هناك نوعٌ من الشُّعراء مسموح لهم البقاء في المدينة «**هم الشُّعراء الذين نعدّهم في مفهومنا المُعاصر من الشّعراء المتكسّبين والمتملّقين الذين يقتاتون على موائد الحكّام...ويعظّمون من شأن الحاكم الطّاغية...ويحضّون النّاس على طاعته**»[2].

وبهذا فالشّعراء عند أفلاطون نوعان:

– شعراء الإبداع: مذمومون لأنّهم يدعون إلى التّمرّد والتّغيير

– شعراء الموالاة: أو الشُّعراء الرَّسميون الذين يدعون إلى الطَّاعة والخضوع

اهتمّ 'أفلوطين' بمظهرين من مظاهر الشّعر[3] عند 'أفلاطون' وهما:

- أنَّ الإلهام الذي ينتقده أفلاطون مُرتبطٌ بالرُّوح وتجلّياتها
- أنَّ الشّعر الحقيقي لا يحتفي بالوضع الرّاَهن بل هو نَفَسٌ إلهي ينقل الرُّوح إلى آفاق بعيدة عن الواقع بسبب اللّذة المرتبطة بالسّمو والجلال.

1- المرجع نفسه، ص112

2- المرجع نفسه، ص113

3- المرجع نفسه، ص114

فالإلهام عند 'أفلاطون' مرتبطٌ بقوّة غير منضبطة للرُّوح بسبب غياب هيمنة العقل أثناء تلبُّس الآلهة للشّاعر من خلال لحظات الإلهام، هذا التّلبُّس ذاته يتكرَّرُ مع رَاوِيَة الشّعر، ويتكرَّرُ أيضا مع الجمهور، فالكُلُّ يصل إلى النَّشوة الرُّوحية واللَّذة بعيدا عن سُلطة العقل.

هذا الإلهام يصبح عند 'أفلوطين' ارتقاء للرُّوح يسمو به النَّفَسُ الإلهي حيث اللّذة والحبور، ويصبح عند 'لونجين' معيارا لجودة العمل الأدبي وسموّه، فكلّما استطاع الشّاعر أو الخطيب استثارة تلك النّشوة الرّوحية لدى المتلقي كلّما اقترب من السّمو والرّفعة، وهذا هو الفرق الجوهري بين الإقناع المبني على الإدراك العقلي البحت، وبين الإمتاع والوصول إلى اللّذة والنّشوة المبني على الانفعال النّفسي العاطفي.

وهذا ما يتقاطع مع ما يعتقده 'لونجين' من أنّ الهدف من فن الجلال هو تلذُّذ السَّامع بالجُمل والعبارات والأفكار، وانتقاله إلى آفاق رحبة من الخيال، فهدف فنّ الجلال في النّهاية ليس الإقناع (هدف الفلسفة) وإنّما الإمتاع أو اللّذة المجرّدة من كلّ نفع.

ويزداد اقتراب مفهوم الجمال بين 'أفلوطين' و'لونجين' عندما يقول 'أفلوطين' في مقالة له عن الجمال «**الجسم يكتسب الجمال عندما يشترك مع العقل الذي يأتي بما هو إلهي**»[1]. في حين يعتبر 'لونجين' أنَّ أعظم الكُتَّاب من يسمو فوق البشر باقترابه من الفكر الإلهي.

1- المرجع نفسه، ص114

المبحث الثّالث: القيمة التّاريخية والفنية والنّقدية للكتاب

1. القيمة التّاريخية

يأتي كتاب 'في الجلال' لكاسيوس لونجين عند بعض النُّقَّاد في المرتبة الثَّانية بعد كتاب 'فنّ الشّعر' لأرسطو «**ويأتي كتاب لونجين 'في الجلال' في المرتبة الثّانية بعد كتاب أرسطو من حيث التّأثير والأهميّة**»[1]. هذه المرتبة أكَّدها أيضا بصيغة الإجماع الذي لا يشذّ عنه إلاّ القليل صاحب 'الرَّائع' بقوله «**في الوقت ذاته يُجمع النُّقّاد والباحثون الغربيون أنفسهم على أنّ الكتاب الذي تلا كتاب 'فنّ الشّعر' في القيمة والفعل والتّأثير والأهميّة هو كتاب 'الرّائع' أو 'في الرّائع'**»[2].

ونظراً للأهميَّة التي فرضها 'لونجين' على النُّقاد من خلال مساهمته المميزة في النَّقد الجمالي فإنَّ ناقدا إنكليزيا مهمّاً هو 'ديفيد ديتش' يقول في مقدّمة أحد كتبه النَّقدية ما يأتي «...**وكان لابدَّ لي أن أضمَّ أفلاطون وأرسطوطاليس ولونجينيوس نظراً للأهميَّة الخاصّة لإسهام كلّ منهم...**»[3]. وهذا بعد أن استبعد أسماء لها وزنها النَّقدي مثل النَّاقد 'هُوراس'.

ومن دون شكّ فإنَّ إسهام 'لونجين' يختلف عن إسهام كل من أفلاطون وأرسطو، فقد «**أثار مسائل تختلف كلّ الاختلاف عن تلك التي أثارها كلٌّ من أفلاطون وأرسطوطاليس**»[4]. وذلك من خلال إعمال مبدأين من مبادئ الشّعر العربي على الأدبين الإغريقي والرُّوماني، وهما:

- المُتعة النَّاجمة عن شعرية البيت الواحد
- الانفعال الذي يقوم على الحبور والبهجة الخالي من أي ضغط فكري، وهذا خلافا للانفعال الأرسطي حسب نظرية التَّطهير المتعلّقة باستجابة المتلقي من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشّفقة.

2. القيمة الفنية

1- المرجع نفسه، ص63

2- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 11

3- نجاح العطّار، الفكر النّقدي الأدبي عند لونجين الحمصي، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1309، السنة السّادسة والعشرون، تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2012/09/01، ص 4

4- المرجع نفسه، ص 5

تميَّز عن موضوعية أرسطو الصَّارمة التي كانت تغلب عليها النَّزعة العقلية الجافَّة، بمجموعة من الخصائص الفنيّة التي تقرّبه من الخصائص الفنيّة العربية، من أهمّها:

- سهولة الأسلوب.
- جمال ووضوح العبارة.
- الاقتباسات الغزيرة.
- المُقارنات الذّكية.

وهذا ما أكّده عدنان خالد عبد الله «**لا بسبب موضوعه وحسب، ولكن أيضا بسبب أسلوبه السّهل، وعباراته الجميلة الواضحة، ومقارناته الذّكية، واقتباساته الغزيرة**»[1]. في معرض حديثه عن قيمة الكتاب، التي جمعت بين قيمة الموضوع المُحدثة، وبين محتواه الجيّد من أسلوب وعبارات واقتباسات ومقارنات.

وأهم ملاحظتين فنيّتين يمكن ملاحظتهما في كتاب 'في الجلال':

1. الحُكم على الجزئية الصغيرة، التي قد تكون بيتا شعريا واحدا، «**مواصفات الخطيب أو الكتابة أو الشّعر العظيم اعتماداً على الحكم على جزئية صغيرة قد تكون بيتا شعريا واحداً فقط**»[2]. وهذا من خصائص النّقد العربي القديم.
2. الأساس النَّقدي للعمل الفني الذي يقوم على المُتعة والبهجة، فـ«**الحبور أو المُتعة أو البهجة المرتبطة بسماع البيت الواحد الأساس النَّقدي لتقييم العمل الفني**»[3]. وهو امتداد فني للعنصر الأوّل.

كما يمكن ملاحظة أنَّ عناصر السُّمو الخمسة التي ذكرها 'لونجين' تتقاطع معاً في موضع مشترك هو اللُّغة، «**ويكمن تحت هذه المصادر الخمسة أساس مشترك هو عبارة عن التَّمكُّن من اللُّغة**»[4]. فاللُّغة أساس أيُّ عمل إبداعي، وقد عبّر 'لونجين' عن قيمة اللّغة وخطرها بقوله «**فاللُّغة الرّفيعة لا تهدف إلى إقناع السّامعين بل إلى سلب لبّهم**»[5]. وهذا من الخصائص البلاغية للّغة.

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، ترجمة عدنان خالد عبد الله، مرجع سابق، ص ص 15-16

2- المرجع نفسه، ص11

3- المرجع نفسه، ص11

4- المرجع نفسه، ص172

5- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 86

3. القيمة النَّقدية

لقد استحوذ الفكر الفلسفي الإغريقي على النَّقد الأدبي طيلة فترة قيام الحضارة الإغريقية، فقد كان «**يتميّزُ النَّقد الأدبي الإغريقي القديم بهيمنة الفلاسفة والفكر الفلسفي عليه**»[1]. حيث يمثّل الأدب وما يتعلّق به جزءاً مهمّا من مبحث فلسفي أساسي وهو المتعلّق بالقيمة الجمالية، أو ما يُعرف بعلم الجمال (الاستطيقا)، إلاّ أنَّ الفلاسفة لم ينظروا أبداً بعين الرّضا للأدب، لأنَّه يشكّل منافسا للفلسفة، ولهذا فإنّ جهود الفلاسفة كانت مركّزة على «**إثبات المكانة العليا للفلسفة على الرّغم من جفافها وصرامتها مقابل الأدب الجميل وغير النّافع**»[2]. وهذا لأنَّ الأدب يمتلك خاصيّتين مهمَّتين، ذلك أنّه:

- يجذب الاهتمام
- أكثر إمتاعا من الفلسفة

لم تكن الحركة النَّقدية في الفترة الرُّومانية ذات تميُّز، فقد ظلّ التَّأثير الإغريقي ملقيا بظلاله، من خلال نظرة إعجاب الرُّومان وتأثّرهم بثقافة وآداب الإغريق، إلاّ ما كان من محاولة الشَّاعر الغنائي، والنّاقد الأدبي اللّاتيني 'هوراس (65-8 قبل الميلاد)'، الذي كتب رسالةً في النَّقد الأدبي عُرفت باسم 'فنّ الشّعر'، وهي فيما يبدو نصائحٌ لطرائق الكتابة ووظائفها ومواضيعها، وهو وإنْ كان موافقا في العنوان للكتاب المشهور لأرسطو، فإنَّه خالفه في المنهج، مع أنَّه يقرُّ بقيمة الأدب الإغريقي الذي اعتبره مرجعية، وذلك من خلال المنهج القاعدي الذي تبنَّاه 'هوراس' «**أمَّا منهج هوراس فقاعدي، ينطلق من القواعد، ويطلب من الأديب أن يلتزم بها، ويدرس النّص من منظور هذه القواعد**»[3]. خلافا لمنهج أرسطو النَّصي الوصفي التَّحليلي، الذي ينطلق من النَّص ليصل إلى بلورة القاعدة.

والمُفارقة في القواعد التي التزم بها هوراس أنَّها نفس النَّتائج التي توصَّل إليها أرسطو عن طريق الوصف والتَّحليل، حيث يمكن القول أنَّه بدأ من حيث انتهى أرسطو، كما أنَّه عدَّل من مفهوم المحاكاة الأرسطية (محاكاة الحياة والطّبيعة) ليُصبح مفهوم المحاكاة عنده

1- المرجع نفسه، ص 15

2- المرجع نفسه، ص 15

3- عبد المجيد زراقط، النّقد الأدبي مفهومه ومساره التّاريخي ومناهجه، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى. 2019، ص 36

محاكاة النّماذج «**الانزلاق من المحاكاة الأرسطية للطبيعة إلى محاكاة النّماذج**»[1]. والنّماذج التي يُحيل إليها 'هوراس' هي النّماذج الإغريقية (الأدب الإغريقي القديم).

لقد شكّلت محاولة 'هوراس' الاستثناء الوحيد في حركة التّنظير الأدبي، والتي يفصل بينها وبين 'أرسطو' حوالي قرنين من الزّمن «**يفصل 'أرسطو' عن أوّل منظّر أدبي يسترعي الانتباه ما ينوف عن قرنين من الحضارة الهلينية، وهذا المنظّر الأدبي هو الشّاعر الرّوماني 'هوراس'**»[2]. وهو وإن كان تابعا لأرسطو في كثير من آرائه لدى الكثير من النُّقاد، إلاّ أنّه يمثّل مرحلة مُضافة من مراحل التّنظير الأدبي لدى بعض النّقاد، الذين كانوا يرون أنّه مختلفٌ عن أرسطو في كثير من الآراء، مع إقرارهم بالمرجعية الهوراسية التي تعتبر بأنّ اتّباع الأدب الإغريقي القديم هو أساسُ الإبداع.

شكّلت آراء 'هوراس' جزءا من اتّجاه نقدي لم يُدوَّن منه سوى مقالة واحدة لـ'كاسيوس لونجين' «**ولم تُسجَّل نتاجات هذه المرحلة في كتابات مدرسة فكرية، وإنّما سجّلتها مقالة واحدة فريدة بعنوان 'في السُّمو'**»[3]. الذي خالفت أفكاره عموما أفكار 'هوراس'، حيث لم يكن مهتما بالتّنظير الأدبي بقدر ما كان مهتما بالعبارة أو بالفقرة أو بالقصيدة التي تجعله يشعر بالنّشوة والمُتعة، ومتتبعا للشُّروط الواجب توَفُّرها في الأسلوب حتى يصير أسلوبا ساميا ورفيعا «**إنَّ أفكار لونجينوس بوجه عام لا تمتُّ إلى هورانيوس ولا تنتمي إلى الكلاسيكية الحديثة**»[4]. فقد كان يبحث هوراس عن الجدارة المقيدة، بينما كان 'لونجين' همُّه االسُّمو ولو كان عارضا «**وينفصل هنا لونجين بآرائه عن هوراس نهائياً، عندما يؤكّد أن لمسات السُّمو العارضة أفضل من الجدارة المقيدة المجردة**»[5]. مع العلم بأنَّ هوراس ينتقد الفقرات المنمَّقة بعنف.

وقد شكَّل كتاب 'في الجلال' قيمة مضافة للنَّقد الأدبي «**ويعتبر كتاب الأسلوب الرَّفيع إضافة هامَّة لها وزنها في مجال تاريخ النَّقد الأدبي**»[6]. وذلك من خلال الظّواهر الآتية:

1- المرجع نفسه، ص 36

2- المرجع نفسه، ص 34

3- المرجع نفسه، ص 37

4- محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 323

5- نجاح العطّار، الفكر النّقدي الأدبي عند لونجين الحمصي، مرجع سابق، ص 5

6- محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السّامي الرّفيع، مرجع سابق، ص 319

- ضرب الأمثلة المتعدّدة
- المُقارنات الغنيّة بالآراء النَّقدية
- الشّرح والتّوضيح المُستفيض
- التّحليل النّقدي الجمالي المتمكّن

أمَّا القيمة المضافة الفعلية فهي مخالفته الصَّريحة للنُّقاد القُدامى من الإغريق والرُّومان في تعاملهم مع الانفعالات، حيث أنّ «**لونجين يعدّ النّشوة أو المتعة والبهجة المرتبطة بسماع البيت الواحد الأساس النّقدي لتقويم العمل الأدبي، خلافا لبقية النُّقّاد اليونانيين والرُّومان الذين يتعاملون مع انفعالات أخرى في محاكمتهم للأدب**»[1]، وهذا موافقٌ تماما لروح الشّعر العربي الذي يحتفي بالانفعال النّاتج عن البيت الشّعري الواحد.

ومع أنَّ كتاب 'في الجلال' يمثّلُ عملا شاذا مقارنة بالتُّراث النَّقدي الإغريقي والرُّوماني على حد سواء، إلاّ أنَّ مكانته في النَّقد الأدبي محفوظة «**ومكانته في النَّقد لا يدانيها إلاّ كتاب أرسطو 'فن الشّعر'**»[2]، برغم أوجه الاختلاف الكثيرة والتي يصعب الجمع بينها، حيث أنَّ:

- كتاب فن الشّعر يقوم على منهج موضوعي محدّد وصارم، كما يُشرّح المأساة كوحدة واحدة.
- كتاب 'في الجلال' يقوم على الاهتمام بالجزئية، والاحتفاء بانفعال شعرية البيت الواحد والشّعور بلذّة الجملة الواحدة.

ومن خلال هذا الشّذوذ الذي مارسه 'لونجين' ذو النّزعة الرّومانتيكية التي سبقها قبل أن تُعرف كمنهج نقدي بأكثر من ألف وخمسمائة (1500) عام استحقَّ فعلا وعن جدارة لقب «**أوّل رومانتيكي في التَّاريخ**»[3]. الذي أطلق عليه من طرف كل من 'سكوت' و 'جيمس' في كتابهما 'صناعة الأدب' المطبوع بلندن عام 1936 ميلادي.

1- نجاح العطّار، الفكر النّقدي الأدبي عند لونجين الحمصي، مرجع سابق، ص 4

2- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني، دراسةٌ تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص106

3- المرجع نفسه، ص117

خلاصة

لقد شكَّل كتاب 'في الجلال' همزة وصل بين آداب الحضارة الشَّرقية والحضارة الإغريقية الرُّومانية، ودليلا قويا على تأثير الموروثات الأدبية السامية القديمة والمعاصرة له عند السريان وغيرهم، وأثرها في نضوج فكر 'لونجين' أولاً الذي تفاعل مع هذه الآراء من خلال كتابه 'في الجلال'، ثُمَّ من خلال تأثّر 'لونجين' بالفكر النَّقدي الإغريقي والرُّوماني ثانياً.

وقد تمثَّلت أهمّ مظاهر هذا التَّأثير من خلال:

- الكاتب 'كاسيوس لونجين' الذي يُعدُّ المؤلّف الحقيقي لكتاب 'في الجلال' عند أغلب النُّقاد والمُحقّقين، وهو عربي (حمصي أو تدمري) المولد في أصَّح الرّوايات، رحل إلى الإسكندرية، ومنها إلى روما، وكان قد عمل ببلاط الملك 'أذينة' مستشارا ومربيا لأولاده، ثمّ من بعده ببلاط زوجته 'الزُّباء' برتبة وزير.

وبعد أن نال مرتبة الشّرف وحاز مراتب الكمال وأصبح أشهر ناقد في زمانه، ومع تقدُّمه في العمر، شعر بالتزامه الأخلاقي نحو بلده ومسقط رأسه (تدمر)، فعاد كي يُساهم في بنائها وإعلاء شأنها، ولكنه دفع حياته ثمنا لهذا الإخلاص، بعد أن حرَّض 'الزُّباء' على التَّمرُّد والعصيان ضدَّ روما.

- الكتاب 'في الجلال' أو الرّسالة التي كتبها 'لونجين' في 'تدمر' باللُّغة الإغريقية وأهداها إلى رجل نبيل من روما، تفوح في كلّ كلمة من كلماتها رائحة الشّعرية في أولى صورها، التي كان بلاط 'تدمر' مسرحا لها وميدانا فسيحا للشُّعراء والأدباء والفلاسفة على اختلاف مآربهم.

وقد حَدَّدَ 'لونجين' مصادر الجلال والسُّمو والتي عدَّها خمس عناصر أساسية، والتي سنحاول في الفصل الثَّاني (بحول الله) ربطها تطبيقيا بعناصر نظرية 'عمود الشّعر' العربي، الذي ظهر بعد افول الحضارة التّدمرية بقرون، وقد ذكرها أبو القاسم الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمَّام والبُحتري أو الموازنة بين الطَّائِيين، ثمَّ تناوله من بعده القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، لينتهي مفهوم المصطلح عند أحمد المرزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة، وقد عدَّدَ عناصره بسبع.

- مكانة كتاب في الجلال' ومنزلته في النّقد الغربي، والتي تأتي بعد كتاب 'فنّ الشّعر' لأرسطو مباشرة، على الرّغم من الفاصل الزّمني المُعتبر بينهما، حيث تمرّد 'لونجين' على التُّراث النَّقدي الإغريقي والرُّوماني، وخالف سابقيه من النُّقَّاد والفلاسفة، وعارض بكلّ جرأة سلطة العقل التي كرّسها الفلاسفة طوال قرون عديدة، وخرج على كلّ المعايير التي أصبحت في حكم المسلّمات، وذلك من خلال عدّة مفاهيم تبنَّاها 'لونجين' في كتابه، من أهمّها:

– العبقرية (مزيج من الملكات الطّبيعية + الملكات المُكتسبة) التي قد تقود صاحبها إلى الجلال والسُّمو

– نشوة البيت الشّعري الواحد

– الانفعال العاطفي (الإمتاع) في مقابل الإقناع العقلي

– اللّغة الرّفيعة هدفها النّشوة وليس الإقناع (هدف الفلاسفة)

وعلى العموم فتأثير الآراء النّقدية السامية القديمة واضح في أسلوب 'لونجين' ومنهجه، من خلال عناصره التي حدّدها للجلال والسُّمو والتي تتقاطع في أكثر من موضع مع عناصر نظرية 'عمود الشّعر' وفي أحيان كثيرة تصل حدّ التَّطابق، وكأنَّ الكلام يخرج من مشكاة واحدة، وهذا ما نحاول تجليته تطبيقيا في الفصل الموالي.

الفصل الثّالث

الشعرية العربية وأفكار لونجين

- تمهيد
- المبحث الأوّل: جهودُ منظّري الشّعر العربي
- المبحث الثّاني: قضايا السّمو في كتاب (في الجلال) وعمود الشّعر
- خلاصة

تمهيد

إنَّ محاولة تتبُّع المُصطلحات –النَّقدية خُصوصاً– في البيئة التُّراثية العربية، من حيث أوَّلية القائلين بها، أمرٌ صعبٌ جداً، كما يصعبُ تحديد الملكية الفكرية للمُصطلحات النَّقدية في بيئة عربية مُمتدة زاخرة، ومتنوعة الثَّقافات والعادات، كما أنَّها غزيرة الإنتاجات والإسهامات «**فالمُصطلحات والعبارات النّقدية أشبه بالتُّراث العام الذي من الصَّعب تحديد ملكيته، أو تعيين بداياته، وكثيرا ما نتّهم أحدهم بالأخذ عن الآخر، ثمّ نكتشف إنَّ ثمَّةَ من كان أسبقُ منهما جميعا إلى العبارة أو الرأي**»[1]. إلاَّ أنَّ الأمر يبدو أكثر وضُوحاً في المُصطلحات التي تضمَّنتها نظريات أدبية عربية مُعتبرة كنظرية 'عمود الشّعر'، حينها يُمكن أن نُميّز بين أخذُ اللّاحق عن السَّابق، إذا توَّفرت شروط الأخذ.

كما أنَّ النُّقاد وهُم يُمارسون عملية النَّقد تنظيراً وتطبيقاً، فإنَّهم حتماً يستحضرون مرجعيتهم الحضارية، التي ينتمون إليها، ممّا يُشكّل نوعاً من التَّمايز الحضاري، الذي يفصل كل حضارة إنسانية عن الأخرى، إلاّ أنَّ هناك نقاطاً للتَّقاطع لا بُدَّ منها، صادرة أساساً عن وعي حضاري مُشترك، خصوصا إذا كانت هناك عوامل حضارية مُشتركة، «**إذا كان النّاقد لحظة التّنظير النّقدي يسترجع المرجعية الحضارية التي يستند إليها حضوره الإنساني، في نفسه وفي أجداده من قبل، فإن تلك المرجعية تؤسس لحضارة الجنس الذي ينتمي إليه، ومن هنا كان النُّقاد الذين كتبوا في نقد الشّعر العربي، قد صدروا في وعيهم النّقدي عن عناصر أو أُسس مُشتركة تجمع بينهم، مع وجود فارق زمني**»[2]. فنُقّاد الشّعر العربي يجمعهم انتماءٌ حضاريٌّ واحد، يُشكّل جزءا من حضارة العرب ككل، مع اختلاف المراحل الزَّمنية التي مرّ بها النّقد العربي، التي تطوّرت تطوّرا منطقيا، حيث بدأ بمرحلة التَّدوين، ثمَّ مرحلة التَّطبيق، لتكون المرحلة الأخيرة مرحلة التَّنظير، والتي توّجت بنظرية عمود الشّعر، وقد أحسن صيَّاغتها أحمد المرزوقي، وحدَّد عناصرها بسبع نقاط أساسية، يقوم عليها الشّعر العربي الأصيل، وهي تمثّل الخُلاصة من الاجتهادات المتعدّدة للنُّقاد العرب.

1– محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 2002، الجزء الثّاني، ص 75

2– رحمن غركان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط. 2004، ص 147

مصطلح 'عمود الشّعر' مصطلحٌ عربيٌ خالص، نشأ في بيئة عربية خالصة، وهو يعني إجمالا طريقة العرب القُدامى في نظم الشّعر، خلافا لما أحدثه الموّلدون[1] والمتأخّرُون، وقد ذكره أبو القاسم الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمّام والبُحتري أو الموازنة بين الطَّائيين، ثمّ تناوله من بعده القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، لينتهي مفهوم المصطلح عند أحمد المرزوقي في كتابه شرح ديوان الحماسة، وقد استفاد من النُّقاد الذين سبقوه، لتكون صياغته للمصطلح محصّلة لمجمل الآراء النّقدية السّابقة، «**فكانت صياغة المرزوقي "لعمود الشّعر" هي خلاصة الآراء النّقدية في القرن الرّابع الهجري على نحو لم يُسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده**»[2]. وهذا ما يؤكّد الجُهد الذي بذله المرزوقي، في تنظيره لعمود الشّعر العربي، والذي تكلَّل بتعريف جامع، لم يُزَد عليه.

وقد جاء مصطلح 'عمود الشّعر' في سيّاق الصّراع بين التَّيار الشّعري القديم (الكلاسيكي)، والذي يجعل من القصيدة العربية الأصيلة الأنموذج الذي لا يجب الخروج عليه، ويمثّله الشَّاعر البُحتري، وبين تيّار المُحدثين (المُجدّدين)، الذين خرجوا بأشعارهم عن العُرف السَّائد، ويمثّله الشَّاعر أبو تمَّام.

وحول هذين الشَّاعرين دار الحديث عن مصطلح 'عمود الشّعر'، من خلال الجهود التَّنظيرية والتَّطبيقية المُعتبرة للنُّقاد الثَّلاثة، الذين أسهموا في تأسيس نظرية الشّعر العربي 'عمود الشّعر'، وقد أكَّد هذا صاحب كتاب 'نظريّات الشّعر عند العرب' بقوله: «**أنَّ الكلام على عمود الشّعر لم يرد إلاّ أثناء الكلام عليهما، أو تقديما لكتاب أحدهما**»[3]. يقصد بذلك البُحتري، وأبو تمَّام، وفي موضع آخر يقول: «**إنّ مفهوم عمود الشّعر العربيّ قد تطوّر إلى نظرية واسعة، هي أهم النّظريات الشّعرية العربية على الإطلاق، منذ بروزه في أوائل القرن الرّابع [الهجري، القرن العاشر ميلادي]**»[4]. هذه النَّظرية تمثّل خلاصة اجتهادات متعدّدة

1- هم الشّعراء الذين نشأوا في ظل الدّولة العبّاسية، يُنظر معجم النّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، العراق، 1989، الجزء الثّاني، ص 78

2- محمّد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، مرجع سابق، ص 248

3- محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، مرجع سابق، ص 48

4- المرجع نفسه، ص 45

لمجموعة من النُّقاد العرب الأفذاذ، ومُحصّلة لأفكارهم المبثوثة عبر كُتبهم التي شكَّلت على مرّ الأزمان التُّراث النَّقدي العربي الأصيل.

المبحث الأول: جهودُ مُنظّري الشّعر العربي

1. مرحلة التَّدوين النَّقدي

لقد شكّلت مرحلة التَّدوين النَّقدي مرحلة فارقة، من مراحل النَّقد العربي القديم، فقد بدأ الانتقال بالمعارف والعلوم من طريقة المُشافهة، إلى طريقة التَّقييد والكتابة، وهذا بعد أن شكَّل الإسلام بدوره مرحلة فارقة أخرى، حيث انتقل المُجتمع العربي من مرحلة ما قبل الإسلام، إلى مرحلة الإسلام، وما شكَّلتهُ من علامة فارقة في تطوُّر المُجتمع العربي وازدهاره، لتتكوَّن بذلك الدَّولة الإسلامية وحضارتها الإنسانية، التي أضاءت بنُورها العالم بأسره.

لقد حافظت الذَّاكرة الشّفهية على الموروث الأدبي التُّراثي العربي، طيلة مدةّ طويلة من الزَّمن، إلى حدود نهاية القرن الثَّاني الهجري (2 هـ)، يقول ناصر الدّين الأسد: «**أمَّا كُتبُ اللُّغة والأدب والشّعر عامَّة، فإنَّ المعروف أنَّها لم يبدأ تدوينها إلاّ في نهاية القرن الثَّاني الهجري ومطلع القرن الثَّالث**»[1]. وهي مدَّة طويلة جدا، تتجاوز 400 سنة أي أكثر من أربع قرون، إذا اعتمدنا القول المشهور للجاحظ بأنَّ عُمر الشّعر العربي في حدود مائة وخمسون عامًا قبل أن يجيء الإسلام، إلى مائتي عام كأقصى تقدير.

الفحولة عند الأصمعي

يُنسبُ للأصمعي أوّل كتاب في النَّقد الأدبي، وهو كتاب: 'فُحولة الشُّعراء'، «**وهو أوَّل كتاب نقدي خالص عند العرب، ومُجسّد لمفهوم شعري سيتطاول مئات السّنين**»[2]. ويبرزُ فيه مفهوم الفُحولة كمُصطلح نقدي، الهدفُ منه صناعة حُكم نقدي على الشَّاعر، بإثبات الفُحولة في الشّعر، وهي تمثّلُ درجة القوّة والجودة والإتقان، أو بنفي الفُحولة عنه في الشّعر، وهي تمثّل درجة أقلّ من درجة القوّة والجودة والإتقان، «**فمُصطلح الفُحولة، على الجُملة، من عبارات المُفاضلة بين الشّعراء الذّكور**»[3]. واختصاصُ الفُحولة بالذُّكورة فرضته أحكامُ اللّغة، فهي من الصّفات الرّجالية التي لا يجوزُ تأنيثها تأنيثاً حقيقياً، كما أنّ هذه المُفاضلة تقوم على مجموعة من الشُّروط، تشكّلُ في مجموعها مفهوم الفحولة عند الأصمعي، لكنَّنا

1- ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التّاريخية، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّامنة. 1996، ص 134

2- محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، مرجع سابق، ص 15

3- محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، مرجع سابق، ص 18

سنحاول التَّركيز على الشُّروط التي لها علاقة بعمود الشّعر، في صورته النّهائية لدى المرزوقي:

1- القُوّة الشّعرية: وهي قُوّةٌ فطرية، تجعلُ من قول الشّعر صفةً غالبةً على شخصيّة الشَّاعر، «**وأظهر شروط الأصمعي في الفُحولة، القُوّة الفطرية التي يصدر عنها الشّاعر، أي الطّبع المُتّصل بغلبة الشّعر على شخصية الشّاعر، بعيداً عن اللّيونة المُتّصلة بالأخلاق والخير والصّلاح**»[1]. هذه القُوّة تستلزمُ خُلوَّ الشّعر من مفهوم اللّيونة المُتعلّقة أساساً بشعر مكارم الأخلاق، وبالشّعر الذي يدعو إلى الخير والصّلاح، وبالشّعر الدّيني عُموماً، ولهذا نفهمُ سرّ إبعاد الأصمعي للشُّعراء الإسلاميين من أن ينالُهم مُصطلح الفُحُولة، وهذا تبعاً لمعيار القوّة المُنافي للّيُونة، «**والقوّة الشّعرية تفترض أن يخلو الشّعر من صفات اللّين والصّلاح، ومن أجل هذا كان استبعاد الأصمعي للإسلاميين من ميدان الفُحول على اعتبار أنّ الإسلام يدعو إلى الخير ويحثُّ عليه**»[2]. ومنه فإنّ مصطلح الفُحولة عند الأصمعي يُقابله في الضّد مفهوم اللّيُونة.

2- الجودة الشّعرية: ولا تتحقّق إلاّ من خلال الدُّربة والمران، والتّثقيف برواية أشعار العرب، ومعرفة الأخبار، والوقوف على المعاني، وقبل ذلك يجب تحقيق الملكة اللّغوية وإتقان الميزان العروضي لقول الشّعر، والوقوف على أيّام العرب لمعرفة المثالب والمناقب، وقد نقل ابن رشيق قول الأصمعي في مفهوم الجودة الشّعرية للشّاعر الفحل: «**وقال الأصمعي: لا يصير الشّاعر في قريض الشّعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأوّلُ ذلك أن يعلم العروض فيكون ميزاناً على قوله، والنّحو ليصلح به لسانه، وليقيم إعرابه، والنّسب وأيّام النّاس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم**»[3]. وبذلك تكون شروط الفحولة عند الأصمعي محصورة في هذه العناصر السّبع التي ذكرها مرتّبة كما يأتي:

1- رواية الأشعار

1- رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 56

2- محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، مرجع سابق، ص: 18

3- أبي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدةُ في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص ص 197-198

نظرا لشيوع ظاهرة الأميّة في المجتمع الجاهلي، فقد حفظت الذّاكرة الشّفهية التّراث الشّعري العربي، من خلال ظاهرة الرّواة، «**وأنّ ذيوع شعر الشّاعر أو أخبار القبيلة ومآثرها لم يكن قائماً على القراءة من الدّيوان أو الكتاب، وإنّما كان يقوم على الرّواية الشّفهية من فرد إلى فرد، ومن جيل إلى جيل**»[1]. وهذا ما يؤكّد المكانة المهمّة للرُّواة الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية حفظ شعر الشَّاعر أولا، ومن ثمَّ مسؤولية إذاعته ونشره بين النَّاس ثانيا، بمختلف المجالس والمحافل، «**فرواية الشّعر في العصر الجاهلي كانت هي الأداة الطيّعة لنشره وذيوعه**»[2].

وهناك طبقةٌ من الرُّواة تحترف رواية الشّعر احترافاً، وهي طبقة الشُّعراء أنفسهم، فقد كان شائعاً في حقّ من يُريد نظم الشّعر وإتقان فنونه ملازمة شاعر من الشُّعراء، ملازمة التّلميذ للشّيخ، يحفظ عنه أشعاره ويرويها، حتى يتفتّق لسانه، ويتمكّن من ملكة الشّعر، وقد اشتهر مجموعة من الشُّعراء ممّن سلكوا طريق المُلازمة حتّى كوَّنوا سلسلة مترابطة، شكَّلت مدرسة لها مميّزاتها وخصائصها الفنيّة، ومن أشهرها المدرسة الأوسية، التي بدأت مع 'أوس بن حجر'، وقد لازمه وروى عنه 'زهير بن أبي سُلمى المُزني'، ولزهير راويتان، هما: 'كعب ابن زهير' ابنه، و'الحُطيئة'.

وعن 'الحُطيئة' روى 'هُدبة بن خشرم العذْري'، وعن هُدبة روى 'جميل بن معمر' صاحب بثينة، وعن جميل روى 'كُثيّر' صاحب عزّة[3].

لقد شكَّلت رواية هؤلاء الرُّواة الشُّعراء حلقة متّصلة من حلقات الرّواية الشَّفهية التي كانت عاملا مهما في وصول الشّعر الجاهلي إلى مرحلة التَّدوين، «**نحن إذن بإزاء مدرسة تامة من الشّعراء الرّواة تتسلسل في طبقات أو حلقات، وكل حلقة تأخذ عن سابقتها وتسلم إلى لاحقتها**»[4]. وقد قيل أنَّ لكلّ شاعر راوية، تتجاوز ملازمته الحفظ فقط، لتتعدَّى إلى حفظ المعاني، وإدراك الصوّر الفنية للشَّاعر، «**فقد كان لكلّ شاعر راوية يروي شعره**

1- ، ناصر الدّين الأسد، مصادرُ الشّعر الجاهليّ وقيمتها التّاريخيّة، مرجع سابق، ص 190

2- شوقي ضيف، تاريخُ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الرّابعة والعشرون. 2003، ص 142

3- يُنظر كتاب الأغاني، أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، تحقيق إحسان عبّاس وإبراهيم السّعافين وبكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة. 2008، الجزء الثّامن، ص 67

4- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص 143

ويحفظ معانيه ويتعرّف صوّره الفنية، فقد قيل أنّ زهيراً كان راوية أوس، وأنّ الحطيئة كان راوية زهير، وأنّ أبا زهير كان راوية ساعدة ابن جويره، وهكذا تستمرّ الحلقة»[1]، ومنه فمفهوم المدرسة يتجاوز ألفاظ القصيدة إلى الاشتراك في الخصائص الفنيّة للشّعر بشكل يُميّزُ كلّ مدرسة عن باقي المدارس.

2- سماع الأخبار

وهو ما يُعبَّرُ عنه بالرَّصيد المفرداتي، أو القاموس اللّغوي للشَّاعر، المُستمد أولاً من البيئة العربية الزّاخرة والمُمتدّة والمتنوعة، وثانياً من الحركة الشّعرية التي كانت لا تكاد تهدأ، والتي كانت مميزة للحياة العربية القديمة بكلّ تفاصيلها وعواطفها.

ومن مظاهر هذا التَّعدُّد والتَّنوع الذي ميَّز حياة العرب قديما، ما يلي:

- جغرافيا، انقسم العرب إلى أهل حضر وأهل بدو.
- سياسيا، انقسم العرب إلى بعض إمارات، والأغلب إلى قبائل يحكمها زعيم القبيلة.
- دينيا، انقسم العرب إلى قلّة من أهل الكتاب (يهود أو نصارى) والأغلب وثنيون.
- أخلاقيا انقسمت أخلاقهم إلى بعض مكارم الأخلاق والأغلب إلى ذميمة.

3- معرفة المعاني

وهو جريان المعاني مجرى العادة والمألوف، في مقابل استهجان المعاني الخارجة عن العادة والمألوف، وقد عُرِفَ العرب قديما بالفصاحة «**ومن شُروط الفصاحة أن تكون الكلمة مألوفة غير غريبة، فإذا تعمَّد المتكلّم إيراد الغريب، فذاك هو التَّشادق الذي نهى الرَّسول صلى الله عليه وسلم عنه**»[2]. وقد انتصر قوم من النُّقاد للمعاني على حساب الألفاظ، التي جعلوها بمثابة اللّباس، كما انتصر آخرون للألفاظ على حساب المعاني التي جعلوا منها مجرّد صوّر ذهنية ناتجة عن ائتلاف الألفاظ، كما التزم الأغلبية منهم بمبدأ المُشاكلة، فالمعاني السّامية لا تقوم إلاّ على أسلوب سامي، ولغة سامية، كما قال الجاحظ صاحب مقولة (الألفاظ مطروحة في الطّريق) التي أحدثت جدلا لأنّها فُهمت مجرّدة عن سيّاقها وعن مجمل آراء الجاحظ النّقدية الأخرى «**فإن كان المعنى شريفا، واللّفظ بليغا وكان صحيح**

1- إبتسام مرهون الصّفار وناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النّقد عند العرب، جهينة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، دون طبعة. 2010، ص21

2- المرجع نفسه، ص148

الطّبع بعيدا من الاستكراه، ومنزّها عن الاختلال مصونا عن التّكلّف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة»[1]. فهو كما ترى من أنصار المُشاكلة والمساواة.

4- دوران الألفاظ في مسامعه

والألفاظ المُعتبرة التي يقصدها الأصمعي، هي ما كان من لغة نجد مألوفا، فقد نقل القاضي الجرجاني عن الأصمعي: «**زعم الأصمعي أنّ العرب لا تروي شعر أبي دؤاد وعدي بن زيد، لأنّ ألفاظهما ليست بنجدية**»[2]. وهذا الزَّعم له ما يُؤيّده، فالأصمعي يقصد ما يقوله، خُصوصا وأنَّ شيخه أبي عمرو بن العلاء يقول بمثله، «**وذكر أبو عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء قال: كان عديُّ بن زيد في الشّعراء بمنزلة سهيل في النّجوم، يعارضها ولا يجري مجاريها، قال: والعرب لا تروي شعره، لأنّ ألفاظه ليست بنجديّة، وكان نصرانيًّا من عِبَادِ**[3] **الحيرة، قد قرأ الكُتب**»[4]. فسبب الإعراض عن شعر عديُّ بن زيد هنا، هو مخالفة ألفاظه للغة أهل نجد أوّلا، ومخالفة ديّانته للإسلام ثانيا.

ونَجد تُمثّل البيئة البَدَوية المثالية التي تُشَكّل وعاءًا خصبا وثريّا للألفاظ العربية الفصيحة، التي لم تُخالطها المؤثرات الوافدة من هنا وهناك، «**وكانت أعلى درجات التّبدي عند العلماء تتمثّل في أهل نجد الذين كانوا أقوى شاعرية من غيرهم في بلاد العرب بسبب موقعهم الذي أكسبهم صفاء ذهن آت من هوائها الجميل ونسيمها العليل، ولذلك فإنّ العرب كانت لا تقبل بعض الشّعر لأنّ ألفاظه لم تكن ألفاظاً نجدية**»[5]. وهذا ما يُؤكّده جرجي زيدان في تأريخه لآداب اللّغة العربية، حيث يقول «**وعلى هذا القيّاس [البادية]**[6] **فإنّ سكّان نجد أقوى**

1- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سابق، ص 83

2- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص 51

3- تسميّة العِبَاد تُطلق على النّصارى من سكّان الحيرة، وكانت تميّزهم عن:

- الوثنيين
- نصارى العرب من غير أهل الحيرة

4- ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1982، الجزء الأول، ص 230

5- جهاد المجالي، طبقات الشُّعراء في النّقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثّالث الهجري، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1992، ص 125

5- زيادة اقتضاها السّياق

بنية وأصفى ذهنا من سائر سكّان جزيرة العرب»[1]. أي أنّهم أقرب النّاس إلى الصّفاء اللّغوي، الذي سلم من لوثة الأعجمية.

5- العلم بالعروض:

معلومٌ أنّ المُصطلح النَّقدي لا يكون إلاّ بعد أن توجد الظَّاهرة وتتَّضح تمام الوضوح، ومن ثمَّ يتصدَّى لها الدَّارسون بالدَّراسة والتَّحليل وتكوين المُصطلح المُميز للظَّاهرة، **«فالمُصطلح -النَّقدي أو سواه- لا يوجد إلاّ بعد أن تكون الظَّاهرة وتتَّضح معالمها، فيستقرُّ بها النَّاس أو النُّقاد ويضعون لها المُصطلح الذي يحدّدها ويميّزها»**[2]. **فالسّبق دائما للظّاهرة التي تأتي أولا، ثمَّ يأتي بعد ذلك الاصطلاح على تسميتها، تمييزا لها عن غيرها من الظّواهر الأخرى.**

ومعلومٌ أيضا بأنَّ الشَّاعر الجاهلي كان مفطوراً على قول الشّعر، ومطبوعا على قرضه، **«والعرب أكثر الأمم اهتماماً بالشّعر واشتغالا به، فلا تكاد تجد عربيا إلاّ نطق بالشّعر وقال الأبيات والقصائد، سواء في ذلك رجالهم ونساؤهم وبناتهم وصبيانهم، لأنّ الشّعر طبيعة من طبائعهم، وسجيّةٌ من سجاياهم»**[3]. وهذا التَّعبير لا مبالغة فيه إذا عرفنا بأنَّ الشَّعر هو من حفظ المآثر والمفاخر، وهو من صان عُصبة المجتمع الجاهلي القبيلة، منافحا عنها العدى، فخراً وهجاءً.

ومنه نستطيع أن نفهم سبب الاضطراب في توصيف الظَّاهرة المُتعلّقة بالاختلال العروضي، على غرار الظَّاهرة المشهورة والتي اصطلح على تسميتها بالإقواء، والذي يعني اختلاف حركة الرّوي.

وقد وقع في هذه العلَّة الشَّاعر الجاهلي الكبير النَّابغة الذّبياني، وذلك في قوله:

أَمِن آلِ مَيَّةَ رائــحٌ أو مغتَدِ عَجلانَ ذا زادٍ وغَير مُـزوَّدِ

زعَمَ البـَوارحُ أنَّ رحلتنَا غَداً وبذَاكَ خَبَّرنَا الغُرابُ الأسودُ

1- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، دار الهلال، مصر، دون طبعة. دون تاريخ، الجزء الأوّل، ص 63

2- إبتسام مرهون الصّفار و ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النّقد عند العرب، مرجع سابق، ص 18

3- أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، عليسة للنشر والتّوزيع، تونس، ، الطّبعة الأولى. 2021، ص 42

ولم ينتبه لذلك، إلاّ بعد أن قدم يثرب (المدينة)، وسمع هذه الأبيات غناءً، فقال قولته المشهورة: «**قدمتُ الحجاز وفي شعري صنعةٌ، ورحلتُ عنها وأنا أشعر النّاس**»[1]. لقد انتبه الشّاعر إلى الخطأ، ولم يستطع تسميته، بل وصفه في هذه الرّواية بالصّنعة، ومرّة وصفه بالعاهة، وأخرى: في شعري شيء، وأخرى: بعض العُهدة.

6- العلم بالأنساب

لقد كان اعتزاز العربي بنسبه كبيرا، نظرا لطبيعة العلاقة التي تربط الفرد بالقبيلة، التي كانت تشكّل نظاما سيّاسياً واجتماعياً لحياة العرب القُدامى، ولهذا فقد شكّلت رابطة الانتماء معيارا مهمّا في الرّفعة والسّمو، فالنّسب الصافي من الأخلاط، العالي في النّسبة، يمنح لصاحبه الفخر والاعتزاز.

وقد اتخذ الشّعر وسيلة للفخر بعلو النّسب وطهارته، ولهجاء الأعداء من جهة نسبهم الأقل منزلة.

7- العلم بأيّام العرب

وأيّام العرب هي وقائعها وأحداثها، من حرب وسلم، كما أنّها رصيدهم الثّقافي من شعر ونثر، وقد اتّخذها الشُّعراء مطية للفخر بذكر المناقب، ولهجاء الأعداء بذكر المثالب.

الطّبقات عند ابن سلام الجُمحي

ألّف ابن سلام الجُمحي كتابه الموسوم بـ"طبقات فُحول الشعراء"، وقد اتَّبع طريقة الطَّبقات في تقسيمه للشُّعراء، وهي طريقة نقدية تقوم على أساس علمي، الغرض منه الوصول إلى حكم نقدي، وقد«**اتَّسم (كتاب الطَّبقات) بمنهج علمي وصولاً إلى موقف نقدي يقفه من التُّراث المُتَّصل بالشّعر العربي**»[2]. واعتمد ابن سلام في كتابه الطَّبقات على أمرين مهمّين في التَّأسيس لمنهجه النَّقدي الذي ألزم به نفسه، هما:

- ذوقه الفني.
- ثقافته الواسعة.

وقد كان مضطرا في الاعتماد على نفسه، لأنَّه:

1- إبتسام مرهون الصّفار و ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النّقد عند العرب، مرجع سابق، ص 19

2- عبد الرّءوف أبو السّعد، مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 1985، ص 155

- وجد نفسه أمام تراث شعري ونقدي ضخم، يحتاج إلى تحقيق وتثبيت قبل حاجته إلى الدّراسة والاستنتاج.
- إذا كان الأصمعي هو أوّل من فتح باب التأليف النّقدي، فإن قَدَرَ ابن سلام أنّه الرّائد الذي خاض بحر التّأصيل والتّقعيد، «**وحسبهُ كما قال المرحوم الأستاذ أحمد طه إبراهيم أنّهُ الرّائد الأوّل الذي سلك الطّريق في جُرأة وصبر**»[1]، والرّائدُ دائما – خصوصا في ميدان الأدب والنّقد– ما يعتصرُ فكره وثقافته وذوقه، كي يُذلّل الطّريق لمن يأتي بعده.

كما أنَّ الذَّوق الفني لابن سلّام، هو ذوق العالم اللّغوي والأدبي، وثقافته ثقافة المُتمرّس والمُتمكّن، «**وهو من أئمة النَّحو واللّغة لكنَّه بكتابه(طبقات فحول الشُّعراء) قد وضع نظريات نقدية وتذوُّق جماليات الشّعر بثقافة فنيّة جعلته ناقداً مُشرفاً للنّحو واللّغة اللّذين على يديه قويت علاقتهما بالذَّوق الأدبي**»[2]، وبالتَّالي فإنَّ هذا الذَّوق وهذه الثَّقافة ليست ذاتية، بقدر ما هي قائمة على مجموعة من المعارف والعلوم، ومصقولة بالمُمارسة والتَّطبيق.

وقد تطوَّر مفهوم الفحولة عنده، فبعد أن كان يشمل طبقتين عند الأصمعي: إمَّا شاعرٌ ينتمي إلى طبقة الفحول، وإمَّا شاعرٌ لا ينتمي إلى طبقتهم، أصبح عنده يشمل أكثر من طبقة:

1– طبقة الشُّعراء الجاهليين والإسلاميين ووزَّع بينهما فئةُ الشُّعراء المخضرمون، وفق المنهج التَّاريخي الذي اتَّبعه ابن سلام الجمحي في هذا التَّرتيب.

2– طبقة شعراء القرى (مكة، المدينة، الطّائف، اليمامة، البحرين)، وقد كان ابن سلام متأثّرا بالبيئة والمكان في هذا التَّصنيف الجُغرافي.

3– طبقة شعراء اليهود، وهذا تصنيفٌ يخضع للعقيدة والدّين.

4– طبقة شُعراء المراثي، وهذا تصنيفٌ يخضع لغرضٍ من أغراض الشّعر العربي القديم وهو الرّثاء.

1– المرجع نسه، ص 162

2– المرجع نفسه، ص 148

وهو بهذه الاعتبارات حاول أن يجمع بين كل العوامل التي لها علاقة مباشرة بالشّعر (تاريخية، بيئية، مكانية، دينية،...)، كما أنّ مفهوم الفحولة في طبقاته قد تجاوز مرحلة الشّك، فكلُّ الشُّعراء الذين صنّفهم هُم شُعراءٌ فُحول، «**فبعد أن وازن بين الشُّعراء واختار الفُحول منهم، عاد ليُوازن من جديد بين هؤلاء الفحول لكثرتهم، واختار فحول الفحول منهم، مُصنّفا إيَّاهم في طبقات مُتفاوتة في المنزلة والموضوع**»[1]، والعنوان 'طبقات فحول الشُّعراء' كما عدَّله واختاره الأستاذ محمود شاكر مُحقّق الكتاب، يشير إلى هذا المعنى المُتعلّق بتصنيف الشُّعراء الفُحول دون غيرهم.

ومن أهمّ القضايا النَّقدية المُتعلّقة بعمود الشّعر التي تكلّم عليها ابن سلام في كتابه الطّبقات:

1- أصل الشَّعر العربي:

حيث اعتبر أنَّ القصائد الشّعرية الطّويلة التي وصلتنا بشكلها النَّاضج، لم تعرفها العرب منذ القدم، «**وكان أوّل من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المُهلِهِل[2] بن ربيعة التَّغلبي في قتل أخيه كُلَيب وائل**»[3]. المُهلِهِل صفةٌ مأخوذةٌ من الهَلهَلة وهي رقّةُ نسج الثّوب، وهي هنا بمعنى المُرقّق للشّعر، «**وإنّما سمّي مُهَلهِلاً، لأنّهُ أوّلُ من رقَّقَ الشّعر، وتجنّب الكلام الغريب الوحشي**»[4]. وهذا الامتدادُ التّاريخي الذي يذكره ابن سلام يتقاطع مع ما ذكره الجاحظ من عمر الشّعر العربي، عندما قال: «**وأمّا الشّعر فحديث الميلاد، صغير السّن، أوّل من نهج سبيله، وسهّل الطّريق إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة**»[5]. وقد كان الجاحظ أكثر وضوحا عندما حاول التّحديد الزّمني لعمر الشّعر العربي، حيث قال في موضع لاحق: «**فإذا استظهرنا الشّعر، وجدنا له -إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين**

1- جهاد المجالي، طبقات الشُّعراء في النّقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثّالث الهجري، مرجع سابق، ص 51

2- هو عديّ بن ربيعة من مرّة بن هبيرة، من بني جشم، من تغلب، شاعرٌ من أبطال العرب في الجاهلية، من أهل نجد، وهو خال امرئ القيس الشّاعر، وجد عمرو بن كلثوم الشّاعر (أبو أمّه)، وهو الذي أحدث بثأره وقائع بكر وتغلب (حرب البسوس) التي دامت أربعين سنة، توفي حوالي 100 ق.هـ، تُنظر ترجمته في كتاب الموّشح، المرزباني، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكُتب العلمية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1995، ص 91

3- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشُّعراء، تحقيق:محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، المملكة العربية السّعودية، د ط. د ت، الجزء الأوّل، ص 39

4- محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموّشح، مرجع سابق، ص 92

5- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965م، ج 1، ص 74

ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»[1]، ولم يُشر الجاحظ إلى شعر العرب قبل هذا التّاريخ، بينما ترك ابن سلام المجال مفتوحا إلى حد ما، «**ولم يكن لأوائل العرب من الشّعر إلاّ الأبيات يقولها الرّجل في حاجته»**[2]. وهذا لا يُنافي التدرج المنطقي في تطوّر القصيدة العربية، التي بدأت بالبيت والبيتين، وانتهت إلى القصائد الطّوال، دون أن نستطيع الجزم بأوّل بيت شعري قالته العرب.

2- إشارته لبعض القضايا النّقدية ذات الصّلة المباشرة بعمود الشّعر، وهي:

- المعيار الخُلُقي في قبول الشّعر حيث يقول «**فكان من الشُّعراء من يتألَّه في جاهليته ويتعفَّف في شعره، ولا يستَبْهِر بالفواحش، ولا يتهكَّمُ في الهجاء...ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهّر»**[3]. وهذا المعيار وفق مستويين[4]:

- المستوى الأوّل: المستوى الموضوعي
- المستوى الثّاني: المستوى الأخلاقي للتّعبير الشّعري

- التّشبيه، والمقبول عنده ما يتّسم بالجودة والحسن، حيث يقول في حقّ امرئ القيس «**وأجاد في التّشبيه...كان أحسن أهل طبقته تشبيها، وأحسن الإسلاميين تشبيها ذو الرّمة»**[5]، فتشبيهات امرئ القيس جيّدة حسنة، بينما تشبيهات ذي الرّمة فحسنة، وهذا من بين الأسباب الموضوعية التي اتّبعها 'ابن سلّام الجمحي' في ترتيب طبقاته، حيث أنّ تقديم الشّاعر أو تأخيره خاضع لمعيار الجودة، ولهذا فقد كان الشّاعر المجيد المحسن على رأس طبقته، بينما اكتفى الشّاعر المحسن فقط بالتّرتيب الرّابع في طبقته.

- وحدة القصيدة، حيث أشار إلى ذلك عندما وصف الشّاعر امرؤ القيس «**وفَصَلَ بين النَّسيب وبين المعنى»**[6]، فالمشهور من أسلوب الشّاعر الاستغراق في النّسيب، ثمّ الشّروع في طرق المعنى المقصود من القصيدة، دون أن يُخلَّ هذا الفصل من وحدة القصيدة «**غير أنّ إجادة الفصل بين النّسيب والمعنى لا يعني انعدام وحدة القصيدة في بعديها المعنوي**

1- أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، مرجع سابق، ص 74

2- طبقات فحول الشُّعراء، محمد بن سلام الجمحي، مرجع سابق، ص 26

3- المرجع نفسه، ص 41

4- مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، رحمن غركّان، مرجع سابق، ص 63

5- طبقات فحول الشُّعراء، محمد بن سلام الجمحي، مرجع سابق، ص 55

6- المرجع نفسه، ص 55

والخارجي»[1]، وهذه خاصيّة معروفة للقصيدة العربية القديمة ذات المواضيع المتعدّدة والمطلع الطّللي أو الغزلي، يجمعها حسن التَّخلُّص، ووحدة القصيدة.

الشّعر والشّعراء عند ابن قتيبة

لقد ضَمَّن 'ابن قتيبة' كتابه 'الشّعر والشُّعراء' آراءه النَّقدية متّبعا في ذلك منهجا علميا أراد من خلاله «**أن يصبغ النّقد بالصّبغة العلمية التي يظهر فيها أثر المنطق والثَّقافات الأجنبية**»[2]، وقد حاول منذ البداية التَّخلُّص من معيار الزَّمن في تفضيل الشُّعراء بعضهم على بعض بقوله «**ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدُّمه، ولا إلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخُّره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظّه ووفّرت عليه حقّه**»[3]، حيث العبرة عنده بالجودة لا بالزَّمن.

ومن بين القضايا النَّقدية التي عالجها ذات الصّلة بقضايا عمود الشّعر العربي:

– قضية القديم والحديث في الشّعر: بين متعصّبٍ للقديم، ومُؤيّدٍ للحديث، وقف 'ابن قتيبة' موقفه من خلال انحيّازه إلى جودة النَّص وقيمته الفنيّة بغضّ النَّظر عن طبقة وزمان القائل، من خلال مقولته المشهورة التي ترى بأنَّ «**كُلَّ قديم حديثاً في عصره**»[4]. وهذا استنتاجٌ منطقي، فالعبرة بالقضية، لا بالزّمن، فكلّ قضية قديمة، كانت حديثة في زمنها.

– قضية اللَّفظ والمعنى: لقد اعتبر 'ابن قتيبة' أنَّ الجودة والقيمة الفنية لا يمكن أن تتحقّق إلاّ باجتماع اللّفظ والمعنى معا، حيث تسمو بسموّهما، وتنخفض بانخفاضهما، ومنه فقد قسّم بأسلوب عقلي منطقي العلاقة بين اللّفظ والمعنى إلى أربعة أضرُب لا تخرج عنها:

ضرب جاد لفظه وجاد معناه

ضرب جاد لفظه وقَصُرَ معناه

ضرب قصر لفظه وجاد معناه

ضرب قصر لفظه وقصر معناه

1– مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، رحمن غركّان، مرجع سابق، ص 67

2– داود غطاشة الشوابكة ومحمد أحمد صوالحة، النّقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، الطّبعة الأولى. 2009، ص 93

3– ابن قتيبة الدّينوري، الشّعر والشّعراء، تحقيق إيهاب عبد الفتاح أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 2017، ص 21

4– المرجع نفسه، ص 8

– قضية البناء الفني للقصيدة العربية القديمة: لقد شدّد 'ابن قتيبة' على ضرورة التزام متأخّري الشُّعراء بمذهب الأوائل في بنائهم الفني للقصيدة وعدم الخروج عليه، حيث أنَّ القصيدة عندهم كانت تبتدأ بالوقوف على الأطلال، ثم النّسيب، ثمّ الولوج إلى الغرض (مديح–هجاء–فخر...)، ثمّ حُسن الخاتمة.

وقد قرن 'ابن قتيبة' بين جودة الشّاعر وبين درجة التزامه بهذا البناء الفني، حيث قال «**فالشّاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشّعر**»[1]. **أي لم يُغلّب في شعره قسما من الأقسام، وإنّما تكون أشعاره متساوية، أو متقاربة الأقسام.**

– قضية الطَّبع والتّكلُّف: فالشَّاعر المطبوع عنده هو «**من سمح بالشّعر، واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطّبع ووشي الغريزة**»[2]، وفي هذا دلالة على موهبة الشُّعراء المطبوعين وصدق عواطفهم وانفعالاتهم، وهم ليسوا في درجة واحدة من الطَّبع:

فمنهم من يسهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء

ومنهم من يتيسّر له المراثي، ويتعذّر عليه الغزل

ومنهم من يجيد التّشبيب، ويخونه المديح

ومنهم من يجيد الغزل، ولا يجيد التَّشبيب

وللتَّكلُّف عند 'ابن قتيبة' مدلولان:

- الأول متعلّق بالشَّاعر وبطريقة نظمه للشّعر، وحرصه على الوصول إلى أقصى درجات الجودة، من خلال التَّنقيح وإعادة النَّظر والتَّفتيش «**فالمتكلّف هو الذي قوَّم شعره بالثّقاف، ونقَّحه بطول التَّفتيش، وأعاد فيه النَّظر بعد النَّظر**»[3]. ومن أمثالهم من سمُّوا بعبيد الشّعر كزهير والحطيئة، وفي هذا خلط بين التَّجويد وبين التّكلّف، حيث نجد أنّ مظاهر هذا التَّكلُّف بعيدة كلَّ البعد في حقّ شاعر من شعراء المعلّقات، أو شاعر خنذيذ كالحطيئة، وهذه المظاهر «**طول التَّفكُّر، وشدَّة العناء،**

1– المرجع نفسه، ص 24

2– المرجع نفسه، ص 27

3– المرجع نفسه، ص 24

ورشحُ الجبين، وكثرة الضَّرورات، وحذف ما بالمعاني حاجةٌ إليه، وزيَّادة ما بالمعاني غنًى عنه»[1]. ففرقٌ بين المتكلّف الذي تنطبق عليه مثل هذه الصّفات، وبين من يبتغي الوصول إلى أقصى درجات الإتقان، مُتَّهما نفسه بالتَّقصير حتى يدور عليه الحول وهو يُنَّقح ويصحّح.

- الثَّاني متعلّقٌ بالشّعر «**وتتبيَّنُ التَّكلُّف في الشّعر أيضا بأنْ ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمومًا إلى غير لِفْقِه**»[2]. وقال بعضهم مفتخرا بأنّه شاعر (لأنّي أقول البيت وأخاه، ولأنّك تقول البيت وابن عمّه)، وهذا التّناسب والتّشاكل بين أبيات القصيدة من تمام جودة الشّعر.

البديع عند ابن المعتز

يمثّل كتاب 'البديع' خطوة مضافة في قضية الصّراع بين القديم والمحدث، حيث ركَّز على البديع، ودافع عن كونه جزء من ميراث الأوّلين، وليس للمُتأخّرين من فضل سوى الإسراف والإكثار من استخدامه، حتى خرجوا عن حدّ الفضيلة إلى الرَّذيلة، ومن المدح إلى الذَّم «**قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن والّلغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصّحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدّمين من الكلام الذي سمَّاه المحدثون البديع، ليُعلم أنَّ بشَّارا ومسلما وأبا نوَّاس ومن تقيَّلهم وسلك سبيلهم لم يُسبقوا إلى هذا الفن ولكنّه كثر في أشعارهم فعُرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم**»[3]. فابن المعتزّ هنا يُوسّعُ دائرة القُدامى لتشمل فترة صدر الإسلام أولا، وثانيا يُثبت السَّبق للقُدامى في ممارسة هذا الفن الذي سمَّاه المحدثون بالبديع، من خلال منهجه الذي أراد به تبيين ألوان البديع في الشّعر العربي القديم، ثمَّ تبيين تلك الألوان في أشعار المتأخّرين، مع الدَّعوة إلى الاعتدال في استعمال البديع، وفي هذا انحياز واضح لطريقة القُدامى في استعمالهم للبديع، على عكس المحدثين الذين أفرطوا في استعماله، وقد كان 'ابن المعتز' أكثر وضوحا حينما عرض لغرضه من تأليف هذا الكتاب «**وإنَّما غرضُنا في هذا الكتاب**

1- المرجع نفسه، ص 26

2- المرجع نفسه، ص 26

3- أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتاب الثّقافية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 2012، ص 9

تعريف النّاس أنَّ المحدثين لم يَسْبِقُوا المتقدّمين إلى شيء من أبواب البديع»[1]، وهذا نفيٌ مطلق في حقّ المحدثين، وقد قسَّم فُنون البديع إلى خمسة أبواب:

– الاستعارة: لم يخرج 'ابن المعتز' في تعريفها عن نهج المتقدّمين، حيث عرّفها بأنَّها **«استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها»**[2]. مع وجوب العلاقة بين طرفي الاستعارة (المستعار منه والمستعار له)، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي كما قال بذلك الخطيب القزويني.

وبما أنَّ الاستعارة جنسٌ من التَّشبيه فقد عدَّ 'ابن المعتز' التَّشبيه «**من محاسن الكلام، ولم يعدّه أصلا من أصول ألوان البديع»**[3]. وهذا الإهمال واضح لأنَّ التَّشبيه توسَّع فيه القُدامى بالقدر الذي لم يسمح للمُحدثين بالزّيادة عليه.

– التّجنيس: وقد عرّفه بأن تجيء الكلمة **«تُجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»**[4]. فالمجانسة هنا هي مشابهة تأليف الحروف.

وقد نَقَل قول الخليل بن أحمد **«الجنس لكل ضرب من النّاس والطّير والعروض والنّحو، فمنه: ما تكون الكلمة تُجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتقّ منها...أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى»**[5]. ليتجاوز مفهوم المجانسة تأليف الحروف إلى تجانس المعنى.

– رد أعجاز الكلام: أو بعبارة أخرى ردّ العجز على الصّدر، أو كما يسمّيه 'ابن رشيق' بالتَّصدير، وقد عرَّفه 'ابن المعتز' بقوله **«وهو ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها»**[6]. وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

الأوّل: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل (عَرَمْرَمَا / عَرَمْرَمِ)

الثّاني: ما يوافق آخر كلمة منه أوّل كلمة في نصفه الأوّل (سَرِيعٌ / بِسَرِيْعِ)

1– المرجع نفسه، ص 13

2– المرجع نفسه، ص 11

3– محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشّعر العربي النّشأة والمفهوم، دار الحارثي للطّباعة والنّشر، الطّائف، المملكة العربية السعودية، الطّبعة الأولى. 1996، ص 98

4– أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، مرجع سابق، ص 36

5– المرجع نفسه، ص 36

6– المرجع نفسه، ص 36

الثّالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه (سِهَامُ / سِهَامُ)

– المُطابقة: واللّفظ المشهور هو'الطّباق'، وقد استدعى في تعريفها قول الخليل بن أحمد «**طابقتُ بين الشّيئين إذا جمعتهما على حذو واحد**»[1]. والجمع لا يكون إلاّ بين متناقضين، أو متضادّين، وهو ثلاثة أنواع:

النّوع الأوّل: طباق الإيجاب وهو الجمع بين المعنى وضدّه في لفظين مختلفين (طُولٌ / قِصَرُ)

النّوع الثّاني: طباق السّلب وهو أن يكون أحد اللّفظين مُثبتا والآخر منفيا (نُنْكِرُ / لا يُنْكِرُون)

النّوع الثّالث: إيهام الضّد وهو أن يوهم لفظ الضّد أنّه ضد، وهو ليس كذلك (يُجْزَون من ظُلم أهل الظُّلم مغفرةً) فالظّلم ليس ضدّا للمغفرة

وكي يحوز الطّباق البلاغة لا يكفي تضادّ لفظين فقط وإنّما «**جمال المطابقة وبلاغتها، بل وروعتها، أن يرشح فيها نوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرَّونق**»[2]. كاجتماع الطّباق والتّكميل والتّشبيه التّمثيلي والاستطراد والجناس النّاقص معاً في بيت واحد لامرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرّ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً كجُلمُود صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِنْ عَلِ

– المذهب الكلامي: وهو ينسب تسميته إلى الجاحظ دون أن يُعرّفه، حيث قال «**وهو مذهبٌ سمَّاه عمرو الجاحظ المذهب الكلامي**»[3]. وقد نقل محقّق كتاب البديع لابن المعتز تعريف الخطيب القزويني بقوله «**هو أن يورد المتكلّم حجّة لما يدّعيه على طريق أهل الكلام**»[4]. كما نقل تعريف أبو هلال العسكري الذي قال «**هو إيراد حجّة للمطلوب على طريقة أهل المنطق، وهي أن تكون المقدّمات مسلّمة مُستلزِمَةً للمطلُوب**»[5]. وهي بهذا حجة استنباطية، لأنّها مبنية على صحّة المقدّمات، المؤدّية إلى صحّة الاستنتاجات بالضّرورة.

عيار الشّعر عند ابن طباطبا

1– المرجع نفسه، ص 36

2– المرجع نفسه، ص 59

3– المرجع نفسه، ص 69

4– المرجع نفسه، ص 69

5– المرجع نفسه، ص 69

يعدُّ كتاب 'عيّار الشّعر' من الكتب المهمَّة في حركة التّدوين الخاصّة بالنَّقد العربي القديم، حيث مثَّلتْ جهود 'ابن طباطبا' «**أوَّل محاولة نقدية تُحدّد الأسباب التي يُتوَصّلُ بها إلى نظم الشّعر، وتكون سببا في قربه وفهمه**»[1]، وذلك من خلال تدرُّجه في المُعالجة من خلال المقدمة التي بدأها بتعريف الشّعر، فصنعة الشّعر، ففنون الشّعر العربي وأساليبه، ثم عيار الشّعر (الوسائل التي يمكن التَّعرُّف بها إلى جيّد الشّعر من رديئه).

حيث يعرّف الشّعر بأنَّه «**الشّعر –أسعدك الله– كلام منظوم بانَ عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النّظم**»[2]، فقد جعل الوزن فيصلا بين المنثور والمنظوم، كما أكّد على صحّة الطّبع والذّوق التي تغني عن تعلّم العروض معتبرا أنَّ «**صحّة الطّبع والذّوق هما مناط الاقتدار على الابتداع**»[3]. أي أنّ الطّبع والذّوق، يُشكّلان معا العنصر الرّئيسي في القدرة على الابتداع والخلق.

أمّا صنعة الشّعر عنده، فعلى ثلاث مستويات:

الأوّل متعلّقٌ بثقافة الشّاعر

الثّاني متعلّقٌ بنظم القصيدة، ومراحل إعدادها الأربع:

- نثر المعنى الشّعري
- الملاءمة والمشاكلة
- التّوفيق والتّعديل
- مرحلة الرّبط

الثّالث متعلّق بضرورة اختيار الألفاظ المناسبة والمعاني الصّادقة

وفيما يخص فنون الشّعر العربي وأساليبه فهي طريقة العرب القدامى في قول الشّعر وما أودعته فيه من الأوصاف والتّشبيهات والحِكم.

ليكون أهم عنصر عيّار الشّعر وهو الفهم الثّاقب، فما قَبِلَهُ واصطفاه فهو الشّعر الوافي، وما مجَّهُ ونفاه فهو الشّعر النَّاقص.

1– محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشّعر العربي النّشأة والمفهوم، مرجع سابق، ص 100

2– أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشّعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، دون طبعة. 1985، ص 5

3– محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشّعر العربي النّشأة والمفهوم، مرجع سابق، ص 101

وقد توّسع مفهوم القدامى عنده أيضا ليشمل فترة صدر الإسلام، نفهم ذلك من قوله «**فإنّ من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشُّعراء كانوا يؤسّسون أشعارهم في المعاني التي ركّبوها على القصد للصّدق فيها مديحا وهجاءً، وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً**»[1]. حيثُ أنَّ القصد هو الصّدق الفني الذي تميّزوا به، واشْتُهِرَ عنهم.

والتَّشبيهُ عنده على ضُروبٍ مُختلفة:

تشبيه الشَّيء بالشَّيء صُورةً وهيئةً

تشبيه الشَّيء بالشَّيء معنىً

تشبيه الشَّيء بالشَّيء حركةً وبطأً وسرعةً

تشبيه الشَّيء بالشَّيء لوناً

تشبيه الشَّيء بالشَّيء صوتاً

ويزدادُ التّشبيه قوّةً كلّما زاد امتزاج هذه المعاني بعضها مع بعض، وتأكّد الصّدق فيه بقدر عدد العناصر الممتزجة فيه «**فما كان من التّشبيه صادقا قلت في وصفه: كأنّه، أو قلت ككذا.**

وما قارب الصّدق قلت فيه: تراه أو تخاله أو يكاد»[2]. وهذا من أجل التّمييز بين الوصف الصّادق عن غيره.

أثر المنطق في نقد الشعر عند ابن قدامة بن جعفر

وضع قدامة بن جعفر كتابه 'نقد الشّعر' متأثّرا بالفكر الإغريقي خُصوصاً المنطق الأرسطي، ومحتوى الكتاب ظاهر من عنوانه، فالهدفُ من هذا التّأليف هو سدُّ الثَّغرة التي قَصُرت عنها جهود النُّقاد والمتعلّقة بالتَّمييز بين الجيّد والرَّديء من الشّعر، وذلك من خلال ثلاث فصول:

- الأول حدُّ الشّعر وبيان أجزائه متّبعا في ذلك طريقة الفلاسفة المناطقة
- الثّاني شروط الجودة في الشّعر
- الثّالث بيان عيوب الشّعر

1- أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشّعر، مرجع سابق، ص 13

2- المرجع نفسه، ص ص 32-33

فحدُّ الشّعر عنده «**كلامٌ موزون مقفى يدلُّ على معنى**»[1]. فهو يجعل لمفهوم الشّعر أركاناً أربعة لا يقوم إلاّ بها، وهي: اللّفظ والوزن والقافية والمعنى، وقد جمعت هذه الأركان بين النّاحية الشّكلية (اللّفظ والوزن والقافية)، وبين النّاحية الدّلالية (المعاني)، فلا يقوم الشّعر إلاّ بهما معاً.

وقد ركّب 'قدامة بن جعفر' على هذه العناصر الأربعة المكوّنة للشّعر، أربعة عناصر أخرى، وهي:

1. ائتلاف اللّفظ مع المعنى
2. ائتلاف اللّفظ مع الوزن
3. ائتلاف المعنى مع الوزن
4. ائتلاف المعنى مع القافية

وبهذا تكوّنت هذه العناصر الثّمانية التي قام عليها مفهوم الشّعر عند 'ابن قدامة' «**وصارت أجناس الشّعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدلّ عليها حدّه، والأربعة المؤلّفات منها**»[2].

ثُمَّ يشرع في بيان شروط الجودة لهذه العناصر، على النَّحو الآتي:

- جودة اللّفظ السَّماحة، سهولة مخارج الحروف، الرَّونق، الخُلو من البشاعة
- جودة الوزن سهولة العروض، التَّرصيع
- جودة القوافي العذوبة، سلاسة المخرج
- جودة المعاني مقابلتها للغرض المقصود، غير عَادِلة عن الأمر المطلوب
- جودة ائتلاف اللَّفظ مع المعنى المساواة، الإشارة، الإرداف، التَّمثيل
- جودة ائتلاف اللّفظ مع الوزن أن تكون الأسماء والأفعال في الشّعر تامّة مستقيمة كما بنيت
- جودة ائتلاف المعنى مع الوزن أن تكون المعاني تامة مستوفاة

1- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دون طبعة. دون تاريخ، ص 64

2- المرجع نفسه، ص 70

- جودة ائتلاف المعنى مع القافية أن تكون القافية متعلّقة بما تقدّم من معنى البيت، ومن صورها: التّوشيح، الإيغال.

ثمّ يشرع في ذكر عيوب كل عنصر، على النّحو الآتي:

- عيوب اللّفظ اللّحن، أن يكون جاريا على غير سبيل الإعراب واللّغة، ومن عيوبه المعاظلة.
- عيوب الوزن الخروج عن العروض، ومن عيوبه التخلع.
- عيوب القوافي كالتّجميع، والإقواء، والإيطاء، والسّناد.
- عيوب المعاني عدولها عن الغرض المقصود، ومن عيوبها فساد الأقسام، وفساد المقابلات، وفساد التّفسير، والاستحالة والتّناقض، ومخالفة العرف.
- عيوب ائتلاف اللّفظ مع المعنى الإخلال والإسهاب.
- عيوب ائتلاف اللّفظ مع الوزن الحشو، التّثليم، التّذنيب، التّغبير، التّعطيل.
- عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن القلب، البتر.
- عيوب ائتلاف المعنى مع القافية تكلّف القافية.

2. مرحلة التّطبيق النّقدي

كتاب الموازنة وعمود الشّعر

ألّف 'الآمدي' كتابه 'الموازنة' بعد أن احتدم الصّراع بين أنصار الشّعر القديم والحديث، كي يوازن فنيّاً بين الشّاعرين الكبيرين 'البحتري' (الذي يُمثّل التيّار القديم)، و'أبي تمّام' (الذي يُمثّل التيّار الجديد)، من خلال تحديد أيُّهما أقرب إلى ما أسماه بعمود الشّعر، الذي يُمثّل المقياس والمعيار من خلال اعتباره النّموذج المُجسّد لطريقة العرب القُدامى في صناعة الشّعر وتذوُّقه.

كما يمثّل كتاب الموازنة مرحلة مهمّة من مراحل النّقد التّطبيقي التّحليلي، يقول محمود الرّبيعي: «**فكتابه [الموازنة][1] بحق نموذج جيّد في النّقد التّحليلي، وهو يعتبر القمّة التي انتهى إليها النّقد العربي القديم في عصر ازدهاره، والمثال الكلاسيكي العالي الذي يقصد إليه في استخلاص روح هذا النّقد، ومنهج الآمدي منهج فني خالص، فهو لا يضع سوى**

1- زيادة اقتضاها السيّاق.

القيّاس الأدبي مقياسا يقيس به الشّعر»[1]. ومن خلال هذا المنهج، راح الآمدي يؤسّس لمفهوم عمود الشّعر كما انتهى إليه، وبالعودة إلى كتاب الموازنة، نجد أنَّ مصطلح 'عمود الشّعر' قد ذُكر في ثلاثة مواضع:

الموضع الأول: «**لأنَّ البُحتريّ أعرابيّ الشّعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشّعر المعروف، وكان يتجنّبُ التّعقيد ومُستكره الألفاظ»**[2]. فصفة الأعرابي هنا المقصود بها سكّان أهل البدو القُدامى، فهم الذين يوصفون بشعر الطّبع والسَّليقة.

الموضع الثَّاني: «**سُئل البُحتري عن نفسه وعن أبي تمّام فقال: كان أغوصَ على المعاني منّي، وأنا أقوم بعمود الشّعر منه»**[3]. وهذا يدل على مُفارقة الإغراق في المعاني لعمود الشّعر، والقليل منها الذي اقتضاه السيّاق لا بأس به.

الموضع الثّالث: «**وحصل للبُحتري أنّهُ ما فارق عمود الشّعر وطريقته المعهودة، مع ما تجد كثيراً في شعره من الاستعارة والتّجنيس والمُطابقة، وانفرد بحسن العبارة وحلاوة الألفاظ وصحّة المعاني»**[4]. أي أنَّ الاستعارة والتّجنيس والمُطابقة، وهي مفاهيم بلاغية تتعلّق بالبيان والبديع، ليست من عناصر عمود الشّعر، إلاّ أنّها لا تُخلُّ به.

والعناصر المُكوّنة لعمود الشّعر عند الآمدي، قد ذكرها في قوله: «**وليس الشّعر عند أهل العلم به إلاّ حُسن التّأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد المعنى باللّفظ المُعتاد فيه المُستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتّمثيلاتُ لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرَّونق إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البُحتري»**[5]. وفي حُكمه للبُحتري بأنّها طريقته في قول الشّعر، تحيُّزٌ واضح، وميلٌ لا يُمكن إنكاره، وهي نفسها طريقة الأوائل التي يقوم على أساسها مفهوم عمود الشّعر.

1- محمود الرّبيعي، في نقد الشّعر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1998، ص 58

2- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبُحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الرّابعة. 1992م، الجزء الأوّل، ص 04

3- المرجع نفسه، ص 12

4- المرجع نفسه، ص ص 18-19

5- المرجع نفسه، ص 423

وتعريف الآمدي السَّابق يوحي بأنَّه يقصد مفهوم الشّعر على عُمومه، دون تقيد بفترة أو زمن، مُكتفياً في مفهومه بتحقيق شروط الرَّونق والبهاء، كما وصفها، إلاّ أنَّ مُراد الآمدي مُقيدٌ بما ذكره آنفا من مصطلحي الطَّبع ومذهب الأوائل.

وعليه يُمكننا أن نُعدّد عناصر عمود الشّعر عند الآمدي، وفق ما ذكره في كتابه:

1- حُسنُ التّأتي.

2- قُربُ المأخذ.

3- اختيارُ الكلام.

4- وضعُ الألفاظ في مواضعها.

5- إيرادُ المعنى باللّفظ المُعتاد فيه المُستعملُ في مثله.

6- مجيء الاستعارات والتّمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير مُنافرة لمعناه.

كما حدّد الآمدي أيضاً عناصر إضافية لبلاغة الشّعر بقوله: «**والبلاغة إنّما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مُستعملة سليمة من التّكلف كافية، لا تبلغُ الهذر الزّائد على قدر الحاجة، ولا تنقصُ نُقصانا يقفُ دون الغاية**»[1]. ومنه يُمكننا تحديد العناصر المُشكّلة للبلاغة الشّعرية التي تعني إصابة المعنى وإدراك الغرض، وذلك لا يتحقّق من وجهة نظر الآمدي إلاّ بـ:

1- سهولة الألفاظ.

2- عذوبة الألفاظ.

3- ألفاظ مُستعملة.

4- سلامة الألفاظ من التّكلّف.

5- كفاية الألفاظ.

6- لا تبلغُ الألفاظ الهذر الزّائد على قدر الحاجة.

7- لا تنقصُ الألفاظ نُقصانا يقفُ دون الغاية.

ولكل عنصر من هذه العناصر، سواء الخاصة بمفهوم عمود الشّعر، أو بالبلاغة الشّعرية، مفهوم خاص به.

كتاب الوساطة ونظرية عمود الشّعر:

1- المرجع نفسه، ص 424

ألَّف القاضي 'علي بن عبد العزيز الجرجاني' كتابه 'الوساطة بين المتنبي وخصومه' بعد أن ثارت معركة أدبية كبيرة، حول الشَّاعر أبو الطَّيب المُتنبي، من خلال التَّعصُّب له أو عليه، فمن الذين تعصَّبوا له 'أبو الفتح عثمان بن جني'، ومن الذين تعصبوا عليه 'الصَّاحب بن عبّاد'، ولكلّ منهما أشياع.

حاول القاضي الجرجاني أن يتَّخذ منهجا وسطا بين الطَّرفين، وذلك من خلال التَّنظير لمفهوم عمود الشّعر، وإثبات مدى التزام المُتنبي به، وبالتَّالي فشعره لا يخرج في الجُملة عن منهج الشُّعراء الأوَّلون.

وفي هذا السيَّاق يقول القاضي الجرجاني: «**وكانت العرب إنَّما تُفاضل بين الشُّعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتُسَلّم السَّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبدَه فأغزر، ولمن كثُرت سوائرُ أمثاله وشوارِدُ أبياته، ولم تكن تعبأُ بالتَّجنيس والمُطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر، ونظام القريض**»[1]. فالعناصر المُكوّنة لعمود الشّعر عند القاضي الجرجاني، وهي على النّحو الذي ذكره في كتابه الوساطة:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللّفظ واستقامته.

3- الإصابة في الوصف.

4- المُقاربة في التّشبيه.

5- غزارة البداهة.

6- كثرة سوائر الأمثال و شوارد الأبيات.

3. مرحلة التّنظير النّقدي

كتاب شرح ديوان الحماسة وعمود الشّعر

تعرّض أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت 421 هـ) لمفهوم عمود الشّعر من خلال مقدّمته الثّرية على شرحه لحماسة 'أبي تمّام'، حيث قال في معرض حديثه

1- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص ص: 33-34.

عن عمود الشّعر عند العرب «**إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف–ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات– والمقاربة في التّشبيه، والتئام أجزاء النّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر، ولكل باب منها معيار**»[1]. ومنه فالعناصر المُكوّنة لعمود الشّعر عند أحمد المرزوقي تكون على النّحو الآتي:

1– شرف المعنى وصحّته.

2– جزالة اللّفظ واستقامته.

3– الإصابة في الوصف.

4– المقاربة في التّشبيه.

5– التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

6– مناسبة المُستعار للمُستعار له.

7– مُشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما.

- فشرف المعنى وصحَّته مرتبط بسمو العقل، وهو التّنزّه عن المعاني المُبتذلة والسَّافلة، وللمعنى حدَّان:

– حدُّ الشَّرف وهو سُمو المعنى ومناسبته لمقتضى الحال، وذلك من خلال وضع المعاني في سيّاقها المناسب للدّلالة على المقام الذي قيلت فيه.

– حدُّ الصّحة هو موافقة العُرف «**بالشّكل الذي يرتضيه العقل السّليم، ويتقبّله الفهم الثّاقب أيضا**»[2]. فما كان متداولا من المعاني فهو المعروف والمألوف، وما كان منها غير متداول فهو الحوشي والشّاذ.

1– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1991، الجزء الأوّل، ص 9

2– رحمن غركان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 139

وعياره الذي أورده المرزوقي هو عرض المعنى على العقل الصّحيح والفهم الثّاقب، فما قبله العقل الصّحيح، وأجازه الفهم الثّاقب فهو المعنى الوافي، وما دون ذلك فهو المعنى القاصر والنّاقص.

- أمّا جزالة اللّفظ واستقامته فمرتبط بسمو الذَّوق، فالجزالة هي الابتعاد عن السُّوقية والابتذال والخلو من الغرابة.

والاستقامة هي عدم تنافر الحروف، وصحّة الدّلالة «**غير بعيد عن دلالة أصل الوضع اللّغوي متجانسا مع الألفاظ في تأليف السّياق التّركيبي**»[1].

وتقابل جزالة اللّفظ شرف المعنى، فيما تقابل استقامة اللّفظ صحّة المعنى، وبهذا يتقابل عنصري المعنى مع عنصري المبنى «**فجزالة الأسلوب تقابل شرف المعنى، واستقامة اللّفظ توازي صحّة أداء المعنى**»[2].

وعياره عند المرزوقي الطّبع والرّواية والاستعمال، فما كان من الألفاظ مطبوعا مرويا ومستعملا فهو اللّفظ المختار المستقيم.

- الإصابة في الوصف متعلّقة بسمو الذّكاء وحُسن التّمييز، وهي «**دقّة الشّاعر في أن يضفي على الموصوف أغلى الصّفات العالية التي عليها طبقته أو خاصّة طبقته**»[3]. فالمادح يتجاوز الصّفات الشّخصية إلى الصّفات المحمودة والنّبيلة التي تجمعها نفس الطّبقة أو المنزلة، كمنزلة الفارس الشُّجاع والقائد المغوار.

وعيارها عند المرزوقي الذّكاء وحسن التّمييز «**فما وجداه صادقا في العلوق، ممازجا في اللّصوق، يتعسّر الخروج عنه والتّبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه**»[4]. وعليه فإنّ الإصابة في الوصف تقوم على ركنين مهمّين، هما:

- الصّدق في الوصف
- شدّة الممازجة بين الوصف والموصوف

1- المرجع نفسه، ص 140

2- المرجع نفسه، ص 139

3- المرجع نفسه، ص 141

4- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 9

- المُقاربة في التَّشبيه متعلّقة بسمو الذّكاء وحسن التّقدير، وهي وضُوح القاسم المشترك بين المُشبّه والمشبّه به (وجه الشّبه) ومقاربته الحسّية، وهي ميزة الشّعر العربي القديم (ظهور وجه الشّبه) دون كُلفة.

وعيارها عند المرزوقي الفطنة وحسن التّقدير، أمّا مقياس الجودة عنده فهو عدم الانتقاض عند عكس طرفي التّشبيه، ليكون مقياس الحسن عنده هو الاشتراك في الصّفات بين طرفي التّشبيه أكثر من الانفراد.

- التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن وهو متعلّق بسمو الطّبع وفصاحة اللّسان، كما أنّه متعلّق بالنّظر في بنية القصيدة العربية القديمة ذات المفاهيم الثّابتة:

– براعة الاستهلال

– وحدة البيت الشّعري

– الغرض الرّئيسي للقصيدة

– حسن التّخلُّص (الخروج)

هذه المفاهيم هدفها إظهار صفة التّماسك على البناء الظّاهري للقصيدة، ومحاولة البيان بأنّها وحدة واحدة متكاملة حتى وإن تعدّدت موضوعاتها، وهو بهذا الاعتبار **«مقوّم نقدي متّصل بالنّظر في بنية القصيدة انطلاقا من وحدة البيت الشّعري، وبيان حسن التّخلّص في بناء موضوعات القصيدة وصولا إلى الغرض الرّئيس»**[1].

فهذا المقوّم النّقدي يقوم على التزامين أساسيين، هما:

– التحام أجزاء النّظم والتئامها وهو الالتزام بالقانون الشّكلي للقصيدة العربية القديمة، ذات التّرابط المنطقي بين أبياتها، من أوّل بيت إلى آخر بيت، كأنّها لحمة واحدة.

– على تخيّر من لذيذ الوزن وهو الالتزام بالقانون الموسيقي الخاص بالشّعر العربي القديم (الوزن والقافية).

1– رحمن غركان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 144

وعياره كما ذكره المرزوقي الطّبع واللّسان «**فما لم يتعثَّر الطّبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللّسان في فصوله ووصوله...فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا**»[1]. وهذا من تمام الالتحام والالتئام.

- مناسبة المستعار للمستعار له هذا التّناسب متعلّقٌ بسمو الفطنة، وهو يعني شدَّة التَّناسب بين المستعار والمستعار له، أي قوّة المشابهة بين طرفي الاستعارة، اللَّذين هُما في الأصل طرفا التَّشبيه، فما ينطبق على التَّشبيه من معايير الجودة والحسن، ينطبق أيضا على الاستعارة، فالمقاربة في التَّشبيه تُوازي المناسبة في الاستعارة.

ينبغي الإشارة إلى أقسام العرف اللُّغوي[2] لارتباطه بمفهوم الاستعارة والمجاز، حيث ينقسم إلى قسمين أساسيين هما:

– العرف اللّغوي الاجتماعي

– العرف اللّغوي المجازي

يقوم العرف اللّغوي على مفهومين متمايزين لا ينبغي الخلط بينهما:

أولا: ما تفرضه كلُّ لغة على أهلها في وجوه المجازات

ثانيا: الجانب التقليدي وما يفرضه من إتّباع ما قاله الأقدمون في المجاز وضروب الخيال.

يُشكّل العُرف عموما القاعدة التي لا يمكن تجاوزها إلاّ بإعمال الذّهن بفطنة وذكاء، وهذا هو المعيار الذي جعله المرزوقي للاستعارة (الذّهن والفطنة).

- مُشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما، هذه المشاكلة متعلّقةٌ بالدُّربة والمران، ولفظ المُشاكلة أقرب إلى اصطلاح (المساواة–المُماثلة) «**أي أن يكون اللّفظ على قدر المعنى**»[3]. مُساوياً أو مُماثلاً، وليس المعنى على قدر اللَّفظ!

1– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 10

2– رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 143

3– المرجع نفسه، ص 140

لأنَّ المعاني هي الأصل عند الشُّعراء المطبوعين، وهي معروفة ومعلومة (مطروحةٌ في الطَّريق) وفق القول المشهور للجاحظ، والعبرةُ بتخيُّر اللَّفظ كي يكون في مستوى المعنى.

يمكن أن نستنتج إذاً أنَّ المعنى الشَّريف يناسبه اللَّفظ الشَّريف، والمعنى الخسيس تليق به الألفاظ الخسيسة، لأنَّ الألفاظ مقسومةٌ على رتب المعاني كما يقول المرزوقي «**قد جُعل الأخصُّ للأخص، والأخسُّ للأخسّ**»[1]. ولا تكفي المُشاكلة بين اللَّفظ والمعنى وحدها، بل لا بدَّ من من شدّة اقتضاء القافية لهما، بعد تحقُّق الالتحام بالوزن، ولا يتحقَّقُ هذا إلاَّ بطول دُربة ودوام مُدارسة، وهما طرفا المعيار الذي وضعه المرزوقي لمُشاكلة اللَّفظ للمعنى.

ويمكن اختصار عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي في الجدول الآتي:

عناصر عمود الشّعر	عيار كلّ عنصر
شرفُ المعنى وصحَّته	العقل الصّحيح والفهم الثَّاقب
جزالةُ اللّفظ واستقامته	الطَّبع والرّواية
الإصابة في الوصف	الذَّكاء وحسن التَّمييز
المقاربة في التَّشبيه	الفطنة وحُسن التَّقدير
التحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن	الطَّبع واللّسان
مناسبة المُستعار للمُستعار له	الذّهن والفطنة
مُشاكلة اللَّفظ للمعنى، وشدَّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما	طول الدُربة ودوام المُدارسة

جدول رقم 1: عناصر عمود الشّعر وعيارها عند المرزوقي[2]

والملاحظ أنّ هذه العناصر تجمع بين شرف الأسلوب (اللّفظ و المعنى)، مُضافا إليها شرف الخيال، وفق النّموذج الذي نقترحه على النّحو الآتي:

عمود الشّعر

1- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 11

2- من إعداد الباحث

شرفُ اللّفظ	شرفُ المعنى	شرفُ الخيال
الجزالة والاستقامة	السُّمو والصّحة	الإصابة في الوصف المـقاربة فـي الـتَّشبيه مناسبة المُستعار للمُستعار له
	مُشاكلة اللّفظ للمعنى	
لـذيـذ الــوزن + شدَّة اقتضاء القافية		

جدول رقم 2: شَرفُ عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي[1]

فالمعنى الشَّريف يستلزم لفظا شريفاً، هذا الاستلزام يمكن تسميته بالمُشاكلة (المُماثلة)، ومنه يمكن لنا أن نستنتج المعادلتين الآتيتين:

شرف المُشاكلة = شرف اللّفظ + شرف المعنى

شرف الخيال = الإصابة في الوصف + المقاربة في التَّشبيه + مناسبة المُستعار للمُستعار له

وبما أنَّ الشّعر العربي يمتاز بخاصّيته الشّكلية المعروفة والمميزة له، والتي هي عبارة عن قانون لا يمكن تجاوزه، يجمع بين مفهومين راسخين هما: الوزن والقافية، حيث جعل 'المرزوقي' لهما شروطاً كي يكتمل شرف اللّفظ والمعنى والخيال معا، حيث يمكن لنا أن نستنتج هذه المعادلة التي أسميناها بـ'شرف الشّكل الشّعري' على النّحو الآتي:

شرفُ الشَّكل الشّعري = لذَّة الوزن + شدَّة اقتضاء القافية

لقد امتازت القصيدة العربية القديمة بالتحام أجزائها كأنَّها كتلةٌ واحدة، وقد زاد من شدّة هذا الالتحام الالتزام بقانوني الوزن والقافية.

فالوزن هو الالتزام بالبحور الشّعرية (15+1)، ولكلّ بحر تفعيلاته وجوازاته، ويعود الفضل في اكتشافها لـ'الخليل بن أحمد الفراهيدي' الذي استقرأ الشّعر العربي القديم واستطاع أن يقف على سرّ النّظام الموسيقي المُميز للقصيدة العربية القديمة من خلال نظام الحَرَكات والسَّكَنات، ليكتشف خمسة عشر بحرا استوعبت التُّراث الشّعري العربي القديم، وقد استدرك الأخفش على أستاذه بحراً آخراً هو (المتدارك)، ليكتمل العدد ستة عشر بحراً شعرياً لم يُزَدْ عليها لحدّ الآن.

1- من إعداد الباحث

أمَّا القافية فهي القانون المتعلّق بالكلمة الأخيرة في البيت، وحدُّها المشهور عند الخليل هي الحروف الواقعة «**ما بين آخر حرف من البيت إلى أوَّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السَّاكن**»[1]. وهي بهذا الاعتبار قد تتجاوز الكلمة، بينما حدُّها عند الأخفش «**آخرُ كلمة في البيت**»[2]. وأهمُّ عنصر من عناصر القافية هو حرف الرَّوي (آخرُ حرف صحيح في البيت) الذي تُبنى عليه القصيدة، ويلزم في كلّ بيت منها في موضع واحد.

إذا كان الوزن متعلّقٌ بنظام الموسيقى العام للقصيدة، من خلال توزيعه المتساوي بين الصَّدر والعجز، فإنَّ القافية (حتى وإن كانت جُزءاً من الوزن) متعلّقةٌ بنظام الموسيقى الخاص للقصيدة (الإيقاع)، من خلال ارتباطها بنهاية البيت، ومع أنَّهما لا يوصفان بالشَّرف أو السُّمو، إلاّ أنَّنا نلمس معيارا للتَّفضيل عند المرزوقي معبّرا عن ضرورة التَّحلي بالذَّكاء في اختيار الوزن والقافية، فمن شُروط اكتمال شرفُ اللّفظ والمعنى المُشاكلة المرتبطة بِشِدَّة اقتضاء القافية، أي أنَّ غرض الشّاعر من البيت (المعنى) وألفاظه يستدعيان الكلمة التي تقع قافيةً له، فيكون هذا الاستدعاء قويا في الرّبط بين بناء البيت ومعناه الشَّريف من جهة، وبين قافيته الغير متكلّفة ولا المُتنافرة من جهة أخرى.

أمَّا لذَّة الوزن فهي سلامة الوزن من الخلل العروضي، وبراءته من العِلَل والزّحافات، ووصفُ الوزن باللّذة «**لأنَّ لذيذه يَطْرَبُ الطّبع لإيقاعه، ويُمازجُه بصفائه، كما يَطرُب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه**»[3]. فالأصل في الشّعر العربي القديم الغناء، كما قال حسَّان بن ثابت:

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أنتَ قَائِلُهُ إنَّ الغِناءَ لهذا الشّعرِ مِضْمَارُ

ليبقى سموُّ الخيالُ متعلّقا بالمجازات والاستعارات التي تجمعها صفات الجودة (الإصابة – المُقاربة – المُناسبة).

والهدف الذي ذكره المرزوقي من خلال تقعيده لعمُود الشّعر العربي القديم «**ليتميَّز تليدُ الصّنعة من الطّريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين**

1– أبي الحسن سعيد بن مَسْعَدَة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النّفاخ، دار الأمانة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى. 1984، ص 8

2– المرجع نفسه، ص 3

3– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 12

فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيَّفوه، ويُعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتيّ السَّمح على الأبيّ الصّعب»[1]. فالهدف هو إثبات الفرق بين الشّعر العربي القديم وبين الشّعر العربي المُحدث من خلال إثبات الفروق بين مجموعة من المصطلحات الضّدية:

– تليد الصّنعة وطريف الصّنعة، تليد الصّنعة قديمها، وطريفها جديدها

– قديم نظام القريض و حديث نظام القريض

– المختارين فيما اختاروه و المزيفين فيما زيّفوه، اختاروه بمعنى فضّلوه على غيره، زيّفوه أظهروا رداءته

– المطبوع والمصنوع

– الآتيّ السَّمح على الأبيّ الصّعب

ويمكن وضع هذه العناصر في جدول على النّحو الآتي:

الشّعر العربي القديم	الشّعر العربي المُحدث
تليد الصّنعة	طريف الصّنعة
قديم نظام القريض	حديث نظام القريض
مطبوع	مصنوع
آتيٌّ سمح	أبيٌّ صعب

جدول رقم 3: التّمييز بين الشّعر العربي القديم والمُحدث عند المرزوقي[2]

ومن الجدير بالذّكر مقارنة عناصر عمود الشّعر عند "المرزوقي' وعند 'الجرجاني' نظرا لتقاربهما الكبير، فقد أخذ 'المرزوقي' من 'الجرجاني' أربعة عناصر من أصل ستة عناصر مكوّنة لعمود الشّعر عنده، فالعناصر الأربع هي: شرف المعنى وصحّته – جزالة اللّفظ واستقامته – الإصابة في الوصف – المقاربة في التّشبيه

والعنصر الذي استغنى عنه المرزوقي، هو: الغزارة في البديهة

أمّا العنصر الأخير (كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة) فقد جعله 'المرزوقي' نتيجة اجتماع العناصر الثّلاثة الأولى، فقد قال في جملة اعتراضية وهو بصدد ذكر عناصر عمود

1– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص ص 8–9

2– من إعداد الباحث

الشّعر «**إنّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف–ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات–**»[1].

وأضاف 'المرزوقي' لهذه العناصر الأربع، ثلاث عناصر أخرى، وهي:

- التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن
- مناسبة المُستعار للمُستعار له
- مُشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما

ليستقرّ العدد لدى 'المرزوقي' بسبعة عناصر مكوّنة للعمود الشّعري، ولتوضيح هذه المقارنة نضع هذا الجدول الذي يبيّن عناصر عمود الشّعر عند كلّ ناقد، على النّحو الآتي:

عناصر عمود الشّعر عند الجرجاني	عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي
شرف المعنى وصحّته	شرف المعنى وصحّته
جزالة اللّفظ واستقامته	جزالة اللّفظ واستقامته
الإصابة في الوصف	الإصابة في الوصف
المقاربة في التّشبيه	المقاربة في التّشبيه
الغزارة في البديهة	التحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن
كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة	مناسبة المُستعار للمُستعار له
	مُشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما

جدول رقم 4: عناصر عمود الشّعر العربي لدى الجرجاني والمرزوقي[2]

لقد مثّل استقراءُ المرزوقي لعناصر عمود الشّعر العربي القديم وتأصيله لها الصورة النّهائية التي استقرّ عليها مفهوم المصطلح (عمود الشّعر) «**أمّا الصّورة النّظرية الكاملة لعمود الشّعر، بمقوّماتها ومعاييرها فقد قال بها أبو علي المرزوقي (ت 421 هـ) في مقدّمة شرحه لحماسة أبي تمّام**»[3]

1– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 9

2– من إعداد الباحث

3– رحمن غركان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 134

يقول محمود الرّبيعي: «**وينبئُ كلام المرزوقي في عمود الشّعر عن نظرة نقدية ترى في هذا العمود معيار التّميز بين القديم والحديث، والأصيل والمُزيف، والمصنوع والمطبوع)**»[1].

غير أنّه في حقيقة الأمر لا يعبّر بالضّرورة عن نظرة نقدية خاصة بقدر ما يعبّر عن إرث تُراثي عربي معياري يمتد في جذوره إلى العصر الجاهلي، يُشكّل الأنموذج الذي يجب السير على منواله في قول الشّعر، وهذا ما نستنتجه من قول المرزوقي: «**فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشّعر عند العرب**»[2]. فالإحالة هنا إلى العرب القُدامى، وليست إلى النُّقّاد.

وفيما يتعلّق بالبلاغة في موقعها الفعلي في الإبداع الشعري، يرى محمد العمري في تعليقه على شرح المرزوقي لديوان الحماسة أنّ «**هذا الشّرح الذي يُمكن اعتباره من أهمّ كتب البلاغة التّطبيقية قبل وجود البلاغة كنظرية، وذلك فضلا عن الأسئلة المباشرة التي طرحها المرزوقي حول عمود الشّعر في مقدّمة شرحه**»[3]. فهذا الكتاب يُعدّ–بحسب العمري– كتابا تطبيقيا غير تنظيري، يستهدف نقل القيم البلاغية الموجودة في الشعر العربي خارجة عن أيّ إطار تنظيري، بمعنى أنّها كانت منبعثة من قرائح الشعراء، ومن الطبيعي أن يأتي التّنظير بعد وجود الظاهرة أو الظواهر، كما أكّد الدّارس نفسُه على قيمة الجهد الذي قام به 'المرزوقي'، ومن جهة أخرى يذهب إحسان عبّاس في هذه المسألة المتعلّقة بعمود الشعر العربي المعروفة، وجهود المرزوقي فيها، إلى أنّه قد «**كانت صياغتُه لعمود الشّعر هي خلاصة الآراء النَّقدية في القرن الرَّابع، على نحوٍ لم يُسبق إليه، ولا تجاوزه أحدٌ من بعده**»[4]. إذ أوضح فرادة عمل المرزوقي وسبقه في معالجة عمود الشعر والتّنظير له قبل أيّ منظّر آخر، بل إنّ عمله هذا يُعدّ خلاصة للآراء النّقدية التي صيغت في القرن الرابع الهجري.

المبحث الثَّاني: قضايا السُّمو في كتاب (في الجلال) وعمود الشّعر العربي

لقد انتهت العناصر المكوّنة لعمود الشّعر عند المرزوقي إلى سبع عناصر، بينما عدَّدَ لونجين قضايا السُّمو البلاغي بخمس قضايا، على النَّحو المُوَضَّح في الجدول الآتي:

1– محمود الرّبيعي، في نقد الشّعر، مرجع سابق، ص 224

2– شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دون طبعة. 1998، ص 08

3– محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 1998، ص 20

4– إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة. 1983، ص 405

عناصر عمود الشّعر	قضايا السُّمو البلاغي
شرف المعنى وصحَّته	القدرة على تكوين الأفكار العظيمة
جزالة اللَّفظ واستقامته	العواطف الجامحة الملهمة
الإصابة في الوصف	القدرة على تكوين المجازات
المقاربة في التَّشبيه	المفردات النَّبيلة (الشَّريفة) وحسن اختيارها
التحامُ أجزاء النَّظم والتئَامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن	التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو
مناسبةُ المُستعار للمُستعار له	
مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما	

جدول رقم 5: عناصر عمود الشّعر وقضايا السُّمو البلاغي[1]

لقد جمعت هذه العناصر بين ما ينتمي إلى الطّبع والسّليقة، وبين ما ينتمي إلى مفهوم الصّنعة المتعلّقة بالدُّربة والمران، ومنه سنحاول أن نقف على عناصر 'عمود الشّعر' التي تنتمي إلى مفهوم الطّبع، وذلك من خلال عيَّارُ العناصر التي أرجعها 'المرزوقي' إلى الطّبع. في المقابل نجد أنّ 'لونجين' حدّد بنفسه قضايا الطّبع (الفطرة) وقضايا الصّنعة (الفن)، بقوله: «**المصدر الأوّل والأهم هو القدرة على تكوين الأفكار العظيمة...أمّا الثّاني فهو الانفعالات والعواطف الملهمة، وهذان العنصران فطريان، بينما العناصر الثّلاثة الباقية مصدرها الفن**»[2]. وعليه يمكن لنا أن نضع جدولا لكل منهما على النّحو الآتي:

الطّبع	الصّنعة
جزالة اللَّفظ واستقامته	شرف المعنى وصحَّته
التحامُ أجزاء النَّظم والتئَامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن	الإصابة في الوصف

1- من إعداد الباحث

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 103

	المقاربة في التَّشبيه
	مناسبةُ المُستعار للمُستعار له
	مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما

جدول رقم 6: عناصر عمود الشّعر بين الطّبع والصّنعة[1]

تُمثّل عناصر العمود ذات البُعد الفطري (الطَّبع) لدى 'المرزوقي' النَّاحية الشَّكلية للشّعر العربي، وهي الخَصائص التي تعارف عليها العرب في نظم الأشعار، وفي شكل هذا النَّظم المُجسَّد في شكل قصائد مختلفة الطول والغرض، وقد عبَّر 'المرزوقي' عن شدّة الالتزام بهذا الشّكل بقوله (التحام أجزاء النّظم والتئامها) في صورة بيانية معبّرة عن جودة القصيدة العربية وكأنَّها قطعة واحدة جيّدة الالتحام، بديعة الالتئام، لا تكاد تبصر فيها عيباً واحدا ظاهرا.

كما يمكن اعتبار اللّفظ المتأرجح ما بين الجزالة والاستقامة عنصرا آخرا من عناصر الشَّكل، حيث يمثّل ما تعارفت عليه العرب في ألفاظها، وطريقتهم في قبول اللّفظ السَّهل الفصيح، ورفضهم اللّفظ الصَّعب المُعجم.

بينما تشكّل باقي العناصر المضمون أو المحتوى، المتعلّق بالدُّربة والمران، والمُعَبّر عن درجة اجتهاد الشَّاعر في تجويد شعره، وهي وإن استقلَّت عن الطَّبع إلاّ أنَّها مرتبطة به، ومكمّلةٌ لجودة الشَّكل، خصوصا عنصر (مشاكلة اللّفظ للمعنى)، فهو يجمع بين اللّفظ (الشّكل) وبين المعنى (المضمون)، وضرورة المُشاكلة بينهما (المساواة).

الطّبع	الصّنعة
القدرة على تكوين الأفكار العظيمة	القدرة على تكوين المجازات
العواطف الجامحة الملهمة	المفردات النَّبيلة (الشَّريفة) وحسن اختيارها

1- من إعداد الباحث

	التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو

جدول رقم 7: قضايا السُّمو بين الطّبع والصّنعة[1]

تمثّل قضايا السُّمو المتعلّقة بالطَّبع لدى 'لونجين' انعكاسا للفكر النَّبيل، أو كما أسماها هو نفسه بالإلهام النَّبيل «**ولذا ينبغي علينا أن ندرّب أذهاننا على إنتاج الأفكار العظيمة، ونعمّقها دوما بالإلهام النّبيل**»[2]. فلا يمكن أن تأتي الأفكار العظيمة من ذهن وضيع أو نفس حقيرة، كما أنَّ عظمة الأفكار وشرفها تستلزم شرف العواطف، فالعواطف عند 'لونجين' ليست كلُّها نبيلة «**فمنها ما هو حقير كالشَّفقة والحزن والخوف**»[3]. في معارضة صريحة لنظرية التَّطهير عند أرسطو، الذي اعتبر أن الغاية من الفن (التّراجيديا خصوصا) هي تطهير النَّفس البشرية من المشاعر السّلبية من خلال إثارة عاطفتي الخوف والشَّفقة لدى المُشاهد (المسرحية التّراجيدية).

بينما تمثّل باقي القضايا انعكاساً

والملاحظ أن جميع هذه العناصر تتقاطع فيما بينها وفق مستويات التَّحليل الأسلوبي، حيث نميّزُ ثلاث مستويات[4]:

- المستوي الصَّوتي (العَرُوضي)
- المستوى اللُّغوي (التَّركيبي)
- المستوى البلاغي (الدّلالي)

وعليه يمكننا أن نضع جدولا يوضّح هذه التَّقاطعات على النَّحو الآتي:

	المستوي الصّوتي	المستوى اللّغوي	المستوى البلاغي
عمود الشّعر	التحامُ أجزاء النَّظم والتئَامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن	جزالة اللَّفظ واستقامته	الإصابة في الوصف
	مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما	شرف المعنى	المقاربة في التَّشبيه

1- من إعداد الباحث

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 105

3- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 175

4- رحمن غركان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 138

	للقافية حتى لا مُنافرة بينهما	وصحَّته	مناسبةُ المُستعار للمُستعار له
قضايا السُّمو	القدرة على تكوين الأفكار العظيمة العواطف الجامحة الملهمة التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو	المفردات النَّبيلة وحسن اختيارها	القدرة على تكوين المجازات

جدول رقم 8: مستويات التّحليل الأسلوبي لعناصر العمود وقضايا السُّمو[1]

كما يمكن لنا ملاحظة أنّ هذه العناصر تتقاطع وفق ثلاثة أقسام رئيسة هي[2]:

	اللّفظ	المعنى	التّركيب
عمود الشّعر	شرف المعنى وصحَّته	جزالة اللَّفظ واستقامته	التحامُ أجزاء النَّظم والتئامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن
		مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما للقافية	
		الإصابة في الوصف	
		المقاربة في التَّشبيه	
		مناسبةُ المُستعار للمُستعار له	
قضايا السُّمو	المفردات النَّبيلة وحسن اختيارها	القدرة على تكوين الأفكار العظيمة	التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو
		القدرة على تكوين المجازات	
		العواطف الجامحة الملهمة	

جدول رقم 9: تقاطعات اللّفظ/المعنى/التّركيب لعناصر العمود وقضايا السُّمو[3]

فاللّفظ هنا يجمع بين إيقاع اللّفظ (الجرس الموسيقي للّفظ) وبين صحَّة استقامة اللَّفظ، أو هو «**ما يصدر عن تشكيل الألفاظ من تلوين صوتي هو الإيقاع أو جرس الألفاظ، مع النّظر في درجة التزام الشّاعر بصحّة استقامة الألفاظ لما تضفيه من جزالة تعبيرية**»[4]. فلا يكفي الإيقاع وحده، فلا بد من صحّة الألفاظ واستقامتها.

1- من إعداد الباحث

2- رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 153

3- من إعداد الباحث

4- رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 153

أمّا المعنى فهو ما يُستفاد من مدلولات الألفاظ، أو هي «**ما يتشكَّلُ جزئيا في مقاطع أو موضوعات القصيدة**»[1]. والعواطف الجامحة الملهمة عند 'لونجين' يقابلها عند المرزوقي اجتماع ثلاث عناصر هي (الإصابة في الوصف–المقاربة في التّشبيه–مناسبة المستعار للمستعار له)، «**فالعاطفة الملهمة المتّقدة تسهم في إنتاج المعنى الجمالي مثلما تسهم عند المرزوقي ثلاثة عناصر**»[2]. والأمر ليس مقصورا على المعنى الجمالي فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى أي معنى فني بلاغي، مجازي أو حقيقي.

والمقصود من التّركيب بناء القصيدة (تركيبها الشّكلي) ومدى «**تناسب بناء القصيدة في تصوير المعاني الجزئية وأسلوبية التّأليف بينها في وحدة القصيدة شعريا**»[3]. (تركيبها الموضوعي).

وقد درس 'محي الدّين صبحي' التّقارب بين عمود الشّعر في صورته التي ذكرها 'الجرجاني' وبين عناصر السّمو التي قرّرها 'لونجين'، مُؤكّداً على أن هذا التّقارب يدعمه إمكانية تقسيم هذه عناصر كلا النّظريتين على ثلاث أقسام رئيسية[4]:

- تكوينية
- جمالية
- إنتاجية

وقد تشكّلت هذه العناصر وتبلورت في التُّراث، حتى غدت تقليداً متوارثاً لا يمكن التّخلي عنه، ونحاول أن نُقحم في هذه المُقارنة عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي:

	العناصر التّكوينية	العناصر الجمالية	العناصر الإنتاجية
الجرجاني	شرف المعنى وصحَّته	الإصابة في الوصف	غزارة البديهة
	جزالة اللَّفظ واستقامته	المقاربة في التَّشبيه	كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة
ن	شرف المعنى وصحَّته	الإصابة في الوصف	اجتماع ثلاثة عناصر:

1– المرجع نفسه، ص 153

2– المرجع نفسه، ص 153

3– المرجع نفسه، ص 153

4– المرجع نفسه، ص 154

	جزالة اللَّفظ واستقامته		– شرف المعنى وصحته – جزالة اللّفظ واستقامته – الإصابة في الوصف يؤدّي إلى كثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات
	مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما للقافية	المقاربة في التَّشبيه	
	التحامُ أجزاء النَّظم والتئَامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن	مناسبةُ المُستعار للمُستعار له	
لونجين	القدرة على تكوين الأفكار العظيمة	القدرة على تكوين المجازات	التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو
	المفردات النَّبيلة وحسن اختيارها	العواطف الجامحة الملهمة	

جدول رقم 10: تقاطعات العناصر التكوينية/الجمالية/الإنتاجية لعناصر العمود وقضايا السُّمو[1]

لقد جمعت العناصر التَّكوينية بين شروط جودة اللَّفظ والمعنى، بينما جمعت العناصر الجمالية شُروط الجودة البلاغية، بينما كانت العناصر الإنتاجية حصيلة للعنصرين السَّابقين، حيث يمكننا أن نستنتج المعادلة الآتية:

العناصر الإنتاجية = العناصر التَّكوينية + العناصر الجمالية

هذه العناصر تبدو واضحة عند 'الجرجاني'، بينما هي عند 'المرزوقي' مُركَّبة بعض الشَّيء، خُصوصاً العناصر الإنتاجية التي هي عنده عناصر ضمنية، بمعنى أنَّها تتحقَّق باجتماع ثلاث عناصر من عمود الشّعر.

كذلك الأمر عند 'لونجين' فالعناصر الإنتاجية عنده هي التَّأثير العام النَّاتج عن الرّفعة والسُّمو، أو بمعنى آخر هي التَّأثير العام النَّاتج عن تقاطع العناصر التَّكوينية مع العناصر الجمالية.

كما نلاحظ ذلك التَّشابه بين قضايا السُّمو عند 'لونجين' و بين عناصر العمود لدى 'المرزوقي'، على الرّغم من الفارق الزَّمني المعتبر بينهما، حيث ينتمي زمنُ الأوَّل إلى حدود القرن الثَّالث الميلادي، بينما ينتمي زمن 'المرزوقي' إلى القرن الخامس الهجري (حوالي القرن الحادي عشر ميلادي)، «**وفي مقالته (في السُّمو) جاء بمعايير تُقارب ما جاء به**

1– من إعداد الباحث

المرزوقي وقبله الجرجاني، مع الفارق الزَّماني والمكاني بينهما»[1]. ولتجلية هذا التَّقارب أكثر (خُصُوصاً بين 'لونجين' و'المرزوقي') نحاول عقد مقارنة بينهما كي نقف على خصوصيات هذا التَّقارب الذي يجمع بينهما، الممتد في جذوره إلى مفهوم الآداب السَّامية، حيث يكشف هذا التّقارب «**عن خصوصية الشّعرية السّامية ولا سيما العربية»**[2]. هذه الخصوصية تُمثّل في جوهرها أصل الانتماء الحقيقي للشّعرية العربية الموازية في ظهورها ظهور العرب على صفحات التَّاريخ.

ويمكن أن نستنتج العلاقة بين عناصر السُّمو البلاغي وبين ما يقابلها من عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي، على النّحو الآتي:

عناصر عمود الشّعر	قضايا السُّمو البلاغي
شرف المعنى وصحَّته	القدرة على تكوين الأفكار العظيمة
جزالة اللَّفظ واستقامته	المفردات النَّبيلة وحسن اختيارها
الإصابة في الوصف	القدرة على تكوين المجازات
المقاربة في التَّشبيه	
مناسبةُ المُستعار للمُستعار له	
مُشاكلةُ اللَّفظ للمعنى، وشدَّةُ اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما	العواطف الجامحة الملهمة
التحامُ أجزاء النَّظم والتئامُها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن	التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو

جدول رقم 11: مقابلة عناصر العمود وقضايا السُّمو[3]

1. القدرة على تكوين الأفكار العظيمة

يُعبّر هذا العنصر على ضرورة التَّحلي بقدرة فطرية خاصة، تستطيع أن تخلق مضمونا مميزاً من خلال أفكاره العظيمة، وتتمثَّلُ مظاهر هذه القُدرة الفطرية حسب 'لونجين' في:

- أولاً نبل الرُّوح (سمو الذّهن – سمو الفكر)

1– رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النّظرية والتّطبيق)، مرجع سابق، ص 134

2– المرجع نفسه، ص 134

3– من إعداد الباحث

- ثانيا حسن اختيار المادة وجودة تنظيمها
- ثالثا التَّوسُّعُ في التَّفاصيل (الإسهاب – الإطناب) دون مبالغة أو إخلال

حيث يمثّل نبل الرُّوح أهمَّ مظهر من مظاهر القدرة على تكوين الأفكار العظيمة، حيث وصفه 'لونجين' بقوله «**إنَّ نُبل الرُّوح هو العامل الأوّل من عوامل الجلال، ويلعب أهمَّ دور من جميع العوامل الأخرى**»[1]. ذلك أنَّ 'لونجين' نفى السُّمو والجلال نفياً قاطعاً في حقّ النُّفوس الحقيرة والدَّنيئة والتَّافهة.

بل بالغ 'لونجين' في نُبل الرُّوح التي قد تصل بصاحبها إلى تحقيق السُّمو والجلال دون أنْ ينطق بكلمة واحدة «**ولذا فإنَّ فكرة بسيطة، حتى دون أن يتفوَّه المرء بها، ستثير الإعجاب لأنَّها تعبّر عن فكر عظيم**»[2]. مستدلاً بذلك بصمت 'أجاكس' في 'رؤيا الموتى' والذي وصف صمته بأنَّه «**أكثر جلالا من أيَّة كلمات**»[3]. حيث يعتبر 'أجاكس' بطلاً أسطورياً إغريقيا، له دور مهم في إلياذة 'هوميروس'.

بينما يمثّل حسن اختيار المادة وجودة تنظيمها عاملاً آخراً مهمًّا من عوامل السُّمو والجلال، وقد مثّل له 'لونجين' بمقطوعة شعرية للشَّاعرة 'سافو'[4]:

إنَّه يبدُو لي نداً للآلهةِ، هذا الرَّجُلُ
الذي يَجلسُ مُمعناً النَّظرَ فيك
ويجلسُ قريباً منك، وبصمتٍ يُنصتُ لكلماتك
السَّاحرة وينصتُ لعذوبة ضحكاتك، إنَّه يجعلُ
قلبي يَثِبُ بين ضُلوعي، فلو تفرَّست في وجهك
لوهلةٍ قصيرة، لن أصبح سيَّدة صوتي،
ويتهدلُ لساني عجزاً، وتمرُّ شُعلةٌ خفيفةٌ من
النَّار على جلدي، وتعجزُ عيناي على الإبصار،

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 105
2- المرجع نفسه، ص 105
3- المرجع نفسه، ص 105
4- سافو شاعرة إغريقية ولدت في جزيرة إيسبوس الإغريقية مابين 630 و 612 قبل الميلاد، وتوفيت نحو 570 قبل الميلاد، ولا يُعرف سوى القليل عن حياتها، كما قد ضاع أغلب شعرها، يُنظر ترجمتها: كاسيوس لونجينوس، الرَّائع، مرجع سابق، ص 56

وتمتلئُ أذناي بالصَّخب العارم، وينهمرُ العَرَقُ منّي مدراراً
وتجتاحُ جسمي رعشةٌ باردةٌ، ويزدادُ شُحوبي
أكثر من عُشب الخريف، وتخورُ قواي، ويكادُ الموتُ يُغشِيني[1]

لقد جمعت هذه القصيدة التي تصف حالة من حالات الحب بين عدّة مشاعر جسدية (مادية) وروحية (معنوية)، قد تصل إلى حدّ التّناقض أحيانا، يمكن أن نجمل هذه المشاعر كما يلي:

- السَّعيد نظير الآلهة، السَّعيد من ينظر إليكَ في حضرة الآلهة
- الشُّعور برعشة باردة، شعلة من النَّار على الجلد
- الإنصات، الصَّخب، العرق، الشُّحوب، الضَّعف، العمى
- الخوف من الموت

وقد تبدو هذه المعاني أكثر وضُوحاً في ترجمة عزّت السيّد أحمد، حيث ترجم نفس القصيدة على النّحو الآتي:

السّعيد نظير الآلهة
حسب تقديري
والسّعيد من يجلس ويحدّق بك أمامه
يجلس قريبا منك
وتكون في الجلوس إمامه
ويلقي إلى كلامك المقنع
سمعه واهتمامه
ضاحك
يحب خافت الضحك
نعم هذا
وهذا وفقط
يُحوّل قلبي المرتبك
إلى قلب مرتعش!

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص ص 113-114

لأنّي فقط
سأراك لحظة قصيرة
صريحا في صوتي هادئاً
نعم
لغتي محطّمة
فامنحني كلمة
وتحت لحمي نارٌ
غير ملموسة تستمرُّ مؤلمة
ولا ترى عيناي شيئاً
وهدير الغمغمة
يعصف في أذني مردّداً:
يتصبّبُ العرق في الأنهار
ورعشة وجدت في أطرافي مغنماً
وأشحبُ مثل العُشب في الخريف
متأثّراً بتهديدات الموت المُؤلمة
مستغرقا في نشوة الحب
أترنَّح مغرما[1]

فالمعنى هنا واضح، وهو وصف نشوة الحب، وذلك من خلال سرد مجموعة من الانفعالات التي يصعب جمعها معا، «**أَلَسْتَ مُندهشا كيف أنَّها في مثال واحد جمعتهم معاً**»[2]. وتكمن الصُّعوبة في تعدُّد مصادر هذه الانفعالات، حيث شملت المصادر المادية والمعنوية معاً:

- النَّفس (الرُّوح): السَّعادة – الألم – الحب
- الجسم (البدن): الأذنين – العينين – اللّسان

والشَّاعرة بهذه الاعتبارات قد «**وحدّت التّناقضات في واحد، وفي الوقت ذاته**»[1]. وهنا تكمن العبقرية المؤدّية إلى السُّمو والجلال، فكلُّ هذه الانفعالات بهذه التَّعقيدات قد تحدثُ للمُحبّين،

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، الصّفحات 56-57-58
2- المرجع نفسه، ص 58

لكن اختيار الانفعالات الأكثرُ تأثيراً، ومن ثمَّ إعادة تركيبها في قالبٍ واحدٍ هو الذي جعل لهذا المقطع التَّميُّز.

وفي مثال آخر يستحضر "لونجين' مقطعاً لـ'هوميروس' يصف فيه العاصفة:

وانكفأ عليهم كموجةٍ تتحطَّمُ بغضبٍ عارمٍ على
السَّفينة المُبتعدة وتعاظم حجمها بفعل رياح
العاصفة التي تكوَّنت في الغيُوم المنخفضة، وصوت
الارتطام الهائل في الصاري يأخذ بمجامع قلوب
البحَّارة الذين ترتعدُ فرائصهم هلعاً ورعباً لأنَّهم
لا يكادون يفلتون من تحت براثن الموت إلاَّ بأعجُوبة[2]

لا تكمن عبقرية 'هوميروس' هنا في طرق هذا الموضوع، فدون شك قد تطرَّق له الكثير من الشُّعراء، بل تكمنُ في قدرته على رسم صورة الخطر الدَّاهم الدَّائم الذي يتعرَّض له البحَّارة مع كلّ موجة هائجة من أمواج البحر، ومن أجل الوصول إلى المعنى الجليل والسَّامي لوى عنق اللُّغة كي تطاوعه على المعنى الذي أراده «**وذلك عن طريق وضع حرفين من حروف الجرّ سوية الواحد تلو الآخر، في تعبير غير مألوف**»[3]. وقد تمكَّن من ذلك حيث اختزلت هذه العبارة (يفلتون من تحت براثن الموت) كلّ تلك الصُّور المرعبة للعاصفة. وقد تبدو جمالية هذا المقطع أكثر في ترجمة الإلياذة التي نقلها عزّت السيّد أحمد، فكانت على النّحو الآتي:

وانفجر عليهم
كموجٍ يضيء بكبرياءْ
تحت الغيوم السّوداءْ
وبالرّياحْ
يرتفع ضخماً إلى العلاءْ
ومن قوّةٍ إلى قوّةٍ يضرب السّفينةْ

1- المرجع نفسه، ص 58
2- كاسيوس لونجين، في الجلال، ص ص 115-116
3- المرجع نفسه، ص 116

والزّبد البريء لجسمها غطاءْ
وتزأر في الشّراعْ
عواصفٌ مخيفةٌ هوجاءْ
وقلوب ركّاب السّفينة في ارتياعْ
وخوفٍ
وانقطاع الرَّجاءْ
فالمدد ضحلٌ هزيلْ
والموتُ يحاصرهم
وليس لهم بقاءْ[1]

ففي هذه التَّرجمة تبدو صورة البحَّارة أكثر مأساةً حيث يُمكننا أن نستشعر الحالة النَّفسية لهم من خلال ارتيَّاع قلوبهم وخوفها، وانقطاع الرَّجاء في المدَدِ والعون، والموت يُحاصرهم من كلّ مكان، والنَّتيجة الحتمية وهي الموتُ المحقَّق (ليس لهُم بقاء)، على عكس التَّرجمة السَّابقة التي جعلت لهم بصيص أمل في النَّجاة (إلّا بأعجُوبة).

أمّا عنصر الإسهاب «**فهو أكثر الأساليب البلاغية خطورة إلاّ إذا استخدم بحصافة، وإلاّ فإنّه يسقط في حضيض التّفاهة**»[2]. فهو على قدر كبير من الأهمية، لأنّه يتطلّب استعمال الذّكاء والحنكة، فبين بلوغ الإسهاب السّمو والجلال، وبين بلوغه الانحطاط خيطٌ رفيع، لا يراه إلاَّ من تمكَّن من تطويع أساليب البلاغة والبيان.

والمثال الذي ساقه 'لونجين' لتوضيح الإسهاب المخل هو قول 'أفلاطون':

لا ينبغي للكُنُوز الذَّهبية والفِضيَّة أن يُسمحَ لها بالبَقَاء وتقطُن في المدينة[3]

والمؤاخذة التي أخذها النُّقاد على 'أفلاطون' ومعهم 'لونجين' كانت على النّحو الآتي:

- «**لأنّه إذا أراد أن يمنع حيّازة الحيوانات كان ينبغي عليه أن يتكلّم عن كنوز الغنم والبقر**»[4] (ترجمة عدنان خالد عبد الله)

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص ص 59- 60
2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 171
3- المرجع نفسه، ص 171
4- المرجع نفسه، ص 171

- **«إذا كان مانعاً امتلاك الماشية، فإنَّه سيتكلّم بوضوح عن ثروة من الأغنام والبقر»**[1] (ترجمة عزّت السّيد أحمد)

أمَّا الإسهابُ السَّامي والجليل، فقد مثّل له 'لونجين' بقول 'أفلاطون' في إحدى خُطبه الجنائزية:

لقد قدَّمنا لهؤلاء الرّجال أسمى آيات التَّقدير والثَّناء
الذي يستحقّونه، وهاهم ينطلقون في
رحلة القدر ترافقهم المدينة عن بكرة أبيها علانية
وكلّ جنازة يلازمها بحميمية أقرباؤها[2]

وتستمد هذه التَّفاصيل سموّها وجلالها من خلال إضفاء صفة الغنائية على هذا المقطع النَّثري، حيث:

- جعل من أسمى آيات التَّقدير والثَّناء مسيرةً للجنازة
- كما جعل من الموت رحلةً للقدر

فقد سما 'أفلاطون' بهذا المقطع **«وألبسه لبُوس اللَّحن الشَّجِي باستخدام الإسهَاب»**[3]. أي أنّ الاستخدام الجيّد للإسهاب، قد يسمو به إلى مراتب البلاغة والسُّمو.

وفي مثال آخر ينقل عن 'زينفون' قوله:

إنَّكم تعدُّون العمل الشَّاق الطّريق إلى الحياة السَّارّة
لقد امتلكتم في أذهانكم أكثر المقتنيات
نبلا وبطولة: فأنتم تتمتّعون بالإطراء أكثر
من أي شيء آخر في العالم[4]

لقد تجاوز هذا المقطع الصّورة النَّمطية للعمل وهي الشَّقاء، وركَّز على النَّتيجة وهي الحياة السَّارَّة، وبهذا سما الخطاب من صورة عادية إلى صورة سامية جليلة **«وبتوسيع بقية الجُملة بالطَّريقة نفسها ضَمَّن مديحه فكرة نبيلة»**[5]. أي تغيير طريقة الخطاب.

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 110
2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 169
3- المرجع نفسه، ص 169
4- المرجع نفسه، ص 170
5- المرجع نفسه، ص 170

شرف المعنى وصحّته

يتقاطعُ مفهوم القُدرة على تكوين الأفكار العظيمة عند 'لونجين' مع مجموعة من المفاهيم النَّقدية في التُّراث العربي، على غرار مصطلحات: الابتداع – الإبداع – الاختراع.

الابتداع: وهو أن يبتدع الشَّاعر معنى لم يُسبق إليه، ولم يُتَّبع فيه، والابتداع أساسُ الشّعر كما قال 'ابن رشيق' في 'العمدة' «**فإذا لم يكن عند الشَّاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيَّادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممَّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشَّاعر عليه مجازاً لا حقيقة**»[1]. مثال الابتداع قول الشَّاعر 'عنترة ابن شداد' في معلَّقته:

وخَلاَ الذُّبَابُ بها فَلَيْسَ بِبَارحٍ غَـرِداً كَفِعْلِ الشَّــارِبِ المُتَرَنّـمِ

هَزِجـاً يَحُـكُّ ذِرَاعَــهُ بِذِرَاعِــهِ قَدْحَ المُكِبّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

فقد ابتدع عنترة معنى لم يُسبق إليه، ولم يحذو أحداً حذوه في هذا المعنى، لدرجة أنَّ بعض النُّقاد قالوا في حقّ هذا السَّبق (الابتداع) «**لم يدع الأوَّل للآخر معنى شريفاً ولا لفظاً بهياً إلاَّ أخذه إلاَّ بيت عنترة**»[2]. يقصدون هذا البيت.

الإبداع: هو سمةُ الشَّاعر المقتدر والمُبتكر، وقد عرَّفه 'ابن رشيق' «**الإبداع: هو إتيان الشَّاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجرِ العادة بمثله، ثمَّ لزمته هذه التَّسمية حتى قيل له: بديع وإن كثر وتكرَّر**»[3]. فيكون الإبداع للمعنى، والاختراع (المصطلح الآتي) للّفظ.

والإبداع عُموماً يكون في إحدى صورتين:

- الأولى: الابتداع دون الاقتداء بمن سبق، وتكونُ هذه الصُّورة أكثرُ ضرورةً في الحوادث المُتجدّدة، والأمور الطَّارئة، مثال ذلك وصف 'المتنبي' للحُمَّى باعتبارها حالة صحّية طارئة:

وزَائِــرَتِي كَــأنَّ بها حَيــاءً فَلَيسَ تَزُورُ إلاَّ في الظَّلامِ

بذلتُ لهَا المَطَارِفَ والحَشَايَا فَعَافَتْهَا وبَاتَتْ في عِظَامِي

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الخامسة. 1981، الجزء الأوّل، ص 116

2- أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، العراق، الطّبعة الأولى. 1989، الجزء الأوّل، ص 66

3- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص 70

كَـأَنَّ الصبحَ يَطْرُدها فتجري مَدامِعُــهَا بأربـعَـةٍ سِجَــامِ
أراقبُ وقتَهَا من غير شـَوقٍ مُراقبةَ المـشُوقِ المُستـَهَامِ

- الثّانية: الابتداع مع الاقتداء بمن سبق، وهو جلُّ ما يفعله الشُّعراء والخطباء الذين يَصلحُ فيهم بيت 'عنترة ابن شداد':

هل غَادَرَ الشُّعراءُ من مُتردمِ أم هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعد توهُّمِ

ومع أنَّ هذا البيت يجعل السَّبق للشُّعراء الأوائل، الذين لم يتركوا معنى إلاَّ وطرقوه، إلاَّ أنَّ لكلّ زمانٍ جديده، وقد أكثر بعض الشُّعراء المتأخُّرون من الإبداع.

الاختراع: سبق وأن عرفنا بأنَّ الاختراع وجه من وجوه الإبداع مختصٌ بالألفاظ عند أكثر النُّقاد.

كما يتقاطع العنصر الأول من عناصر القدرة على تكوين الأفكار العظيمة (نبلُ الرُّوح) مع سلامة الطَّبع عند العرب، حيث عرَّفه القرطاجني بقوله «**هو استكمالٌ للنَّفس في فهم أسرار الكلام الشّعري أن ينحى به نحوها**»[1]. ويُوصفُ الطَّبعُ بالغريزة ويَجمعُ عند البعض ما بين الفطنة والذَّكاء والموهبة كما قال 'ابن قتيبة' «**والمطبوع من الشُّعراء من سمح بالشّعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيَّنت على شعره رونق الطَّبع ووشْيَ الغريزة**»[2]. فالطَّبعُ أساسٌ في صناعة الشّعر والنَّثر، كما قال ابن الأثير «**وملاك هذا كلّه الطّبع**»[3]. أي أنَّ الطَّبع أغلبُ في الإبداع من الصّنعة.

وقد كان 'ابن رشيق' واضحا عندما جعل الطّبع أصلاً بقوله «**ومن الشّعر مطبوعٌ ومصنوع، فالمطبوعُ وضع أولا، وعليه المدار**»[4]. ولهذا فقد قد بالغ الجاحظ في عدّ الطَّبع صفةٌ عربية خالصة بقوله «**إلاَّ أنَّ كلَّ كلام للفُرس، وكلَّ معنى للعَجم، فإنَّما هو عن طول فكرة وعن**

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، الجزء الثّاني، ص 104

2- ابن قتيبة الدّينوري، الشّعر والشّعراء، مرجع سابق، ص 27

3- ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، الطّبعة الثّانية. 1973، الجزء الأوّل، ص 38

4- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، مرجع سابق، الجزء الأوّل، ص 129

اجتهاد رأي، وطول خلوة...وكلُّ شيء للعرب فإنَّما هو بديهة وارتجال، وكأنَّه إلهام»[1]. وذلك من خلال ردّه على الشّعوبية.

ويمكن تحديد مصطلح الشّعر المطبوع بأنَّه «**الذي يأتي عفوا، ولا يتكلّف فيه الشّاعر جهده فإذا جاء فيه بعض ألوان الزّخرف البديعي فهو غير مقصود، بل يأتي عفواً**»[2]. وهو بهذا ما يصدر عن فطرة سليمة، ويجيء عفواً دون تفكير، أو إجهادٌ للنّفس في ألفاظه ومعانيه، لأنَّه هبةٌ من الله كأيّ مَلَكَة نفسية أخرى.

ومنهُ يمكن أن نستنتج المعادلة الآتية:

نُبل الرُّوح = سلامة الطَّبع (السَّجية التي طُبع الإنسان عليها)

ومن أمثلة الشّعر المطبوع، قول أبي تمام:

دعني وشُرب الهوى يا شارب الكأس فإنَّني للذي حسبته حاس
لا يوحشنك ما استعجبت من سقمي فإنَّ منزله من أحسن النَّاس
من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأميل الرَّجاء إذا ما كان قطع رجائي في يدي ياسي

فهذه الأبيات جمعت فُنوناً من الحُسن، وأصنافاً من البديع، كما تميَّزت بالإحكام والمتانة والقوَّة «**فلم يخلُ بيت منها من معنى بديع، وصنعة لطيفة، طابق، وجانس، واستعار فأحسن**»[3]. وكلُّ هذا دون تكلُّف أو تصنُّع.

ومثال آخر، أبياتٌ للصمّة بن عبد الله القشيري:

أقول لصاحبي والعيس تهوى بنابين المنيفة فالضّمار
تمتّع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار
وعيشك إذ يحل الحي نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف لهن ولا سرار
فأمّا ليلهنّ فخير ليل وأقصر ما يكون من النّهار

1- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سابق، الجزء الثّالث، ص 28

2- محمد عزام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، دون طبعة. دون تاريخ، ص 230

3- علي محمد حسم العماري، قضية اللّفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى. 1999، ص 54

فقد مثّلت هذه الأبيات الطّبع الذي امتاز به الشّاعر «**فهو –كما تراه– بعيدا عن الصّنعة، سهل المأخذ، قريب المتناول**»[1]. خالٍ من التّعقيد اللّفظي أو المعنوي.

وفيما يخص العنصر الثّاني المتعلّق بجمع المادة وجودة تنظيمها، فالقصيدة العربية القديمة اشتهرت بأنّها قصيدة متعدّدة الأغراض، هذا التّعدُّد يأتي في سيّاق الوحدة الموضوعية للقصيدة، والأمثلة على هذا في تراثنا الشّعري العربي كثيرة ومتنوعة، منها على سبيل المثال هذه الأبيات للشّاعر 'قيس بن الخطيم'، قالها حين أدرك ثأر أبيه وجدّه، كعادة العرب في الجاهلية، حيث كانوا يعتبرون التّقاعس عن طلب الثّأر مسبّة ومنقصة في حقّ الرّجل، ومع أنّ الغرض الرّئيسي من هذه الأبيات هو الفخر بأخذ الثّأر، إلاّ أنّها حوت مجموعة من الأغراض متعدّدة العواطف، والتي سنحاول الوقوف عندها بعد أن نورد الأبيات الشّعرية[2]:

تَذكَّرَ ليلَـــى: حُسْنَهَا وصَفَاءَهـــا ... وبَـانَتْ فَـأَمْسَى مَـا يَنَـــالُ لقَاءَهَا
ومِثْلِكِ قَـــدْ أَصَبَيْتُ، لَـيسَتْ بِكَنَّةٍ ... ولاَ جَـارَةٍ، أَفْضَتْ إلـــىَّ حَيَـاءَهَا
إِذَا مَـا اصْطَبَحْتُ أربـعًا خَطَّ مِئْزَرِي ... وأَتبَعْتُ دَلْوِي في السَّخَاءِ رِشَاءَهَا
ثَـــــأَرْتُ عَدِيًّا والخَطِيمَ فلَم أُضِعْ ... وِلاَيَـــــةَ أَشْيَـــــاءٍ جُعِلْتُ إِزَاءَهَا
ضـَربتُ بذِي الـــذَّرَّيْنِ رِبْقَةَ مَـــالكٍ ... فَأُبْتُ بِنَفْسٍ قَـــد أَصَبْتُ شِفَاءَهَا
وسَامَحَني فيها ابنُ عَمْرِو بنِ عَامِرٍ ... خِدَاشٌ فَـــأَدَّى نِعْمَةَ وأَفَـــاءَهَا
طَعَنْتُ ابنَ عَبْدِ القَيسِ طَعْنَةَ ثَائِـــرٍ ... لهَا نَفَذٌ لـــولا الشُّعَـاعُ أَضَـــاءَهَا
مَـلَكْـــتُ بـــهَا كَفّي فَأَنْـهَرْتُ فَتْقَـــهَا ... يُرَى قَائِـــمًا مِنْ خَلْفِهَا مَا وَرَاءَهَا
يَهُـــونُ عَلـيَّ أن تَـــــرُدَّ جِـــرَاحَـــهُ ... عُيُونَ الأَوَاسِي إِذ حَمِدْتُ بَـلاَءَهَا
وكُنتُ امرَءًا لا أَسمَعُ الـــــدَّهرَ سُبَّةً ... أُسَبُّ بـــــها إلاَّ كَشَفْتُ غِـطَاءَهَا
وإِنّي في الـــحرَبِ الضَّـروسِ مُوَكَّلٌ ... بإِقْـدَامِ نَفْسٍ مَـا أُرِيـدُ بَقَـــاءَهَا
إِذَا سَقُمَتْ نَفسِي إلـى ذي عَـــدَاوةٍ ... فـإِنّي بِنصْلِ السَّيفِ بَـاغٍ دَوَاءَهَا
متى يَـأْتِي هَذا الموتُ لا تَبْقَ حَاجَةٌ ... لنفسي إلاَّ قـد قَضَيتُ قَضَـاءَهَا
وكَانت شَجًا في الحلق مَا لم أَبُؤْ بها ... فَـــأُبْتُ بنَفْسٍ قَد أَصَبتُ دَوَاءَهَا

1– المرجع نفسه، ص 54

2– إبراهيم عوض، في الشّعر الجاهلي؛ تحليل وتذوّق، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، مصر، دون طبعة. 1998، ص 55

وإنَّا إذَا مَــا مُمْتَرُوا الــحرب بَلَّحـُوا نقيــمُ بأَسبَادِ الـعَرينِ لِـــوَاءَهَا
ونُلقِحُـــهَا مَبسُـــورَةً ضَــرْزَنـيَّـةً بِأسيــافـِنَـا حتى نُـذِلَّ إبَـــاءَهَا
وإنَّـــا مَـنَـعْنَا في بُـعَـاثٍ نِسَـــاءَنَا ومَا مَنَعَتْ مِ المُخْزِيَاتِ نِسَـاءَهَا

تبدأ القصيدة كعادة الكثير من شُعراء العرب القُدامى بالمقدّمة الغزلية، حيث ذكر الشَّاعر حبيبته ليلى، وكيف أنَّها جمعت بين الحُسن والصَّفاء في الشَّطر الأوَّل من البيت الأوَّل، بينما ذكر في الشَّطر الثَّاني رحيلها واستحالة اللّقاء، ليجمع هذا المطلع دون أن نشعر بمقابلة ضدية جمعت بين شعوري الحضُور والغياب.

ثمّ يعرّج في البيت الثَّاني على مقابلة ضدية أخرى، جمعت بين شعوري التَّمكُّن من النَّساء، والتَّعفُّف عنهنّ، والمفارقة في إخفاء ضمير المتكلّم في البيت الأوَّل هو النُّفور من شعور الضَّعف والعجز أمام آلام الذّكريات وصعوبة اللّقاء.

بينما يأتي الإفصاح عن ضمير المتكلم في البيت الثّاني في سيّاق الفخر بالعفّة.

ثمّ ينتقل إلى الفخر بشيء آخر هو السّخاءُ «**حين تشعشع الخمر برأسه وتبعث النّشوة والإحساس بالزّهو حارا جارفا في عروقه**»[1]. حيث عبَّر عن ذلك بصورة إسدال الثّياب الموحية بالخُيلاء، لتجتمع مرَّةً أخرى مقابلة ضدية جمعت بين شعوري التَّكبُّر والسَّخاء المُسرف.

ثُمَّ يشرع الشَّاعر في الغرض الرَّئيسي من القصيدة، وهو الفخرُ بأخذ الثَّأر من قاتلي أبيه وجدّه، من خلال رسم مجموعة من الصُّور:

- الإحساس بالمسؤولية الملقاة على عاتقه (الثّأر) بعد قتلهما
- القيام بالمسؤولية في الثَّأر وقتله لقاتل أبيه وجده
- وصف عملية الثّأر
- ذكر فضل الصّديق
- الإحساس بالكرامة والكبرياء
- الفخر بحماية العرض

وفي القصيدة بعض الصُّور الموحية بحياة البداوة الغالبة على حياة العرب القدامى، من بينها:

1- المرجع نفسه، ص 58

- صورة الدّلو والرّشاء (الحبل الذي يُدلى به الدّلو في البئر)
- صورة النَّاقة الحلوب التي تحتاج من يمتري ضرعها كي تدرّ حليبها
- صورة النَّاقة العاصية التي ترفض أن يُلقِحها الجمل (المبسورة هي النَّاقة التي يطرقها الفحل على غير شهوة منها، والنَّاقة الضّرزنية هي العاصية)

والقصيدة إجمالاً «**نفثةٌ حارّة بل ملتهبة، وهي تلقي الضّوء بعض الجوانب النَّفسية والاجتماعية في حياة العربي الجاهلي، وصورها قوية الألوان بارزة الخطوب، كما أنَّها تمتاز بالتَّماسك والتَّركيز، والجو النَّفسي الذي يسودها واحد، وقد ساعد على ذلك وحدة الموضوع**»[1]. فالشَّاعر هنا استطاع الجمع بين عدّة عواطف مختلفة، بل متضادة أحيانا، واستطاع أن يسكبها في قالب شعري موّحد، بجودة فائقة، جعلت من القضايا المختلفة تبدو وكأنَّها موضوعاً واحداً.

أمَّا التَّوسُّع في التَّفاصيل، فقد جاء في التُّراث العربي بمصطلحات مختلفة، نذكر منها: الاستطراد، الاطّراد، والإسهاب (الإطناب).

فالاستطراد عند 'أبي هلال العسكري' «**هو أن يأخذ المتكلّم في معنى، فبينا يمرُّ فيه يأخذ في معنى آخر، وقد جعل الأوّل سببا إليه**»[2]. ومثاله قول حسَّان بن ثابت:

إنْ كُنتِ كاذبةَ الذي حَدَّثْتِنِي فَنَجَوتِ مَنْجَى الحارِثِ بن هشامِ

تَـرَكَ الأحبَّة أن يُقـاتِلَ عنهُمُ ونَــجــا بــرأسِ طِـمِـرّةٍ ولِــجامِ

فالبيت الثَّاني استطراد للبيت الأوَّل، ذلك أنَّ الحارث بن هشام فرَّ يوم بدر عن أخيه أبي جهل.

ومثالٌ آخر، قول السّموءل:

وإنَّا أُنَاسٌ لا نَرَى القَتلَ سُبَّةً إذا مـا رأتـهُ عـامرٌ وسلــولٌ

فالشَّطرُ الثَّاني استطرادٌ للشَّطر الأوَّل.

1- المرجع نفسه، ص 63

2- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطّبعة الأولى. 1952، ص 398

والاطّراد لغة هو التَّتابع، وفي الاصطلاح البلاغي هو صفةٌ حسنةٌ «**أن تطَّرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنَّها إذا اطَّردت دلَّت على قُوَّة طَبع الشَّاعر وقلَّة كلفته ومبالاته بالشّعر**»[1]. مثاله قول الأعشى:

أَقيسُ بن مَسْعُودِ بن قَيْس بن خالدٍ وأنتَ امــرؤٌ تَرجُــو شبَابَكَ وائِــلُ

فقد بيَّن الشَّاعر النَّسب في اطّراد دُون كُلفة أو حشو زائد عن قدر الحاجة.

ويأتي الإسهاب في التُّراث العربي القديم وسطا بين مفهومين بلاغيين، هما: الإيجاز المخل و الغلو المفرط.

فالإيجاز لغة التّقصير، وفي الاصطلاح البلاغي يعني «**أن يكون اللّفظ أقل من المعنى، مع الوفاء به وإلاّ كان إخلالاً يُفسد الكلام**»[2]. وهو بهذا المعنى تقصير اللّفظ عن أداء المعنى، كقول 'عروة بن الورد':

عجبتُ لهم إذْ يقتلون نُفُوسهم ومقتلُهم عند الوغَى كَـــانَ أعذرَا

فإنّ أراد بقوله: إذْ يقتلون نفوسهم، حالة السّلم لا حالة الحرب.

والغلو هو مجاوزة الحد، وهو عند 'العسكري' تجاوز حد المعنى، والارتفاع به إلى غاية لا يكاد يبلغها، وهو مستهجن عند 'ابن رشيق' لمخالفته الحقيقة وخروجه عن المألوف، ومن أمثلته، أكذب بيت قالته العرب (لغلوّه) وهو للمهلل:

فلولا الــرّيحُ أسمَعَ أَهْلَ حجرٍ صــليل البيضِ تُــقْرَعُ بالــذكورِ

ويصدق الغلو أيضا في حق بيت المتنبي الآتي:

كَفَى بجسمي نُحولاً أنَّنِي رَجُلٌ لــولاَ مخاطبي إيَّــاك لم تَرَنِــي

أمّا الإسهاب (الإطناب) فهو «**زيّادة اللّفظ على المعنى لفائدة**»[3]. فما زاد عن حدّ الفائدة فهو تطويل (حشو) غير مرغوب فيه، وزيَّادة لا يقتضيها المقام، ومن أمثلته قول 'المتنبي':

فَإِنْ تَفُقِ الأنامَ وأنتَ مِنهُم فَإِنَّ المِسكَ بَعضُ دَمِ الغَزَالِ

وقولٌ آخر لـ'ابن الرّومي':

1- محمّد عزّام، المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي، مرجع سابق، ص 43

2- أحمد مطلوب و كامل حسن البصير، البلاغة والتّطبيق، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطّبعة الثّانية، 1999، ص 179

3- المرجع نفسه، ص 201

كَمْ من أَبٍ قَدْ عَلاَ بابن ذُرَا شَرَفٍ كمَـا عـلَـتْ برسُـولِ الله عَدْنَــانُ

والبيتان من باب ذكر الخاص بعد العام، وهو أحد وجوه الإسهاب المتعدّدة.

2. العواطف الجامحة المُلهمة

لم يتعرَّض 'لونجين' بالشَّرح للعنصر الثَّاني من عناصر السُّمو، حيث أشار إلى إرجائه معالجة هذا العُنصر إلى موضع آخر، حيث قال في الفصل الثَّالث «**ولكنّي سأعالج العواطف والانفعالات في موضع آخر**»[1]. هذا الموضع هو آخر الكتاب، أي الفصل الرَّابع والأربعون، وما إن شرع في التَّفصيل «**ونعرض لمسألتنا التَّالية، وهي قضية الانفعالات أو العواطف، والتي وعدت فيما سبق بكتابة بحث مستقل عنها، فهي تتمتَّع بمكانة كبيرة في مناقشتنا وبالتَّالي في الكتابة العظيمة...**»[2]. حتى نتفاجأ بأنَّ باقي النَّص مفقُود.

سنحاول أن نتتبّع بعض الإشارات المُتعلّقة بموضوع العواطف (الانفعالات) الجامحة المُلهمة، من خلال فصول الكتاب، حيث وقفنا على ستّ إشارات، كانت على النَّحو الآتي:

– الإشارة الأولى كانت في الفصل العاشر «**لكي تبدو تحت تأثير عدَّة أحاسيس متنافرة في الوقت نفسه وليس إحساساً واحداً، فالعشَّاق يتمتعون بهذه الانفعالات والأحاسيس**»[3]. في معرض حديث المُؤلّف عن مثالٍ للشَّاعرة 'سافو'، حيثُ أنَّ الموقف الانفعالي قد يتطلَّبُ تفاعُل أكثر من عاطفة، والأدعى إلى بلوغ الجلال والسُّمو أن تكون هذه العواطف مُتناقضة، حيث تتطلّبُ مهارة خاصَّة تتمثَّل في دقَّة انتقاء هذه العواطف المُتناقضة والتَّركيز على أكثر التَّفاصيل حيوية وأهمّها، وسبكها معاً في قالب واحد بليغ.

– الإشارة الثّانية كانت في الفصل السَّابع عشر «**لذلك فإنَّ الجلال والانفعالات تكون بمثابة التّرياق النَّاجع ضدّ الإحساس بالشَّك الذي يولّده استخدام المجاز عند السَّامع**»[4]. في سيَّاق حديث المُؤلّف عن العلاقة بين المجازات البلاغية والجلال، وهي علاقة ذات اتّجاهين، فكما تُسهم المجازات البلاغية في الجلال، فإنَّ الجلال بدوره يُسهمُ في روعة

1– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 91

2– المرجع نفسه، ص 218

3– المرجع نفسه، ص 114

4– المرجع نفسه، ص 141

المجازات البلاغية، والعلاقة بين العواطف (الانفعالات) والجلال أنَّهما يتَّحدان معا في المُساهمة في تخفيف حدّة الشَّك النَّاجم عن استخدام المجازات البلاغية.

– الإشارة الثَّالثة كانت أيضاً في الفصل السَّابع عشر «**حيثُ يبرز عنصرا الانفعال والجلال ويكونان قريبين من القلب بسبب علاقة طبيعية تربطُهما سويَّة، وكذلك بسبب بهائهما، ويجتذبان انتباهنا قبل المجازات التي يجعلانها تختفي في الظّل ومن ثمَّ تحجبان عنصر الصَّنعة فيها**»[1]. وهي إشارة متَّصلة بالإشارة التي قبلها، ومفسّرة لطبيعة العلاقة بين الانفعالات والجلال، ووصفها بالعلاقة الطّبيعية، والتي تتميّزُ بالحسن والجمال والبهاء، كما وضّحت المقصود بتخفيف حدّة الشّك النّاتج عن استخدام المجازات البلاغية، وهو إخفاء عنصر الصّنعة فيها.

– الإشارة الرَّابعة كانت في الفصل الثّامن عشر «**فالانفعالات تكتسحنا بسهولة عندما تكون متولّدة من الحدث أكثر ممَّا يتصنَّعها المتكلّم**»[2]. في معرض حديث المؤلّف عن الأسئلة البلاغية، وهي الأسئلة المتولّدة من داخل النَّص، والتي بدورها تكون سبباً في توليد الانفعالات والعواطف، التي تكون أقرب إلى الجلال والسُّمو، على عكس العواطف والانفعالات التي يتصنَّعها المتكلّم.

– الإشارة الخامسة كانت في الفصل العشرون «**لأنَّ الرَّتابة تتَّفق والكسل، في حين أنَّ الفوضى ترتبط بالانفعال والتي هي اضطراب وتحرّك الذّهن**»[3]. في معرض حديث المُؤلّف عن جَمْع عدَّة مجازات في قطعة أدبية واحدة، هذا الجمع يُؤدّي إلى الفوضى المرتبطة بإثارة الانفعالات والعواطف.

– الإشارة الأخيرة كانت في الفصل الثَّاني والعشرون «**وهي سمةٌ أصيلة من سمات الانفعال الجامح**»[4]. في معرض حديث المؤلّف عن مهارة التَّقديم والتَّأخير التي يلجأُ إليها الشُّعراء والخُطباء في محاولة منهم لإدراك الكمال من خلال مُحاكاة الطَّبيعة، هذه المهارة تُؤدّي إلى إثارة الانفعالات والعواطف الجامحة.

1– المرجع نفسه، ص 142

2– المرجع نفسه، ص 144

3– المرجع نفسه، ص 147

4– المرجع نفسه، ص 151

مُشاكلة اللّفظ للمعنى، وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافرة بينهما

يتقاطعُ مفهوم العواطف الجامحة المُلهمة لدى 'لونجين' مع مفهوم تُراثي عربي متعلّقٌ بالعواطف الدَّافعة إلى قول الشّعر، ومع أنَّ اللَّفظة لم تأتي بهذا التَّحديد الدَّقيق للمُصطلح الموسوم بـ'العاطفة'، إلاَّ أنَّ القدماء عبَّروا عنها بمصطلح مكافئ هو 'قواعد الشّعر'، أي الحالات النَّفسية التي تدفع الشَّاعر إلى قول الشّعر، وهي عواطفٌ متقلّبة بين أربع حالات، أجملها القُدماء في: الخوف والرَّجاء والغضب والطَّرب، حيث نقل 'ابن رشيق' في 'العمدة' قولهم «**قواعد الشّعر أربع: الرَّغبة، والرَّهبة، والطَّرب، والغضب، فمع الرَّغبة يكون المدح والشُّكر، ومع الرَّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطَّرب يكون الشَّوق ورقّة النَّسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتَّوعد والعتاب المُوجع**»[1]. فهي كما ترى دوافعٌ نفسية لقول الشّعر متعلّقة بعواطف الشُّعراء المتقلّبة.

لقد امتاز الشّعر العربي القديم (الجاهلي) بطابعه الغنائي، الذي يمتاز بمجموعة من الخصائص الفنية، نحاول أن نجمل أهمَّها (المتعلّقة بالعواطف والمشاعر) في النّقاط الآتية:

- أنَّه شعر ذاتي وجداني غير موضوعي، متعلّق بذات الفرد (الشَّاعر)، أي أنَّه يعبّر عن أحاسيس ومشاعر الفرد وعواطفه الذَّاتية، كقول 'قيس بن الملوح':

تَدَاويتُ من ليلَى بليلَى عَنِ الهَوى كَمَا يَتَدَاوى شَـاربُ الخَمرِ بِالـخَمرِ

- تركيزه من حيث مواضيعه المتعدّدة على المشاعر الإنسانية ورصد تقلُّباتها، من خلال تجاوز الشَّاعر مشاعره وعواطفه إلى التَّعبير عن عواطف ومشاعر الآخرين، كقول 'طرفة بن العبد':

نَحنُ في المَشتَاةِ نَدعُو الجَفَلى لا تَـــــرى فينَا الآدِبَ يَنتَقِر

- يمتاز الشّعر الغنائي في الصُّورتين (التَّعبير عن عواطف ومشاعر الشَّاعر/ التَّعبير عن عواطف ومشاعر الآخرين) بشدَّة العواطف وجيشان الأحاسيس، والتَّعبير بصدق عن المُعاناة التي يعيشها الشَّاعر أو يعيشها الآخر، كقول 'عنترة بن شدَّاد':

وأَنَا اِبنُ سَودَاءِ الجَبِينِ كَأَنَّهَا ضَبعٌ تَرَعرَعَ في رُسُـومِ المَنزِلِ

السَّاقُ منهَا مثلُ سَاقِ نَعَامَةٍ والشَّعرُ منهَا مثـلُ حبّ الفُلفُلِ

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، الجزء الأوّل، ص 120

والثَّغرُ من تَحتِ اللّثَامِ كَـأنَّهُ بَرقٌ تَلألأَ في الظَّلاَمِ المُسـدَلِ

فقد جمعت هذه الأبيات المتناقضة عاطفة جيّاشة ضد الظُّلم والقهر والاضطهاد، فعنترة هنا يفخر بأمّه 'زبيبة'، حيث شبّهها بـ:

– سواد الجبين، في حين أنَّ العرب كغيرهم يحبّذون بياض الوجه والجبين ونصاعتهما.

– تشبيهه لها بحيوان الضّبع المنبوذ من العرب، والذي يرمز إلى الموت، وزاد وصف مسكنه (الضّبع) بالدّيار المهجورة من شعور الاغتراب والمرارة.

– ساقُ النَّعامة التي تتميز بالضُّمور والجفاف والخُشونة، في حين أنَّ الصّفات المحمودة في ساق المرأة الامتلاء والارتواء واللّيونة.

– شعرها أجعد وقصير أشبه بحب الفلفل، على عكس الصّفات المحمودة في شعر المرأة من طول وانسياب.

– الشيء الوحيد الذي ذكره الشّاعر في وصفه هذا بصفة الحمد هو بياض أسنانها، لكنّه بياض في وجه مُظلم.

يمكننا أن نقف على مدى قوّة العاطفة التي دفعت بعنترة بن شداد إلى مثل هذا القول، حيث نشأ الشّاعر في ظلّ العبودية وعدم الاعتراف بنسبه، وقد عبّرت هذه الأبيات عن رفضه كلّ أشكال التَّمييز التي تقوم على اللّون والصّفات الجسمية، كما أوحت عن مدى حزنه وقهره عن واقعه الذي هو فيه، ومدى اغترابه وعزلته.

وعلى العموم فالشّعر الذّاتي يقوم على العاطفة، ويعبّر عنها، وللعاطفة الأدبية مجموعة من المقاييس، نحاول إجمالها في النّقاط الآتية:

- صدق العاطفة، وهي العاطفة النَّاشئة عن سبب صحيح غير مزيف ولا مصطنع، كي تتَّصف بالصّدق أولاً وبالعمق ثانياً.
- قوّة العاطفة، وهي الخاصية الملازمة للعاطفة، وهي صدى لمدى تأثير النَّص في المتلقي قوة أو ضعفا.
- سمُو العاطفة، وهي العاطفة النَّبيلة الرَّاقية، التي ترقى بالوجدان وتثير في المتلقي مشاعر إيجابية، تدفعه إلى حُبّ الحياة والتّأثُّر بقيم الخير والجمال والحق، فمثلا في قول 'أبي فراس الحمداني':

مُعَلّلَتِي بالوَصلِ والموتُ دُونَهُ إِذَا مِتّ ظمـآنًا فَمَا نَــزَلَ القَطرُ

نجد أنَّ عاطفة هذا البيت امتازت بالأنانية، فبينما يرسمُ الشَّاعر الأماني لوصل محبوبته، التي يبدو أنَّها لا تفي بوعدها، يتملَّكُ الخوف من الموت دون اللّقاء عواطفه، ليدعو على كلّ أهل الهوى بنفس المصير السّلبي.

على العكس من ذلك، فإنَّنا نقف على العاطفة السَّامية في قول 'أبي العلاء المعرّي':

فَلاَ هَطَلَتْ عَليَّ ولا بِأَرضِي سَحَائِبُ ليسَ تَنتَظِمُ البِـلاَدَا

فعاطفة هذا البيت امتازت بالإيثار وحب الخير للآخرين، من خلال دعوة الشّاعر أن يهطل المطر على جميع البلاد.

كما يتقاطع مفهوم 'لونجين' للعواطف الجامحة من خلال الإشارات التي تتبّعناها، مع كثير من الخصائص الفنية للشّعر العربي القديم من حيث العاطفة والشُّعور، ومن بين هذه الخصائص:

- الموقف الانفعالي المُتعدّد العواطف، مثاله قول 'امرئ القيس' في استهلال معلّقته:

قِفَا نَبكِ من ذِكرَى حَبِيبٍ ومَنزِلِ بِسَقْطِ اللّوَى بينَ الدَّخُـول فَحَومَلِ

حيث وصف كثير من النُّقاد الشّاعر في هذا البيت بأنَّه بكى واستبكى، ووقف واستوقف، وذكر الحبيب والمنزل في بيت واحد.

3. القدرة على تكوين المجازات.

تُسهمُ المجازات البلاغية إسهامًا عظيمًا في العظمة والسُّمو، ولكن بشرط أن يُحسن الشَّاعر أو الخطيب استخدامها، وهي عند 'لونجين' مرادفٌ لـ:

- الخيال
- صُنع الصُّور

وقد مثّل للخيال الذي يجمع بين الحبّ والجُنون، بأبيات لـ'يوربيدس':

'أمَّاه! أتوسل إليك ألاَّ تدفعي بهنَّ نحوي

أولئك النّسوة بعيونهنّ الدَّموية والأفاعي في رؤوسهن

إنَّهنَّ هنا! إنَّهنَّ هنا! يهرعن نحوي ويقفزن عليّ![1]

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 131

إنَّ الشَّاعر هنا يرسم صورةً خياليةٍ لربَّات الانتقام، وينجحُ في إقحام مشاهديه لهذا الفضاء التَّخييلي وكأنَّهم يرون ما يرى، وهذا من الخصائص الفنيّة للشَّاعر 'يوربيدس' على وجه الخُصوص، حيث يمتاز بـ«**إحداث تأثير تراجيدي من عاطفتين هُما الحب والجنون**»[1]. وقد تبدو عاطفة الحب أكثر وضوحا في ترجمة عزّت السّيد أحمد، الذي كانت ترجمته لنفس المقطع على النّحو الآتي:

'أمي!
إليك تضرُّعي
لا تُصغي إليَّ
لا تسمعي
هنالك العَذَارَى
ذَواتِ العيون السَّاحرة
والظّفائر الغادرة!
انظري هناك!
كوني هناك ناظرة!
تبدو بعيدة
لكنَّهَا جنبي معي
إنّها لي مجاورة
إنَّها غادرة
إنَّها ماكرة!'[2]

هنا يرسم الشَّاعر صورة خيالية لرُوحه المنتقمة، «**وقد استطاع بشعره، إلى حدّ كبير، أن يجعل المتلقين أيضا يرون الخيال الذي رسمه في ذهنه للفكرة**»[3]. من خلال إتقانه في رسم هذه الصّورة الخيالية.

1- المرجع نفسه، ص 170
2- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص ص 72-73
3- المرجع نفسه، ص 73

وفي مثال آخر لـ'هوميروس' يمكن لنا أن نتخيل ذلك الأسد الجريح الذي أنهكته جراحه، وما زال يتوقُ إلى المعركة وكأنَّنا نراه:

'ذيلُهُ على أضلاعه

والجَوانِبْ

على الشّمال واليمين

كالمُشَاغِبْ

يسُوقُ نفسهُ إلى الجُنون

ويحُثُّهَا

يتوقُ أن يُحاربْ'[1]

وفي مثال آخر، ينجح الكاتب المسرحي 'أسخيلوس' في خلق صُوَّر مجازية ذات طابع بطولي من الطّراز الأول، ففي مقطع من مسرحيته 'سبعة ضد طيبة' يقول:

سبعة مقاتلين شجعان ذبحوا

ثوراً فوق ترس ذي حواف سوداء

وبعد أن غمسوا أيديهم في دماء الثَّور

أقسموا بآلهة الحرب والدَّمار والرُّعب[2]

لقد رسمت هذه الصُّورة ذلك العهد المُقدّس الملطّخ بالدّم «**فهم قد تعاهدوا بقسم مشترك على الموت دون رحمة**»[3]. وفي ترجمة عزّت السيد أحمد «**بإخلاص متبادل نذروا أنفسهم بذلك اليمين المُشترك إلى حُكمٍ قاس**»[4]. والحكم القاسي هنا، هو الموت، كما في التّرجمة السّابقة.

ومن المجازات البلاغية التي ذكرها 'لونجين' القَسَم، وقد مثّل لذلك بقول 'ديموستينز':

'لا يمكن أن تكونوا على خطأ، قسماً بكل من واجه الموت في ماراثون'[5].

في هذا القسم الذي هو بطعم المناجاة، تأليهٌ للأسلاف، فالقسم بهؤلاء الأبطال الذين واجهوا الموت لا يقلُّ قداسة عن قسم الآلهة «**إنَّ علينا أن نحلف بأولئك الذين ماتوا هكذا بنبل كما**

1- المرجع نفسه، ص 74

2- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 134

3- المرجع نفسه، ص 134

4- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 77

5- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 137

نقسم بالآلهة»[1]، فالخطيب هنا جعل من مقطوعته النَّثرية قطعة أدبية رائعة من خلال استخدامه للمجاز الوحيد في صورة قَسَمْ غَريب جيَّشَ من خلاله عواطف المستمعين وألهب أحاسيسهم «**وقد قام الخطيب بجعل العاطفة والحماسة تجرفان مستمعيه لأنّه استخدم مجازاً مؤثّراً»**[2]. ولهذا القسم النّثري أصلٌ شعري، فقد جاء في إحدى مسرحيات 'يوبولس':

'قسماً بماراثون! قسما بمعركتي!

لن يذوق طعم الرّاحة من يُؤذيني!' [3]

فهنا قسمٌ عادي لا يرقى إلى الجلال والسُّمو، وذلك من خلال بعض الفروق بينه وبين قسم 'ديموشينز' التي نحاول أن نجملها في النّقاط الآتية:

- لم يُقسم بالمحاربين الذين واجهوا الموت وإنّما القسم كان بالمعركة المُجرّدة من أي إيحاء سامي أو نبيل (الانتصار فقط)، أو بصيغة أخرى عدم تأليه المحاربين الذين واجهوا الموت بكلّ شجاعة
- سياق القَسَم خالي من مشاعر المُواساة على عكس القَسَم الأوَّل المُفعم بمشاعر المُواساة من خلال التَّشجيع و المديح في حالاتي الهزيمة و الانتصار معا
- الخطاب موّجه للأثينيين المزهوين بنشوة الانتصار، بينما الخطاب في القَسم الأول موجّه لكلّ المحاربين الذين تحدّوا الهزيمة وحوّلوها إلى انتصار، مع رفع الحرج عنهم في أي إخفاق من خلال المثل الأعلى للانتصار (معركة ماراثون)

إضافة لكل ما سبق فإنّ 'لونجين' يجعل من بعض المهارات البلاغية مُحفّزاً على تكوين المجازات السَّامية والنَّبيلة، ويمكنُ لنا إجمالها في النّقاط الآتية:

– الأسئلة البلاغية: حيث أنّها تعزّز من قُوَّة الخطاب وواقعيته، فمن خلال طرح السُّؤال وسرعة الإجابة كنوع من اعتراض الشَّاعر على نفسه والإجابة عليها وكأنَّه يجيب شخصاً آخر فإنَّ الخطاب يكتسبُ صفة الجلال والسُّمو، ليس ذلك فحسب بل يضفي عليها صفة الصّدق، وهذا ما عبَّر عنه 'لونجين' حيث وصف هذه المهارة بالعفوية التي تثير انفعالات

1– كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 82

2– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 138

3– المرجع نفسه، ص 138

الجمهور «**فالانفعالات تكتسحنا بسهولة عندما تبدو متولّدة من الحدث أكثر ممَّا يتصنَّعها المُتكلّم**»[1]. وقد ساق مثالا لمقطع نثري (خطبة) لـ'ديموستينس':

'رجاءً أخبروني، أعلموني هل تريدون أن تسألوا بعضكم بعضاً
(ألا توجد أخبار جديدة؟) هل ثمّة خبر أعظم من أنّ شخصاً
مقدونياً قد قام بغزو اليونان؟ (هل مات فيليب؟ كلاّ، لكنّه مريض)
سواء أكان مريضا أم ميتا، فما أهمية ذلك عندكم؟
إن أصابه مكروه، فسرعان ما تصنعون فيليب آخر'[2]

حيث لو وضعت إجابات هذه الأسئلة بصيغة الإثبات، لما كان لها كان لها أيُّ قيمة فنيَّة تُذكر.

– حذف حروف العطف: إنّ الكلمات المتتالية دون روابط، تكاد تسبق من شدَّة تدفُّقها المتكلّم نفسه، مثال ذلك ما قاله 'زينفون':

وعندما شَبكوا تُروسهم اندفعوا، حاربوا، قتلوا، ماتوا[3]

أو كما قال 'هوميروس':

'ذهبنا إلى حيث أخبرتنا، أيَّها النَّبيل عوليس
إلى الغابات، شاهدنا قصراً جميلا في الوادي'[4]

فهذه الجمل وإن كانت متقطّعة، إلاّ أنّها تمتاز بخصلتين مميزتين، هما:

- السُّرعة
- الإثارة

– جمع المجازات: إنّ الجمع بين عدَّة مجازات بلاغية في موضوع واحد يحدث دون شك أثراً قويا في قوَّة الخطاب وإقناعه وجماله، مثال ذلك مقطع نثري من خطبة لـ'ديموستينس':

'إنَّ المعتدي يمكن أن يؤذي ضحيته بطرق عديدة،
ولا تستطيع الضّحية أن تكشف إلاّ عن بعضها لأي شخص آخر،

1– المرجع نفسه، ص 144
2– المرجع نفسه، ص 143
3– المرجع نفسه، ص 145
4– المرجع نفسه، ص 145

بالإشارة، بالنّظرة، بالصّوت، عندما يهين، عندما يتصرّف كعدو،
وعندما يصفع المرء بجمع يديه، وعندما يصفعه كالعبد،
عندما يصفع بجمع اليد، عندما يصفع بجمع اليد على الخدّين،
تثير هذه الأمور الدّم في العروق،
تدفع الرّجال إلى أفعال تخرجهم عن طورهم،
عندما لا يكونون معتادين على الإهانة،
لا يستطيع أي إنسان أن ينقل هول تلك اللّحظة بمجرّد الكتابة عنها'[1]

«**وهنا نلاحظ أنَّ ديموستينز يحافظ على قوَّة إنشائه من خلال التَّنويع على التّكرار وقوَّة الوصف**»[2]. وذلك من خلال حذف حروف العطف التي تداخلت بشكل فني مثير مع التّكرارات ذات الوصف الجميل.

– التَّقديم والتَّأخير: يشكّل التَّقديم والتَّأخير شكلاً آخر من أشكال المجازات البلاغية، وهو مُخالفةُ التَّرتيب الطَّبيعي (المألوف) للمفردات والأفكار بشكل (غير مألوف)، ممَّا يعزّزُ لدى المتلقي جُموح الانفعال، مثالُ ذلك مقطع نثري للخطيب 'دايونيسس الفوكي':

'إنَّ حظوظنا معلَّقةٌ على حافَّة النَّصل
يا رجال أيونيا! إنْ قدّر لنا أن نكون
أحراراً أو عبيداً، أو عبيداً فارّين
والآن إن كنتم مستعدّين لتحمُّل المشاق
فحاضركم مملوءٌ بالجُهد والكدح،
ولكنَّكم ستتمكَّنُون من دحر عدوُّكم[3]

والتّرتيب الطّبيعي لهذا المقطع، من المفروض أن يكون على النّحو الآتي:

يا رجال أيونيا، ها قد آن الأوان
لتحمُّل المَشاقّ، لأنَّ حُظوظنا
مُعلَّقةٌ على حافَّة النَّصل'.[1]

1– المرجع نفسه، ص ص 147–148
2– المرجع نفسه، ص 148
3– المرجع نفسه، ص 152

فماذا فعل الخطيب حتى جعل من مهارة التّقديم والتّأخير جليلةً وسامية؟

- لقد أخَّرَ المُنادى (يا رجال أيونيا) الذي كان من الطّبيعي أن يُبتدأ به
- كما أخَّرَ الغرض من الخطبة وهو الدَّعوة إلى تحمُّل المشاق من أجل النَّصر
- وقدَّم بذكر السَّبب والخطر (إنَّ حُظوظنا معلَّقةٌ على حافَّة النَّصل) وكأنَّ الخطر اقترب كثيراً، لدرجة لم تعد تسمح له بمخاطبة الجُمهور بشكل طبيعي للخطاب.

– مجازات التَّنويع: إنَّ التَّنويع في الحالة والزَّمن والأشخاص والأرقام يضفي دون شكٍّ حيويَّة على الخطاب، وتسهم هذه التّنويعات «**إسهاماً فاعلاً في إضفاء الواقعية والجلال والانفعال على الموضوع**»[2]. وقد مثّل 'لونجين' لهذه المهارة البلاغية من خلال صورتين للتّنويع العددي:

- الصّورة الأولى: من المفرد إلى الجمع

بمعنى ورود صيغة المفرد في سياق المعنى الذي يفيد الجمع، مثل:

'حشدٌ لا حصر له فيما حَضَرْ

مرتَّبٌ طويلاً

على ما للشَّواطئ من أثرْ

كانوا يصرخون (تنّينٌ تحتَ البَصَرْ)'[3]

- الصورة الثَّانية: من الجمع إلى المفرد

بمعنى ورود صيغة الجمع في سياق المعنى الذي يفيد المفرد، مثل:

'وتقدّم إلى الأمام الهكتوريون وساربيدون'[4]

وفي مثال آخر لأفلاطون:

'إنَّ البيلوبيين لا يعيشون معنا ولا الكادميين

ولا المصريين ولا الدانيين، ولا الآخرين من البرابرة بالولادة

ولكن من يعيش هنا

1– المرجع نفسه، ص 152

2– المرجع نفسه، مرجع سابق، ص 155

3– كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 97

4– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 156

هم الإغريقيون الأصليون وليسوا أنصاف البرابرة"[1]

فتعدُّد الأسماء هنا نوعٌ من أنواع التَّعدُّد المجازي الذي «**يجعلُ الحقائق بطبيعة الحال أكثر أثيراً ووقعاً على السّامع**»[2]. مع مراعاة عدم الإفراط في هذه التّنويعات البلاغية خشية الوقوع في الإسهاب المخل.

– تغيير زمن الخطاب: إنّ تقديم الأحداث التي وقعت في الزَّمن الماضي، والتَّعبير عنها بصيغة الحاضر، سيجعل من الخطاب قطعة أدبية تتجاوز السّرد الماضي إلى حدث فعلي وكأنّه يحدث الآن، مثال ذلك ما نقله 'لونجين' عن 'زينفون':

سقط أحدهم تحت فرس سايرس،

فدهسه، ولكنّه امتشق حسامه

وطعن الفرس في بطنه، فانتصب

على قائمتيه الخلفيتين وطوّح براكبه

سايرس أرضا[3]

– تنويع الأشخاص وصيغة المخاطب: وقد عبّر 'لونجين' عن هذا بتغيير الصّيغة النَّحوية للأشخاص التي «**تجعل المستمع يشعر بأنَّه يتحرَّكُ وسط المخاطر بنفسه**»[4]. كما يقول 'هوميروس':

لتحسبنَّهم التقوا في لجَّة المعركة

بلا كلل وبلا خوف، قاتلوا قتالاً مريراً[5]

ومثال آخر، بيت شعري لـ'اراتس':

لا تغامر بالإبحار في هذا الشّهر[6]

وقد تبدو هذه المهارة البلاغية أكثر وضُوحاً في ترجمة عزَّت السّيد أحمد لنفس المقطع، حيث كانت ترجمته كالآتي:

1- المرجع نفسه، ص 157

2- المرجع نفسه، ص 157

3- المرجع نفسه، ص 161

4- المرجع نفسه، ص 163

5- المرجع نفسه، ص 163

6- المرجع نفسه، ص 163

لقد قُلْتَ

إنَّهُم بشَبكةٍ غير مُسْتَعْمَلةٍ

وبأطرافٍ غير مبتُورةٍ

اشتبكُوا بكلابٍ

وهكذا بعُنفٍ اندفَعُوا إلى المُشَاجَرَة[1]

وهناك أسلوب آخر متعلّق بتغيير الصّيغة النّحوية للأشخاص هو توجيه الخطاب إلى شخص معين، ومع أنَّ هذا الأسلوب غير شائع إلاّ أنَّه يمتلك نفس القيمة الفنية والجمالية في إثارة الانفعالات واستمالة العواطف، مثال ذلك قول 'تيديدس':

لم يكن بوسعك أن تعلم إلى أيّ

جانب من القتال كان ابن تايدوس يحارب[2]

«**فعندما توّجه كلامك إلى مستمعك بهذه الطَّريقة فإنَّك ستشغل عواطفه بشكل أكثر فعالية وتحوز على اهتمامه**»[3]. من خلال واقعية الموقف الذي يشعر المتلقي وكأنَّه جزءٌ منه.

– الانتقال إلى صيغة المتكلّم: تعبّر هذه المهارة البلاغية عن اندفاع عاطفي كبير، أو كما سمَّاها صاحب 'الرَّائع' ووصفها بأنَّها ضربٌ من تفجُّر العاطفة، حيث تعودُ صيغة المتكلّم إلى الشَّاعر أو الخطيب، مثال ذلك ما قاله 'هوميروس':

'ودعا هكتور أهالي قرطاجة بصوت عال

أن يهرعوا إلى السُّفن ويتركوا غنائم الموتى

المُلطَّخة بالدَّم (إن رأيت أحداً بعيداً

عن السُّفن، فإنّي قاتلهُ لا محالة)'[4]

لقد جاء القسم في سيَّاق تحوُّل صيغة المتكلّم إلى الشَّاعر نفسه، الذي جاء القسم على لسانه، مع أنَّ القائد الغاضب 'هكتور' هو صاحب القَسَم.

1– كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 102

2– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 164

3– المرجع نفسه، ص 164

4– المرجع نفسه، ص 165

– الاستعارة: تُسهمُ الاستعاراتُ بدورها في خلق السُّمو والجلال، خُصوصاً وأنَّ الاستعارة مهارة بلاغية ملائمة للوصف، ومناسبة لإثارة مختلف العواطف، مع عدم المبالغة دائما.

وقد اختلف 'لونجين' مع 'سيسليس' في تحديد عدد الاستعارات باثنتين أو ثلاثة كحد أقصى في الفقرة الواحدة، حيث أكَّد على:

- ضرورة مراعاة السّياق، والوقت المناسب للاستعارات
- ضرورة الالتزام بالجلال والسُّمو في التّعبير عن الانفعالات، الذي يؤدّي إلى التَّخفيف من حدَّة الاستعارات وعددها

مثال ذلك قول 'ديموستينز':

'وهناك أيضا المتملّقون الحقيرون، الذين
بتروا أوصال أوطانهم، واللذين
شربوا نخب حرّيتهم أولا إلى فيليب والآن إلى
الإسكندر، والذين يقيسون سعادتهم
بحجم كروشهم وبمقدار انغماسهم في الملذّات،
والذين طرحوا تلك الحرّية
وذلك الانطلاق من العبودية والديكتاتورية
التي كانت عند الإغريق منذ قديم الزّمان
جوهر الحياة الكريمة وأساسها'[1]

فالخطيب هنا استعمل عدداً من الاستعارات البلاغية، من خلال السّياق الذي اقتضاها وهو بصدد تفريغه لشُحنة سخط على الخونة.

– المقارنات والتَّشبيهات: للأسف فهذا الجزء من المخطوط مفقود من خلال الفجوة المقدَّرة بصفحتين، ويمكننا أن نتصور من خلال ترجمة صاحب 'الرّائع' للجملة الوحيدة الغير تامّة أن هذا الموضوع (المقاربات والتّشبيهات) لع علاقة مع موضوع الاستعارات، ولم يسعفنا الحظ في معرفة الفرق الوحيد الذي أراد المؤلّف 'لونجين' أن يُبيّنه، حيث جاءت التَّرجمة

1– المرجع نفسه، ص 177

على النَّحو الآتي «**والمقارنات والمماثلات تتعلَّق بقوّة بالاستعارات (لأنّا يجب أن نرجع إلى موضوعنا)، وهي تختلف فقط من هذه الجهة...**»[1].

الإصابةُ في الوصف/ المُقاربة في التَّشبيه/ مناسبةُ المُستعار للمُستعار له

إذا كانت القدرة على تكوين المجازات عند 'لونجين' مُرادفٌ للمخيال في صنع الصُّور، فإنَّها عند 'المرزوقي' في تحديده لعناصر 'عمود الشّعر' مُحدَّدة بثلاث عناصر بلاغية، هي: الوصف، التَّشبيه، والاستعارة، مع معيار كل عنصر الإصابة، المُقاربة، والمُناسبة على التَّرتيب.

وهي مفاهيم بلاغية متقاربة جداً، فالاستعارة هي جنس من التَّشبيه، كما أنَّ التَّشبيه بدوره جنسٌ من الوصف، والوصفُ أعمُّ هذه المفاهيم، حيث جعله بعض النُّقاد غرضاً من أغراض الشّعر العربي القديم، حيث نقل 'ابن رشيق' عن 'الرُّماني علي بن عيسى' قوله «**أكثر ما تجري عليه أغراض الشّعر خمسة: النّسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التَّشبيه والاستعارة في باب الوصف**»[2]. فهذا تصنيف واضح في أنَّ التَّشبيه والاستعارة أبوابٌ من الغرض الشّعري الوصف.

ويمكن تعريف التَّشبيه بأنَّه «**عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة، لغرض يقصده المتكلّم**»[3]. ومنه فأركان التَّشبيه التي أثبتها البلاغيون أربعة:

- المشبَّه
- المشبَّه به
- أداة التَّشبيه
- وجه الشَّبه

مثاله قول 'امرئ القيس':

وليلٍ كَموجِ البَحرِ مَرخٍ سُدولَهُ عَليَّ بأنــواعِ الهمُومِ لِيَبتـلِي

1- كاسيوس لونجينوس، الرّائع، مرجع سابق، ص 127

2- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، الجزء الأوّل، ص 120

3- أحمد مطلوب و كامل حسن البصير، البلاغة والتّطبيق، مرجع سابق، ص 266

فالمشبَّه هو اللّيل، والمشبَّه به هو موج البحر، والأداة هي حرف الكاف، ووجه الشَّبه ذو بعدين: بعدٌ حسّي، وبعدٌ عقلي.

فظلام اللّيل مُدركٌ حسّي، تُدركه العين وتُبصره، أمَّا إرخاء السُّدول والابتلاء بصنوف الهموم فمدركٌ عقلي، خُصوصاً وأنّ بيئة العرب القُدامى كانت الصَّحراء في العموم، ولم تكن البحر، ومع ذلك فالإدراك العقلي للعرب محيطٌ بخصائص البحر، التي من أبرزها صفاته المُشابهة للّيل وهي الظُّلمة الكثيفة، وصفة التَّتابع والحركة التي تشبه بدورها حركة تتابع اللّيل والنَّهار، كما أنَّ اللّيل والبحر ينطويان معاً على المخاطر والمهالك.

والتَّشبيه أنواع، منها: المُرسل، المؤكَّد، المجمل، المفصَّل، التَّام، البليغ، الضّمني، التَّمثيلي، المقلوب.

- فالمُرسل ما ذكرت فيه الأداة، كقول 'البحتري':

قُصورٌ كَالكَواكِبِ لامِعَاتٍ يَكَدْنَ يُضِئْنَ للسَّاري الظَّلامَا

فالمُشبَّه قصورٌ، والمُشبَّه به الكواكبُ لامعات، وأداةُ التَّشبيه الكاف، ووجه الشَّبه محذوف.

- والمُؤكَّدُ ما لم تُذكر فيه الأداة، لا لفظا ولا تقديرا، وسُمّي مُؤكَّدا لإيهامه أنَّ المشبَّه عين المشبَّه به،
- أمَّا المُجمل فهو ما لم يُذكر فيه وجه الشَّبه، كقول 'ابن الرُّومي':

فكأنَّ لذَّةَ صوتهِ ودَبيبَها سِنَةٌ تَمَشَّى في مَفَاصِلِ نَعَّس

فالمشبّه هو صوت الممدوح، والمشبّه به هو النُّعاس (سِنَة)، ووجه الشَّبه وإن لم يذكر فهو مدرك وهو التَّلذُّذ والارتياح.

- والمُفصَّل ما ذكر فيه وجه الشَّبه ببعديه (الحسّي والعقلي)، كقول 'امرئ القيس' السَّابق.
- والبليغ ما لم تذكر فيه الأداة ووجه الشَّبه، حيث يقوم على ركني المشبَّه والمشبَّه به، كقول المتنبّي:

أينَ أَزْمَعْتَ أيُّهَذا الهُمَــامُ نحنُ نبْتُ الرُّبَى وأنتَ الغَمَامُ

فالمشبّه هو ممدوح الشَّاعر (الملك) الذي وصفه بالهُمام، والمشبّه به الغمام.

- والضّمني لا يأتي فيه المُشبَّه والمُشبَّه به في صورة من صور التَّشبيه المعروفة والواضحة، بل يأتيان من خلال فهم المعنى في سياق التَّركيب، كقول 'المتنبي':

مَنْ يَهُنْ يَسْهُلِ الهَوانُ عليه مَا لِـجُرحٍ بِمَيّـتٍ إِيـــلاَمُ

ففي الشَّطر الأوَّل صورة واضحة لمن تعوَّد الهوان، وفي الشّطر الثَّاني مَثَلٌ ضُرب للميت الذي فقد الإحساس، وبالتَّالي لن يؤثّر فيه الجرح، ومن هنا تكمن صعوبة هذا النَّوع من التَّشبيه، الذي يكون عن طريق ضرب المثل، فالذي يقبل الذُّل والمهانة كالميت الذي لا تؤثّر فيه الجروح.

- والتَّمثيلي معناه تشبيه صورة بصورة، بحيث يكون وجه الشَّبه فيه صورة منتزعة من أشياء متعدّدة، كقول 'المتنبي':

يَهُزُّ الجَيشُ حَولَكَ جَانِبَيْهِ كَمَا نَفَضَتْ جَنَاحيهَا العُقَابُ

فالمشبّه هو الجيشُ المكوَّنُ من ميمنة وميسرة، يتحرَّكان على جانبي سيف الدَّولة وفق أوامره، والمشبَّه به العقاب الذي يملك جناحين قويّين يتحرّكان بكلّ سهولة يمينا وشمالا.

ووجه الشَّبه القُوَّة والعظمة، والقُدرة على السَّيطرة والتَّحكُّم، من خلال صورة الحركة، التي وصف بها الجيش العظيم (يهزُّ)، ومثّل لها بصورة جناحي العقاب (نفضت) ذات الدّلالة المتعدّدة: القوّة – اللّيونة – السّرعة.

- والمقلوب هو جعل المشبّه مشبّهًا به بداعي أنَّ وجه الشَّبه فيه أقوى وأظهر لغاية المُبالغة، كقول 'البحتري':

كَأنَّ سنَاهَا بالعَشيّ لِصُبحهَا تَبَسُّمُ عيسى حِينَ يَلفِظُ بالوَعدِ

شبّه الشَّاعر برق السَّحابة الذي ظلَّ لمَّاعا طوال اللّيل، بتبسُّم ممدوحه 'عيسى' حين يعد بالعطاء، والمعقول أنَّ لمعان البرق أقوى من بريق الابتسام، ومنه فالتَّشبيه الأولى هو تشبيهُ بريق الابتسام ببريق البرق، ولكنَّ الشَّاعر هنا قَلَبَ التَّشبيه تفنُّنا في التَّعبير، والتماسا للمُبالغة، بداعي أنَّ وجه الشَّبه أقوى في المُشبَّه.

كما أنّ التَّشبيه باعتبار الإفراد والتَّركيب، ينقسم إلى أربعة أضرب:

- تشبيه المفرد بالمفرد، وهو ما طرفاه مفردان، كقول 'أحمد بن طيفور':

إِنّي وتَزييني بمَدحِي مَعشَراً كمُـعَلّقٍ دُرّاً عَلى خِنـــــزيرِ

فالطَّرف الأوّل هو المشبَّه (الشَّاعر بضمير المتكلّم) في الشَّطر الأوّل، والطَّرف الثَّاني فهو المشبَّه به عن طريق أداة التَّشبيه (حرف الكاف)، وهو المعلّق دُرّا.
والصّفة التي تجمع الطَّرفين هي الإفراد.

- تشبيه المُركَّب بالمُركَّب، وهو ما طرفاه مُركَّبان، كقول 'البحتري':

تــرَى أحجَــالَهُ يَصعَدنَ فيه صُعودَ البَرقِ في الغَيمِ الجِهَامِ

فالتّشبيه الأوّل صورة مركّبة، والتّشبيه الثّاني أيضا صورة مركّبة، يجمعهما معا وجهٌ للشّبه، ففي المثال الشّاعر «**لا يريد به تشبيه بياض الحجول على الانفراد بالبرق، بل مقصود الهيئة المركَّبة من مخالطة البياض بالسَّواد**»[1]. فالتّشبيه الأوّل هو تشبيه أحجال الفرس، أي لون البياض في أرجله ومخالطته للسّواد، أمّا التّشبيه الثّاني، فهو انتشار البرق في وسط السّحاب الذي لا ماء فيه، ووجه الشّبه هو بياض أرجل الفرس الصّاعد في السّواد، كوميض البرق يخترق سواد السّحاب.

- تشبيه المفرد بالمُركَّب، وهو ما يأتي فيه المُشبَّه مفردا، والمشبَّه به مركَّبا، كقول 'الخنساء' في رثاء أخيها 'صقر':

أغَرُّ أبلجُ تَأتمُّ الهُداةُ به كَأنَّه عَلمٌ في رأسهِ نَـــارُ

فالمُشبَّه هنا هو أخو الشَّاعرة 'صخر' وهو مفرد، والمشبَّه به صورة مُركَّبة جمعت بين الجبل العالي، والنَّار المتّقدة فوق قمّته، التي تكون هدايةً للسَّائرين في الظَّلام، وإنارةً للضُّيوف.

- تشبيهُ المُركَّب بالمُفرد، وهو على العكس من التَّشبيه السَّابق، حيثُ يكون المُشبَّه فيه مُركَّبا، والمُشبَّه به مُفرداً، كقول 'أبي تمَّام':

يَا صَاحبيّ تَقَصَّيَا نَظَرَيْكُمَا تَرَيَا وجُوه الأرض كَيفَ تَصَوَّرُ
تَرَيا نَهَاراً مُشمِساً قَدْ شَـابَهُ زَهْرُ الرُّبَا، فَكَأَنَّـمَا هـُـو مُقْمِرُ

فالمُشبَّه هنا صورة مُركَّبة، جعلت من النَّهار المُشمس الذي لا تُكَدّر صفوه سحابة مقمراً، نظرا لشدَّة اخضرار النَّبات وتكاثفه، الذي صار لونه إلى السَّواد، فنقص من ضوء الشَّمس، حتى صار كأنَّه قمرٌ ينير الظَّلام، فالنَّهار الذي خالطه زهرُ الرُّبا (مركّب)، واللَّيلُ المُقمر (مُفرد).

1– المرجع نفسه، ص 294

كما فرَّع البلاغيون على هذه الأضرب الأربعة, أربعة أقسام أخرى باعتبار التَّعدُّد على النَّحو الآتي:

- التَّشبيه الملفُوف، وهو جمع كل طرف مع مثله، أي مشبّهان أو أكثر في جهة، يقابلان مشبهين بهما أو أكثر في الجهة المقابلة، كقول 'امرئ القيس':

كَأَنَّ قلُوب الطَّيرِ رَطباً ويَابِساً لدَى وكرِهَا العنَّابُ والحشَفُ البَالِي

فقد شبَّه قُلوب الطَّير رَطبةً بالعنَّاب، ويابسةً بالحَشفِ البالي، وجعل المشبّهين في ناحية معاً، وجل المشبّهين بهما في النَّاحية المقابلة.

- التَّشبيه المفروق (المقرون)، وهو ما أتت فيه الأطراف مقرونة، كل مشبَّه يرد بعده مشبَّه به، كقول 'المرقش الأكبر':

للنَّشْرُ مِسْكٌ، والوجُوهُ دَنَا نِيرُ، وأطرافُ الأكُفّ عَنَمْ

فهذه ثلاث تشابيه لم يُفصل بينها، وهي تشبيه النَّشر بالمسك، والوجوه بالدَّنانير، والأكفّ بالعنم.

- المشبَّه المتعدّد (التَّسوية)، وهو أن يتعدَّد المشبَّه دون المشبَّه به، كقول 'ابن الرُّومي':

آراؤكُمْ ووجوهكُمْ وسُيوفكُمْ في الحَادثَاتِ إذَا دَجَوْنَ نُجُومُ

فالمشبَّه هنا متعدّد (الآراء، الوجوه، والسُّيوف)، والمشبّه به واحد، وهو هنا النُّجوم في الحادثات المُظلمات.

- تشبيه الجمع، وهو أن يتعدَّد المشبَّه به دون المشبَّه ، كقول 'البحتري':

كَأنَّمَا يَبسُمُ عن لُؤْلُؤٍ مُنَضَّدٍ، أو بَرَدٍ، أو أقَاحِ

فالمشبّه واحد وهو الثَّغر (الفم)، والمشبّه به متعدّد (اللُّؤلُؤ المُنضَّد أي المنظَّم، البَرَد وهو حَبُّ الغمام، الأقاح جمع أقحوان وهو نوع من الزُّهور).

أمَّا الاستعارة فهي تشبيه بليغ حُذِف أحد طرفيه، أي أنّها محذوفة المشبّه، أو المشبّه به، وهي ضرب من المجاز اللّغوي، ولها أركانٌ أربعة:

- المُستعار منه، ويُقصد به المشبَّه منه، وهو المعنى الأصلي الذي وضعت له العبارة أولا
- المُستعار له، وهو المشبَّه، وهو المعنى الفرعي الذي لم توضع له العبارة أولا.

- المُستعار، وهو وجه الشَّبه، أو اللَّفظ المنقول من المستعار منه للمستعار له، أو هو اللَّفظ المنقول من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي.
- القرينة، وهي التي تمنع المعنى الأصلي الحقيقي وتُغيّره للمعنى الفرعي، وهي إمَّا لفظية، وإمَّا حالية يُرشد إليها الحال، أو استحالة المعنى.

وأهمُّ أنواعها:

- الاستعارة التَّصريحية، وهي التي يُصرّح فيها بالمشبَّه به (المستعار منه)، ويحذف فيها المشبَّه (المستعار له)، كقول 'المتنبي' يصف دخول رسول الرُّوم على سيف الدَّولة:

وأَقْبَلَ يَمشِي في البسَاطِ فَمَا دَرَى إلى البَحْرِ يَسْعَى أَمْ إلى البَدْرِ يَرتَقِي

فالمشبّه به

- الاستعارة المكنية (بالكناية)، وهي التي لم يُصرَّح فيها بالمشبَّه به، واكتفي بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه، كقول 'أبي ذُؤيب الهُذلي':

إِذَا المَنيةُ أَنشَبَتْ أظفَارَهَا ألفَيتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنفَعُ

فقد شبَّه المنية بالسَّبع، ومن صفاته الدَّالّة عليه نَشْبُ الأظافر بجسم الفريسة، والمستعار هنا (وجه الشّبه) اغتيال النُّفوس قهراً وغلبة، من غير تفريق ولا رقّة أو رحمة.

ومن الأساليب البلاغية التي ذكرها النّقاد القدامى: التَّقديم والتَّأخير، الوصل والفصل، والقصر.

فالتَّقديم والتَّأخير «**هو أحد أساليب البلاغة، فإنَّهم أتوا به دلالة على تمكُّنهم في الفصاحة ومَلَكَتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القُلوب أحسن موقع وأعذب مذاق**»[1]. يقصد بذلك العرب القدامى الذين تمكّنوا من ناصية الفصاحة والبلاغة، ومن أغراض هذا الأسلوب البلاغي، نذكر ما يلي:

- التَّشويق، كقول 'أبي العلاء المعري':

والذِي حَارَتْ البَريةُ فيه حَيوانٌ مُستحدثٌ من جَمَادِ

- التَّلذُّذ، كقول 'قيس بن الملوح' (مجنون ليلى):

1- المرجع نفسه، ص 144

باللَّهِ يا ظَبياتِ القَاعِ قُلنَ لنَا لَيلايَ مِنكُنَّ أم ليلَى من البَشَرِ

- تقوية الحكم وتقريره، كقول 'المتنبي' يعزّي عضد الدّولة بعمّته:

مِثْلُكَ يُثنِي المُزنَ عن صَوْبِه ويَستَـرِدُّ الـدَّمعَ عن غَــرْبِه

أمّا الفصل والوصل، فهو «**فن عظيم، صعبُ المسلك، دقيق المأخذ، لا يحيط بأسراره إلاّ من أوتي فهم كلام العرب طبعاً سليماً ورُزق في إدراك أسراره ذوقاً صحيحاً**»[1]. فالوصل عبارة عن عطف جملة على جملة بحرف الواو، أمّا الفصل فهو ترك هذا العطف، ويجب الفصل في خمس مواضع:

1- أن يكون بين الجملتين اتّحاد تام، ومن أشكاله:

- أن تكون الجملة الثّانية توكيدا للجملة الأولى، كقول 'المتنبي':

وما الدَّهرُ إلاّ من رُواة قَصَائِدي إذَا قُلتُ شِعراً أصبحَ الدَّهرُ رَاوِياً

- أن تكون الجملة الثّانية بدلا للجملة الأولى.

2- أن يكون بين الجملتين تباين تام، كقول 'الأخطل':

وقَالَ رَائِدَهم أرْسُوا نُزَاوِلُهَا وَكُلُّ حَتْفِ امرِئٍ يجرِي بِمِقْدَارِ

3- أن تكون الجملة الثّانية جوابا عن سؤال نشأ من الجملة الأولى.

4- ترك العطف دفعا للوهم، حيث تسبق جملة بجملتين، يصحّ عطف جملة لوجود المناسبة، ولا يصحّ عطف الجملة الثَّانية، كقول 'أبي تمَّام':

وتَظُنُّ سَلمَى أنَّنِي أبغِي بها بَدَلاً، أرَاهَا في الضَّلالِ تَهِيمُ

5- أن يقصد تشريك جملتين في الحكم لقيّام مانع.

كما يجب الوصل في موضعين:

1- إذا اتّفقت الجملتان خبراً أو إنشاءً مع المناسبة (جهة جامعة).

2- إذا أوهم ترك العطف خلاف المقصود.

فيما يخص أسلوب القصر البلاغي الذي يمكن تعريفه بأنَّه تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص، فإنَّه يقوم على عنصرين مهمّين:

أولا المقصور، وهو الشَّيء المُخصَّص.

ثانيا المقصور عليه، وهو الشيء المُخصَّص به.

1- المرجع نفسه، ص 152

ومن أقسامه:

أولا قصر حقيقي

ثانيا قصر إضافي

ومن أمثلته، قول الشّاعر 'قيس بن الرّقيات':

إنَّما مُصعَبٌ شهابٌ من الله تَجلَّت عن وجهه الظَّلماءُ

وقول الشَّاعر 'عمرو بن معد يكرب':

وقد علمت سَلمى وجَاراتُها وما قَطَّر الفَارسُ إلاَّ أَنَا

4. المُفردات النَّبيلة

يمثّل اختيار المفردات عقبة حقيقية أمام الشُّعراء والخطباء «**لأنَّها الوسيلة المُباشرة التي تُضفي على الكلام العظمة والجمال والرّقَّة والقُوَّة والثّقة وكلّ صفة إيجابية يمكنُك أن تفكّر بها**»[1]. كما أنَّ اللُّغة والفكر مرتبطان ارتباطاً وثيقاً، حيثُ أنَّ اللُّغة هي وعاءُ الفكر، وقد قسَّمها 'لونجين' إلى ثلاث عناصر أساسية، تُكوّنُ في مجموعها مهارة بلاغية تحت مُسمَّى المُفردات النَّبيلة، هذه العناصر:

- اختيار الكلمات
- استخدام اللّغة المجازية
- استخدام اللّغة الفنيّة

يعود 'لونجين' للتَّفصيل في المصدر الرَّابع من مصادر الجلال (المُفردات النَّبيلة) من خلال الفصلين:

- الثَّلاثون الذي عنونه عدنان خالد عبد الله بـ: الاختيار السَّليم للمُفردات، وهو متعلّقٌ بالعنصر الأوّل، ومع الأسف حينما يَهِمُّ 'لونجين' بشرحه والتَّمثيل له نجد أنفسنا أمام فجوة أخرى مقدَّرة بأربع صفحات
- والواحد والثلاثون الذي عنونه عدنان خالد عبد الله بـ: اللُّغة المألوفة العادية، حيث أنَّ اللُّغة العادية قد تكون أكثر إيحاءً من اللُّغة الفنية، لأنَّها تمتاز بخصلتين مهمّتين، وهما:

– أولا لأنّها مستمدّة من اللّغة العامة للحياة الاجتماعية

1– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 173

– ثانيا ولأنَّها كذلك فهي أقربُ إلى الإقناع

كان يمكن لنا أن نعتبر بأنَّ استخدام اللُّغة الفنيّة كان كافيا، حيث أنَّها تتضمَّنُ لزُوما اللُّغة المجازية (استعمال المجازات)، لولا أنُّنا وقفنا على ترجمة مختلفة للمصطلح (المفردات النَّبيلة)، حيث كانت هذه التَّرجمات على النَّحو الآتي:

1– عدنان خالد عبد الله	2– عزّت السّيد أحمد	3– هيفاء هاشم
المفردات النَّبيلة	الأسلوب النَّبيل	اللّغة البليغة
اختيار الكلمات	اختيار الكلمات	اختيار الكلمات
استخدام اللُّغة الفنية	استعمال الاستعارات	استعمال المجاز
استخدام اللُّغة المجازية	إتقان اللُّغة	دقَّة الألفاظ

جدول رقم 12: ترجمات مصطلح المفردات النَّبيلة[1]

لقد ركَّز المترجم الأوّل في ترجمته للمصطلح على الجزئية وهي المُفردات النَّبيلة، بينما كان المترجم الثَّالث أكثر توسُّعا حيث ركَّز على العموم وهي اللُّغة البليغة، حيث لا يُمكننا وصف اللُّغة على عمومها مهما كانت بالنُّبل، بينما اتَّخذ المترجم الثَّاني منهج الوسط في ترجمته التي عبَّر عنها بالأسلُوب النَّبيل، والأسلُوب هو الوسيط بين المفردات واللُّغة، وهو تدرّجٌ تصاعدي طبيعي غير مُتناقض، انتقل من المُفردة إلى الأسلُوب إلى اللُّغة.

ومنه يُمكننا أن نستنتج المُعادلة الآتية:

اللّغة البليغة= المفردات النّبيلة + الأسلوب النّبيل

وفيما يخصّ العناصر الثَّلاث المكوّنة لهذا المصطلح، فقد اتَّفق الجميع على العنصر الأوَّل وترجموه جميعا باختيار الكلمات، بينما اختلفوا في ترجمة العنصر الثَّاني اختلافا يمكن الجمع بينه، حيث كانت ترجمة المترجم الأوَّل المصطلح بصيغة العموم حيث ترجمه بـ: استخدام اللُّغة الفنيّة، بينما كانت ترجمة المترجم الثّالث على وجه الخصوص وهو استعمال المجاز، حيثُ أنَّ المجاز وجه من أوجه اللّغة الفنيّة، بينما كانت ترجمة المترجم الثَّاني على وجه أخصّ من الخُصوص فالاستعارات وجه من أوجه المجاز، ومنه يُمكننا أن نستنتج المعادلة الآتية:

استخدام اللُّغة الفنيّة = استخدام المجاز

1– من إعداد الباحث

أمَّا العنصر الثَّالث فقد اختلفوا فيه اختلافا كبيرا، حيث لم تضف ترجمة المترجم الأوّل شيئا جديدا، حيث كانت ترجمته باللغة المجازية، التي هي وجه خاص من أوجه اللُّغة الفنية، بينما أضافت ترجمة المترجمين الثَّاني والثَّالث الجديد: إتقان اللُّغة ودقّة الألفاظ.

يُمكننا أن نضم هذه الإضافات إلى العنصر الأوَّل الذي هو اختيار الكلمات، لأنَّ هذا الاختيار يحدث من خلال اشتراك عاملين اثنين، لا يمكن الاستغناء عنهما، وهُما:

العامل الأوَّل: وهو الإنسان (الشَّاعر–الخطيب...) الذي يقوم بالاختيار، والذي يجب في حقّه إتقان اللّغة.

العامل الثَّاني: وهي الألفاظ التي يقع عليها الاختيار، والتي يجب أن تتَّسم بالدّقة، ومنه يمكننا أن نستخلص المعادلة الآتية:

اختيار الألفاظ = إتقان اللُّغة + دقَّة الألفاظ

وبالعودة إلى الفصل الواحد والثَّلاثون فإنَّنا نجد أن 'لونجين' ضرب مثالين للُّغة العادية القريبة من السُّوقية، المثال الأوّل لـ'هيرودتس':

'وقد قطع كلينوس في نوبة الجنون العارم التي اجتاحته لحمه بخنجره حتى أصبح جسمه قطعا متناثرة من اللّحم المفروم'[1]

والمقطع الآخر:

'وظل بايثنز يُقاتل على ظهر المركب حتى قطَّعوه إلى أشلاء مُتناثرة'[2]

ففي هذه الأمثلة نجد أنَّ اللُّغة عادية، والألفاظ ذات استعمال عامّي، بل وقد يوصف استعمالها بحدّ الابتذال والسُّوقية، «**فهذه التَّعابير رغم اقترابها من السُّوقية اقتراباً شديداً، إلاَّ أنَّ قُوَّتها التَّعبيرية تُنقذها من السُّوقية**»[3]. فعامل النَّجاة من السُّوقية والابتذال هو القوَّة التَّعبيرية، التي تعني مناسبة السّياق وملائمة المعنى.

جزالة اللَّفظ واستقامته

1– كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 175

2– المرجع نفسه، ص 176

3– المرجع نفسه، ص 176

لقد شكّل مفهوم اللّفظ في التُّراث العربي القديم أحد طرفي الثُّنائية النَّقدية والبلاغية المشهورة بقضية (اللّفظ والمعنى)، فلا معنى بدون لفظ، ولا عبرة بلفظ دون معنى، ومع ذلك نجد أنَّ النُّقاد وأصحاب البلاغة قد انقسموا إلى ثلاث أقسام:

- القسم الأوّل انحازوا إلى الألفاظ، وهم الأغلبية كما قال ابن رشيق «**وأكثر النَّاس على تفضيل اللّفظ على المعنى**»[1]. لأنَّ المعاني مُدركة، يدركها العالم والجاهل، البدوي والحضري، والعبرة بجودة السَّبك، وصحَّة التَّأليف، وتخيُّر الألفاظ.
- القسم الثَّاني انحازوا إلى المعاني، دون اعتبار للألفاظ «**ومنهم من يؤثر المعنى على اللّفظ فيطلب صحّته، ولا يبالي حيث وقع من هُجنة اللّفظ وقبحه وخشونته**»[2]. وأغلب هؤلاء هم الشُّعراء الذين وصفوا بالطَّبع، لأنَّهم أهل لغة وفصاحة وبداهة على السّليقة.
- القسم الثَّالث ساووا بينهما، وجعلوهما بمثابة الجسم والرُّوح «**اللّفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلَّ بعض اللّفظ كان نقصا للشّعر وهُجنة عليه**»[3]. فاللَّفظُ الشَّريف يقتضي المعنى الجليل، والمعنى الشَّريف لا يتمُّ إلا باللَّفظ الجليل.

والجدير بالذّكر أنَّ العلاقة بين اللَّفظ والمعنى لم تكن واضحة تماماً «**وقد ظلَّت العلاقة بين الشَّكل والمضمون، عند النُّقاد العرب –وفيهم ابن طباطبا– علاقة غامضة إلى أن ظهرت نظرية (النَّظم) عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) تلك النَّظرية التي قضت ثنائية اللّفظ والمعنى وأقامت بينهما علاقة محكمة**»[4]. من خلال ربطه ثنائية اللّفظ والمعنى بالإعجاز القرآني، كما ربط دلالة الألفاظ بالدّلالة الأسلوبية والدّلالة الثّانوية، حيث يهيمن النَّظم على مظهر البلاغة، ويحوز على محلّ القيمة الجمالية في النَّص الأدبي.

1- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، رجع سابق، الجزء الأوّل، ص 127

2- المرجع نفسه، ص 126

3- المرجع نفسه، ص 124

4- شريف راغب علاونة، قضايا النّقد الأدبي والبلاغة في كتاب 'عيار الشّعر' في ضوء النَّقد الحديث، دار المناهج للنَّشر والتَّوزيع، عمان، الأردن، الطّبعة الأولى. 2003، ص 54

كما أنَّ فصل اللَّفظ على المعنى (القسم الأوّل والقسم الثَّاني) يقتضي (منطقيا) أربعة أقسام للعلاقة بينهما من حيث الجودة، وقد ذكرها غير واحد من النُّقاد، وهي على النَّحو الآتي:

- جودة اللَّفظ مع جودة المعنى (الحالة المُثلى)
- جودة اللَّفظ مع سوء المعنى
- سوء اللَّفظ مع حسن المعنى
- سوء اللَّفظ مع سوء المعنى (أسوء حالة)

كما ارتبطت هذه الثُّنائية في التُّراث العربي القديم بمفهوم البلاغة والفصاحة، حيث شملت البلاغة اللَّفظ، بينما شملت الفصاحة المعنى، لدى الكثير من النُّقاد، وذلك من خلال قاعدة الإيجاز التي تبنّاها الجاحظ (الاقتصاد في اللّفظ والكثرة في المعنى).

ومن الأمثلة التي جمعت بين جودة الألفاظ مع جودة المعاني، قول 'بشار بن برد':

إذا ما غضبنا غضبة مُضرية هتكنا حجاب الشَّمس أو قطُرت دما

إذا مـا أعــرنا سيدا من قبيلة ذرى منبــرا صلى عـلينـا وسلَّمــا

فهذه الأبيات جمعت بين فخامة الألفاظ وجزالتها، كما جمعت بين قُوَّة المعاني ودلالتها التَّعبيرية.

ومن الأمثلة التي اختلفت أراءُ النُّقاد حولها، أبياتٌ مشهورة مختلفٌ في نسبتها، فمنهم من نسبها إلى 'كثير عزّة'، ومنهم من نسبها إلى 'يزيد بن الطثرية'، ومنهم من نسبها إلى 'عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى':

ولمَّا قضينا من مِنَى كلّ حاجــةٍ ومسَّحَ بالأركـانِ من هو ماســحُ

وشدَّت على حدب المَهَارِي رِحالنَا ولم ينظر الغَادي الذي هو رَائِـحُ

أخذنـَا بأطـرَافِ الأحــاديثِ بَيننَا وسَالتْ بأعنَاقِ المَطِي الأبَاطِــحُ

الرّأي الأوّل رأى فيها جودة اللَّفظ مع سوء المعنى (لم تحمل معانيها كثير فائدة تستحقُّ الذّكر)، ف'ابن قتيبة' يرى في هذه الأبيات شعراً حَسُنَت ألفاظه ومخارجه ومقاطعه، فإذا فتَّشنا في المعنى لم نجد فيه فائدة.

وقد تناول 'قدامة ابن جعفر' ألفاظ هذه الأبيات، واصفا إيَّاها بأنَّها ألفاظٌ سمحةٌ وسهلةُ مخارج الحُروف من مواضعها، وعليها رونقُ الفصاحة.

أمَّا 'الباقلاني' فقد وصف شعر هذه الأبيات، بأنَّه من النَّوع الذي يعذبُ لفظه وتحلو مطالعه ومقاطعه، لكنَّ فوائد معانيه قليلة.

الرَّأي الثَّاني فقد رأى فيها جودة اللَّفظ مع جودة المعنى، ومن أنصار هذا الرَّأي 'ابن جنّي' الذي رأى في هذه الأبيات أنَّها تحملُ أعظم المعاني وألطف الإشارات وأدقّ اللَّمحات وأرفع المراتب.

وأمَّا 'عبد القاهر الجرجاني' فقد وجد فيها خير مثال لتأكيد مقولته (الألفاظ خَدَمٌ للمعاني)، حيث أثنى على هذه الأبيات ووصف معانيها بالنَّسيم والرّحيق، كما دعا إلى الاهتمام بموضع الثَّناء وهو جودة الاستعارة وإصابة الغرض وحسن ترتيب الكلام، فهي استعارة خاصَّة ونادرة، لا تردُ إلاَّ في كلام الفُحُول، ولا يقوى عليها إلاَّ أفراد الرّجال، وهو يقصد الاستعارة في الشَّطر الثَّاني من البيت الثَّالث (وسَالتْ بأعنَاقِ المَطِي الأبَاطِحُ).

كما أقرَّ 'ابن جني' 'ابن الأثير' حيث خالف أصحاب الرّأي الأوّل (ولا أرى ما رآه القوم)، ثمّ راح يشرح المعاني الجليلة التي زخرت بها هذه الأبيات.

والملاحظة التي يمكننا أن نستنتجها من كلا الرَّأيين، هي اتّفاقهم على جودة اللَّفظ، من خلال:

- السُّهولة والسَّماحة والرَّونق والعُذُوبة
- سلامة مخارج الحروف

وعليه يمكننا أن نستنتج صفات الألفاظ المذمومة من خلال أضداد هذه الصّفات الحسنة التي جعلها النُّقاد علامة على جزالة اللَّفظ واستقامته:

صفة اللّفظ	مرادفه (الحسن)	ضدّه (الذّم)
السُّهولةُ	السَّلاسة، السَّماحة، اللّيُونة	الصُّعوبة، العُسر، الخُشونة، الجِلافة
السَّماحةُ	السَّهل، المهذَّب، اللَّيّن	الجِلف، الخَشِن، السَّمج، الغَليظ
الرَّونقُ	الجمال، البهاء، الحسن، الرَّوعة	البشاعة، الخُشونة، الرَّداءة، القُبح
العُذُوبةُ	الخفّة، اللُّطف، الحلاوة	الجفاء، الخشونة، السَّماجة، القسوة

جدول رقم 13: الصّفات الحسنة والمذمومة للألفاظ[1]

1- من إعداد الباحث

وقد أجمل 'ابن سنان الخفاجي' في كتابه 'سرُّ الفصاحة' شروط جودة اللَّفظ، حيث كانت على النَّحو الآتي:

- أن يكون تأليف اللَّفظة من حروف متباعدة المخارج (سليمة مخارج الحروف)، كما في هذه الأبيات من القصيدة اليتيمة المنسوبة إلى 'دوقلة المنبجي':

فالـوجه مثل الصُّبح مبيضُ والــفــرع مثل اللّيل مســودُّ

ضدّان لمّا استُجمعا حُســنا والــضدُّ يُظـهرُ حُسنَهُ الضدُّ

- أن تجد لتأليف اللَّفظة في السَّمع حُسنا ومزية على غيرها، كقول المتنبي:

إذا سَارتِ الأحداجُ فوق نباته تَفَاوَحَ مسكُ الغانياتِ ورنده

فكلمة 'تفاوحَ' في غاية الحُسن، بسبب حسن التَّأليف، الذي ارتقى بالمعنى من الغرابة إلى الحسن والجمال، على عكس ما نقف عليه في البيت الموالي لنفس الشَّاعر 'المتنبي'، حيث كان سُوء التَّأليف سببا لنُفور السَّمع من اللَّفظ الغريب (الجرشي):

مبــاركُ الاسم أغــرُّ اللَّقب كريمُ الجرشي شريفُ النَّسب

- أن تكون الكلمة غير وحشية (من غريب اللُّغة)، كقول أبي تمَّام:

لقد طلعتْ في وجه مصر بوجهه بلا طــائر سعد ولا طــائر كهْلِ

فكلمة 'كهل' من غريب اللُّغة.

- أن تكون الكلمة غير ساقطة (عامية)، كقول 'أبي الطّيب المتنبي':

خَلـوقية في خلوقــها سويداءُ من عنب الثَّعلب

فكلمة 'عنب الثّعلب' من كلام العامّة.

- أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصَّحيح وغير شاذَّة، ولذلك عدَّةُ أوجه، منها: أن تكون اللَّفظة في حدّ ذاتها غير عربية، وقد تكون اللَّفظة عربية لكنَّها وضعت في وضع مخالف لعرف اللُّغة العربية، وقد يُحذفُ من الكلمة بعض حروفها، وقد يكون استعمال الكلمة على الوجه الشَّاذ...

قال البحتري:

مُتحيّرين فباهتٌ مُتعَجّبٌ ممَّا يرى أو ناظرٌ متأمّلٌ

فكلمة 'باهت' لغة رديئة شاذَّة.

- أن لا تكون الكلمة قد عُبّر بها عن أمر آخر يكره ذكره، كقول 'عروة بن الورد':

قلتُ لقومٍ في الكَنيفِ تروَّحُوا عشيَّةَ بِتنا عند مــاوانَ رُزَّحِ

والكنيف أصله السَّاتر، إلاّ أنَّ الشَّاعر استعمله في الآبار.

- أن تكون الكلمة قليلة الحروف، فإذا زاد عدد حروفها قَبُحت، كقول المتنبي:

إنَّ الكريم بلا كرامٍ منهمُ مثل القلوب بلا سويداواتِها

فسويداوتها كلمة كثيرة الحروف.

- أن تكون الكلمة مصغّرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي، أو قليل، كقول 'عمرو بن أبي ربيعة':

وغابَ قمَيرٌ كنتُ أرجو غُيوبَهُ وَرَوَّحَ رُعيـــانُ ونَـــوَّمَ سُمَّرُ

فإنَّما جعله قمير، لأنّه كان هلالاً غير كامل، وهذا تصغيرٌ مختارٌ في موضعه.

5. التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو

لقد تكلّم 'لونجين' عن هذا العنصر باقتضاب في الفصل التَّاسع والثَّلاثون، حيث أشار إلى معالجته لهذا الموضوع «**ترتيب المفردات في نسق معيّن**»[1]. من خلال كتابين منفصلين، ولكن للأسف فهذان الكتابان في حكم المفقود ولا نعرف عنهما شيئاً، وقد بوَّب عدنان خالد عبد الله لهذا الفصل بـ: ترتيب المفردات أو الإنشاء

وبالعودة إلى ترجمات العنصر الخامس والأخير من عناصر السُّمو، نجد أنّ التّرجمات كانت على النّحو الآتي:

1- عدنان خالد عبد الله	2- عزّت السّيد أحمد	3- هيفاء هاشم
ترتيب المفردات الجزلة والرَّفيعة	التَّركيب الشَّريف والرَّفيع	المقدرة الإنشائية الرَّفيعة الجليلة
ترتيب المفردات في نسق معين	ترتيب الكلمات في نظام خاص	ترتيب الكلمات حسب نظام معيّن

1- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 202

جدول رقم 14: ترجمات مصطلح ترتيب المفردات الجزلة والرَّفيعة[1]

لقد تقاربت ترجمات الصّف الأوّل المتعلّقة بالمصدر الخامس من مصادر الجلال والسُّمو، والتي ذكرها 'لونجين' في الفصل الثَّامن من كتابه.

كما تقاربت حد التَّطابق ترجمات الصَّف الثّاني المتعلّقة بشرح هذا العنصر في الفصل التَّاسع والثَّلاثُون، وعليه يمكننا أن نثبت المعادلات الآتية على التَّرتيب:

1- ترتيب المفردات الجزلة والرَّفيعة = ترتيب المفردات في نسق معين

2- التَّركيب الشَّريف والرَّفيع = ترتيب الكلمات في نظام خاص

3- المقدرة الإنشائية الرّفيعة الجليلة = ترتيب الكلمات حسب نظام مُعيَّن

نلاحظ في هذه التَّرجمات أنَّها لا تذكر مصطلح (التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو) المُثبت كآخر عنصر من عناصر السُّمو لدى 'لونجين'؟!

لقد أخذنا هذا المُصطلح من دراسة أخرى لعدنان خالد عبد الله، وهي عبارة عن كتاب في الأدب المقارن بعنوان 'لونجين والجرجاني'، حيث أثبت العنصر الخامس تحت مُسمَّى: التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو[2]، والذي رأيناه الأنسب في التَّعبير عن المعنى الصَّحيح والدَّقيق، كما أنَّ نفس المسمَّى (التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو) ذكره المترجم عدنان خالد عبد الله وهو بصدد شرح محتويات الكتاب (في الجلال) صفحة 35، ومع أنّ كتاب (في الجلال) مطبوع سنة 2009، وكتاب (لونجين والجرجاني) مطبوع عام 2000، إلاّ أنّ شرح محتويات الكتاب منقولٌ حرفياً عن كتاب (لونجين والجرجاني)، ويبدو أنَّ المُؤلّف في ترجمته لكتاب (في الجلال) أثبت في ترجمته للعنصر الخامس من عناصر السُّمو ترجمة مغايرة، هي: ترتيب المفردات الجزلة والرَّفيعة، دون أن يشير إلى ذلك التَّعديل.

وفي المثال الوحيد الذي أورده 'لونجين' يبدو سموّ الفكرة مع جمال التَّنسيق (ترتيب المفردات)، حيث يقول 'ديموستينز':

«**إنَّ هذا الحُكم جعل الخطر الذي كان يحيط بالمدينة يتلاشى مثل الغمامة**»[3]. يكتسب هذا التَّعبير سموّه وجلاله بهذا التَّرتيب، حيث لو غيَّرت من ترتيب المُفردات فلن تحصُل إلاَّ على

1- من إعداد الباحث

2- عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية نقدية مقارنة، مرجع سابق، ص 82

3- كاسيوس لونجين، في الجلال، مرجع سابق، ص 202

معنى مُشوَّه لا يرتقي إلى الجلال «**ولو تلاعبت بتناسق الكلمات بأيّ طريقة مثلاً...ستدرك التَّوافق بين تناسق المُفردات والجمال**»[1]. حيث يعتبر 'لونجين' أنَّ تناسق ترتيب المفردات أداةٌ بديعةٌ من أدوات السُّمو والجلال، تُسهمُ في إقناع المُستمعين أولاً، وإمتاعهم ثانياً.

التحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن

لقد عبَّر المرزوقي بهذا الوصف عن الإتقان الذي تتميَّزُ به القصيدة العربية القديمة، وذلك من خلال براءة شكلها من العيوب، ومعانيها من السُّوقية والابتذال، وسلامة وزنها الموسيقي (أوزان الخليل) من العِلل القادحة والزّحافات المُخلّة.

لقد كانت ترجمة عزَّت السَّيد أحمد (التَّركيب الشَّريف والرَّفيع) الأقرب إلى مفهوم (التحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن) عند المرزوقي، فالتَّركيب الشَّريف والرَّفيع الذي يؤدّي بدوره إلى المعنى الشَّريف والسَّامي يقابله التحام أجزاء النَّظم والتئامها شكلاً ومضموناً، حيث لا عبرة للشَّكل من دون المضمون.

كما يقابل ترتيب الكلمات في (نسق معين –نظام خاص – نظام معيّن) نظام الوزن وقانون العَرُوض في القصيدة العربية القديمة باعتباره النّظام الخاص بفنّ الشّعر العربي.

ومنه فقد جمع هذا المفهوم بين عنصري الشَّكل والمضمون وفق النّظام الخاص لكلّ فن من الفنون، في البيئة العربية أو الإغريقية.

فمن حيث شكل القصيدة العربية القديمة، فقد ارتبط بعدَّة مفاهيم أساسية، من أبرزها:

- المطلع (حسن الابتداء أو براعة الاستهلال)، أو كما عبَّر عنه بعض النُّقاد بمفتاح القصيدة، ويُشترط فيه القُوَّة والرَّوعة، كقول أبي تمَّام يمدح المعتصم:

السَّيفُ أصدق أنباءً من الكُتُب في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللّعبِ

- المقدّمة (طللية – غزلية – خمرية ...)، فالطَّللية مثل قول 'امرئ القيس':

قِفَا نبكِ من ذكرَى حَبيبٍ ومَنزِلِ بِسَقْطِ اللّوى بين الدَّخولِ فَحَومَلِ

والغزلية مثل قول 'طرفة بن العبد':

لخولَةَ أطـــلاَلٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تلوحُ كَباقي الوشْمِ في ظَاهرِ اليدِ

والخمرية، مثل قول 'عمرو بن كلثوم':

ألا هُبّي بِصَحنِكِ فَاصبَحينَا ولا تُبقِي خُمُـــورَ الأَنــدَرِينَا

1- المرجع نفسه، ص 202

- حسن التَّخلُّص، وهو جودة المجاوزة من غرض إلى غرض، أو من جزء إلى جزء من أجزاء القصيدة، من ذلك قول البحتري:

لولا الرَّجاءُ لمُتُّ من ألمِ الهَوى لكن قلبي بالرَّجـاء مُـوكَّـلُ

إنَّ الـرَّعيةَ لم تَـزَل في سيـرةٍ عُمَـرية مُذْ ساسَـها المُتوكّـلُ

فقد أحسن البحتري التَّخلُّص من النَّسيب إلى مدح المتوكّل بسلاسة.

- الغرض أو الموضوع الرَّئيسي (مدح – هجاء – فخر ...)
- الخاتمة، وقد أسماها بعض النُّقاد بالمقطع، حيث لا تقلّ أهمية عن المطلع، لأنَّها آخر معنى يبقى في الأذهان، ويُستحبُ أن يكون آخر بيت بمعنى الحكمة أو المثل أو التَّشبيه المُبتكر، كقول 'امرئ القيس':

ألا إنَّ بعد العُدم للمرءِ قنوة وبعد الشَّباب طولَ عُمرٍ وملبَسَا

ومن حيث مضمون القصيدة العربية القديمة، فقد ارتبط بعدَّة مفاهيم أساسية، من أبرزها:

- وحدة البيت الشّعري الواحد، فقد عرَّفه 'المرزوقي' بأنَّه البيت الذي يقوم«**بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلاّ ما يكون مضمَّنا بأخيه، وهو عيب فيه**»[1]. كقول 'المتنبي':

مَالِي أكتمُ حُباً قد بَرَى جَسَدِي وتدَّعي حُبَّ سيف الدَّولة الأُمـمُ

فهذا البيت معناه تامٌّ لا يحتاج إلى بيت قبله أو بعده.

- الوحدة الموضوعية (العضوية) للقصيدة ككل، والتي تأتي في سياق مفهوم التَّلاحم، الذي عبَّر عنه 'الجاحظ' بقوله «**وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلمُ بذلك أنَّه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً**»[2]. فالأجزاء هي ما سبق ذكره من مفاهيم متعلّقة بشكل القصيدة العربية القديمة، والتَّلاحم هو جودة السّبك الذي يُظهر معاني القصيدة المتعدّدة وكأنَّها قطعة فنيةٌ واحدة لا عيب فيها.

وقد تفاعلت القصيدة العربية القديمة بشكلها ومضمونها مع المتلقي (السَّامع) مؤثّرة ومتأثّرة، ساعدها في ذلك طابعها الغنائي، وارتباطها بالإنشاد في المواقف الاجتماعية المختلفة، التي من أهمّها:

- المُفاخرات

1– أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، الجزء الأوّل، ص 18

2– أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، مرجع سابق، الجزء الأوّل، ص 67

- المُنافرات
- الدَّعوة إلى الصّلح
- الدَّعوة إلى الحرب
- الأسواق الأدبية ومن أهمّها سوق عكاظ، وسوق المربد

مع ما يتطلّبه الإلقاء المباشر من إجادة وتحكُّم في مخارج الحروف وحسن توظيف الأصوات، مع الخُلو من عيوب الكلام، ومراعاة الحالة النَّفسية للسَّامع ومحاولة الوصول به إلى المتعة الفنية، بعد حسن الإقناع.

خلاصة

لقد شكَّلت جهود منظّري الشّعرية العربية حلقة متَّصلة المراحل، ذات تسلسل منطقي، بدأت بمرحلة التَّدوين النَّقدي، خاضها مجموعة من النُّقاد من أمثال الأصمعي، وابن سلّام الجمحي، وابن قتيبة، وابن المعتز، وابن طباطبا، وقدامة ابن جعفر، لتتبلور مجموعة من المفاهيم النَّقدية، التي ساهمت في التَّأسيس لنظرية عمود الشّعر.

يبرز مفهوم الفحولة مع الأصمعي، ليتطور هذا المفهوم مع ابن سلام الجمحي إلى الطَّبقات، ثمّ يأتي ابن قتيبة ليعالج مجموعة من القضايا النّقدية:

- القديم والحديث
- اللّفظ والمعنى
- البناء الفني للقصيدة العربية القديمة
- الطّبع والتّكلّف

أمَّا ابن المعتز فقد فصّل في مباحث البديع التي قسّمها إلى خمس مباحث (الاستعارة – التّجنيس – رد أعجاز الكلام – المطابقة – المذهب الكلامي)، مع تأكيده على فضل القدماء فيه، وليس للمتأخّرين منه سوى الإسراف في استعماله.

ويأتي مصطلح عيار الشّعر مع 'ابن طباطبا'، وهو كما هو واضح من اسمه مقياس مبني على الفهم الثَّاقب في قبول الشّعر أو رفضه.

أمَّا جهود 'ابن قدامة' الذي تأثَّر بالفكر الإغريقي فقد تمحورت حول ثلاث نقاط أساسية:

- حدُّ الشّعر على طريقة أهل الفلسفة والمنطق

- شروط الجودة في الشّعر
- بيان عيوب الشّعر

ثمّ تأتي مرحلة التَّطبيق النَّقدي، التي كانت من نتاج معركة التَّعصُّب بين القديم والمحدث، التي كان من أبرز أعلامها:

- 'الآمدي' صاحب كتاب 'الموازنة' بين البحتري (القديم) وأبي تمَّام (المحدث)، ومحاولة الحكم بينهم فيمن هو أقرب إلى تحقيق عمود الشّعر، ليظهر بهذا المصطلح مع الآمدي في ثلاث مواضع من كتابه.
- القاضي الجرجاني صاحب كتاب 'الوساطة بين المتنبي وخصومه'، وقد حاول إثبات انتساب شعر المتنبي إلى عمود الشّعر، ليعيد ذكر المصطلح للمرَّة الثَّانية.

لتُختتم المراحل بمرحلة التَّنظير النَّقدي، التي أصَّل فيها المرزوقي لنظرية عمود الشّعر، من خلال مقدمته المُثمرة على شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، وقد انتهى عنده مفهوم عمود الشّعر بسبع عناصر لم يُزد عليها.

وقد قمنا بمقارنة عناصر عمود الشّعر التي انتهت عند المرزوقي مع قضايا السُّمو البلاغي التي ذكرها لونجين، من خلال مجموعة من المستويات:

- مستوى الطَّبع والصَّنعة
- مستويات التَّحليل الأسلوبي (المستوى الصَّوتي – المستوى اللُّغوي – المستوى البلاغي)
- مستويات اللَّفظ – المعنى – التَّركيب
- مستويات العناصر التَّكوينية – العناصر الجمالية – العناصر الإنتاجية

لنخلص إلى ذلك التّقاطع الكبير والمثير للانتباه، بين عناصر العمود وقضايا السُّمو، على الرّغم من الفارق الزَّمني المعتبر بينهما، ومع ذلك، فمفاهيم الشّعرية العربية التي ظهرت بعده كانت بعض جوانبها واضحة في أسلوب لونجين المختلف تماماً عن أساليب باقي الكُتَّاب والفلاسفة الإغريق والرُّومان، ممَّا يوحي لنا بامتداد الشّعرية العربية إلى زمن أبعد ممَّا هو متعارف عليه، قد يمتدّ مداها إلى العهد المصطلح عليه بالسَّامي، وإلى أوّل حضارة ذات بعد سامي 'الحضارة البابلية'، وإلى العهد الأسطوري الذي لا يستطيع أحد أن يحدّد أوليته.

خاتمة

في ختام هذا البحث، الذي حاولنا من خلاله الإجابة عن الإشكالات المُحدَّدة في مقدّمته، والمتعلّقة بمدى تأثّر الشّعرية العربية بالتُّراث النَّقدي الإغريقي، وهل كانت تنظيراتُ أرسطو ومن بعده"لونجين" نتيجة لما وصلتهما من تأثيرات سامية موغلة في القدم؟ انتهينا إلى توثيق المعارف السَّابقة، التي لم تكن معروفة بشكل كامل، وهي أنَّ الشَّرق العربي كان مهداً للحضارة، والمعارف المُرتبطة بها، إذْ سطعت شمس الحضارة من مهدها بأرض المشرق المُباركة، التي خصَّها الله بأن تكون الجهة التي تُشرق منها الشّمس، كما كرَّمها بنور الرّسالات السَّماوية، التي أضاءت الأرض بنور التَّوحيد والإيمان بالله، حيث كانت طيلة حقبٍ طويلة من الزَّمن همزة وصل، بين أهل الأرض وأهل السّماء، حيث تبدَّدت ظُلمات الجهل والشّرك والكُفر.

وقد مرَّت على الأرض المباركة، عدّة حضارات إنسانية، لا يمكن عدُّها، أو حصرها، خُصوصا في زمنها الأسطوري، الموغل في القدم قدم الإنسان نفسه، لتكون أوّل حضارة إنسانية تاريخية بأرض الرّافدين العامرة، وهي الحضارة السُّومرية، حوالي 3000 سنة قبل الميلاد، التي أهدت للإنسانية أعظم اختراعين، هما:

- اللّغة السُّومرية
- طريقة كتابتها بالخط المسماري

كما أهدت للأدب الإنساني، أعظم ملحمة 'ملحمة كلكامش'، التي شكَّلت بحق الملحمة الأُمّ لكلّ الملاحم الإنسانية اللاّحقة.

كما شكّلت هجرات العرب القدامى من موطنهم الأصلي، في شبه الجزيرة العربية، إلى الشّمال، عاملا مهمّا في تكوين حضارات إنسانية عربية عريقة، التي كانت على النّحو الآتي:

- الحضارة الأكدية ببلاد الرّافدين، التي تُنسب لسرجون الأكادي.
- الحضارة البابلية ببلاد الرّافدين، التي أسّسها 'سومو أبوم'.
- الحضارة الأشورية ببلاد الرّافدين، نسبة إلى مدينة أشور، بالعراق.
- الحضارة الفينيقية بالشّام، وقد تكوّنت باتّحاد الكنعانيين الذين أسّسوا مدينة صور حوالي القرن 25 قبل الميلاد، والآراميين الذين أسّسوا مدينة جبيل حوالي القرن 24 قبل الميلاد، ومدينة بيروت حوالي القرن 22 قبل الميلاد.

- الحضارة المصرية القديمة، حوالي 3100 قبل الميلاد، بعد توحيد القطرين على يد الملك مينا نارمر.

ومن أهمّ المساهمات الحضارية لهذه الحضارات العربية مُجتمعة، ما يلي:

- أوّل شريعة إنسانية وضعية، شريعة حمُّو رابي البابلية، حيث تحتوي على 282 مادة تشريعية، اجتماعية، واقتصادية، وقضائية.
- مكتبة آشور بانيبال، التي تحتوي على 30 ألف لوح طيني، مصنّف ومفهرس، والتي حفظت الكثير من تراث الحضارات السَّابقة.
- حدائق باب المُعلَّقة، وباب عَشْتَار.
- أوّل أبجدية إنسانية، الأبجدية الفينيقية، ذات 22 حرفا.
- ورق الكتابة البُردي.
- الكتابة الهيروغليفية.

وقد ثبتَ بالدَّليل تأثيرُ حضارات الشَّرق الأدنى القديمة، في الحضارة الإغريقية، التي استفادت من كل هذه المُساهمات الحضارية، المختلفة والمتنوعة، يُؤيّدُ هذا التَّأثير، عاملان مُهمّان:

- عامل الزَّمن، حيث تمتد جذور الحضارة الإنسانية، في الشَّرق الأدنى القديم، إلى حوالي 4000 سنة قبل الميلاد، بينما تمتدُّ جذورُ الحضارة الإغريقية، إلى حوالي 1200 سنة قبل الميلاد، ومعلومٌ تأثيرُ السَّابق على اللَّاحق، خُصوصا وأنَّ المُدَّة الزَّمنية بينهما، ليست بالهيّنة، حيثُ تُقارب حوالي 3000 سنة.
- عامل الجغرافيا، الذي جعل من الحضارة الإغريقية، همزة وصل، بين ثلاث قارات (آسيا-إفريقيا-أوروبا)، ليكون المنفذ البحري نحو آسيا، بحر إيجة والجزر المحيطة به، ويكون المنفذ البحري نحو إفريقيا، البحر الأبيض المتوسط نفسه، وقد كانت هذه المنافذُ البحرية، مَنافذَ تجاريةً بامتياز، خُصوصاً زمن الفينيقيين، الذين اشتهرت في عهدهم، التّجارة البحرية.

يُضاف إلى عوامل التّأثير الحضاري السّابقة، ما أفرزته الحفريات المختلفة، بمواقع هذه الحضارات البائدة، بأرض الشّرق الأدنى، خُصوصا بعد فكّ رموز الكتابة المسمارية، في النّصف الثّاني من القرن 18 ميلادي، وبعد فك رموز الكتابة الهيروغليفية بعد ذلك بقليل،

تحديدا في النّصف الأوّل من القرن 19 ميلادي، من خلال نقوش حجر رشيد المشهورة، والتي شاءت الأقدار أن تكون مكتوبة بثلاث لغات (المصرية القديمة 'اللّغة الدينية المقدّسة'، اللُّغة الدّيموطيقية 'اللّغة العامية المصرية'، واليونانية القديمة)، ليزداد التّأكُّد من ارتباط الحضارة اليونانية القديمة، بحضارات الشّرق الأدنى القديم.

وغير بعيد عن الأثر الحضاري، هناك تأثير من نوع خاص، ذو طابع أدبي، لغوي، بلاغي، يمكن إجماله في مفهوم "السُّموّ" الذي بدأ مع الفيلسوف الحمصي 'لونجين' (القرن الثّالث الميلادي) بمقالته المشهورة المعنونة بـ'في الجلال'، والتي اختلفت طريقة معالجتها للبلاغة (النَّثرية والشّعرية معاً) عن الطَّريقة الإغريقية والرُّومانية، والتي يكون قد وصل إليها نتيجة استقرائه لتراث الساميّين، ومعرفته للآراء النّقدية اليونانية خصوصا عند أرسطو، وذلك من حيث:

- المداخل العقلية التي تبنَّاها كلّ من 'أرسطو' (الفلسفة الإغريقية)، و'شيشرون' (الفلسفة الرُّومانية) في معالجتهم للبلاغة، والتي تجاوزها 'لونجين' بعدهم، حيث ركَّز في مقالته هذه على الأسلوب الرَّفيع (السَّامي) المُثير للعاطفة.
- مبالغة 'لونجين' في اهتمامه بتلقي الجمهور، وذلك من خلال مفهوم السَّامي الذي يجمع لزوما بين بعدين أساسين، هما:
  - أولا روعة الكلام
  - ثانيا تباين ردود فعل الجمهور
- قد يبدو 'لونجين' في مفهومه للسموّ البلاغي متأثّرا بكل من 'ديونسيوس' و 'فابياس' اللّذين ربطا بين أسلوب المتحدّث وبين العواطف التي يُثيرها، إلاّ أنَّ 'لونجين' بالغ في التَّركيز على التَّأثير النَّفسي للسَّامي، هذه الحالة النّفسية ناجمةٌ عن شدَّة الاندماج بين النَّص والمتلقي، النَّاتجة بدورها عن تأثير السَّامي.
- تجاوز 'لونجين' المفهوم الكلاسيكي للإسهاب البلاغي، حيث ركَّز على قُوَّة الخيال وجلال الفكر، حيث وصف 'لونجين' جلال الفكر بالعظمة والنُّبل، وبأنَّهُ أهمّ العناصر الخمسة التي جعلها مصادراً للسُّمو والجلال.
- يعتبر 'لونجين' أوَّل باحث جمالي، فهو أوَّل رومانتيكي في التَّاريخ، كما رأى البعض، قبل أن تظهر الرُّومنسية كمذهب أدبي بحوالي 1500 سنة، وهذا سبقٌ يستحقُّ

الإشادة، خصوصا وأنَّ مباحث علم الجمال لم تظهر مستقلَّة لدى الفلاسفة الكبار السّابقين له، سوى ما كان منهم من بعض الشَّذرات المتفرّقة هنا وهناك.

والحقيقة التي وقفنا عليها، هي أنَّ "لونجين' رائدُ مفهوم السَّامي، وأثناء تأليفه لمقالته المشهورة كان متأثّرا بالموروثات النُّدية السابقة، وذلك من خلال مجموعة من النّقاط، نحاول إجمالها فيما يأتي:

- مُخالفتهُ الصَّريحة لمنهج النُّقاد والفلاسفة الإغريق والرُّومان في تأصيلاتهم البلاغية (الشّعرية والنَّثرية) المعتمدة على استنطاق العقل، خُصوصاً الفيلسوف الإغريقي المشهور 'أرسطو'، والفيلسوف الرُّوماني الشَّهير أيضا 'شيشرون'، حيث اعتمد على استنطاق الأسلوب.
- نشأتُه العربية، فهو من أمّ حمصية، وقد ترعرع بحمص، قبل أن ينتقل إلى الإسكندرية، أين تلقى بها علومه الأولى، ومن ثم رحل إلى أثينا، وهنا يكون قد اطّلع على تراث اليونان وعرفه، وبعدها عاد إلى تدمر.
- تركيزه على إيجاء تصوّرات جديدة للشعر، من خلال بلاط الزُّباء، العامر بفنون الشّعر والأدب، والمهتمّين به ومن قبله بلاط زوجها 'أذينة' مؤدّبا للأولاد ومعلما لهم فنون الأدب والبلاغة والفلسفة،.
- تأثُّره الواضح بمفهوم المُتعة النَّاجمة شعرية البيت الواحد (المُفرد)، وهو من خصائص الشّعر العربي، بل يُمثّل تراثا نقديا عريقا مميزاً للشّعرية العربية، هذه المُتعة التي ينجمُ عنها انفعالٌ خالٍ من أي ضغط فكري، خلافا للانفعال الأرسطي القائم على مبدأ استثارة عاطفتي الشَّفقة والخوف كما فصَّلهُ 'أرسطو' في (نظرية التَّطهير).
- تقاطعُ عناصر السُّمو البلاغي عند "لونجين" مع عناصر نظرية عمُود الشّعر التي أصَّل لها 'المرزوقي' في كثير من المواضع، نحاول أنْ نُجملها في النّقاط الآتية:

– عدد العناصر خمسٌ في كليهما، إذا اعتبرنا أنَّ العناصر البلاغية لعمُود الشّعر (الإصابة في الوصف – المُقاربة في التَّشبيه – مُناسبة المُستعار للمُستعار له) تُشكّل عنصراً بلاغيا واحداً مُقابلاً للعنصر البلاغي لقضايا السُّمو (القدرة على تكوين المجازات).

- الجمع بين عنصري الطَّبع والصّنعة (الفن)، عنصرين للطَّبع، وثلاث عناصر للصَّنعة في كليهما، كمَا هو مُوّضحٌ في موضعه.
- الجمع بين ثنائية اللَّفظ (الشّكل) والمعنى (المضمون)، عنصر للّفظ، وعنصر للمعنى في كليهما، مع تقارب كبير في شروط كل عنصر، كما هو موّضحٌ في موضعه.
- الجمع بين المجازات الحسّية والعقلية في كليهما.

وبعد أن ثبت سبق لونجين الكثير من تنظيرات النّقّاد العرب حول الشعرية، ومن خلال كل ما أوردناه من حجج في بحثنا هذا، فإنَّنا نقترح مجموعة من التَّوصيات، التي نتمنى أن تجد من تُثيره للبحث فيها، نحاول أن نجملها في النّقاط الآتية:

1. تحقيق اسم المؤلّف تحقيقاً مستفيضاً، خُصوصاً من المصادر الأجنبية، ومحاولة ترجيح أصله العربي ترجيحاً فاصلاً.
2. تحقيق محتوى الكتاب تحقيقاً معمَّقاً، والكشفُ عن خلفيته الفكرية، مع بسط الأدلّة وتوسيع الاستنتاجات.
3. إعادة ترجمة الكتاب ترجمةً أكثر دقّةً مراعيةً الخلفية العربية للكاتب، والمحتوى القريب جداً من الشّعرية العربية.

في الأخير استطاع هذا البحث أن ينفض الغبار عن موضوع مهمّ جدا، متعلّق بالتُّراث الأدبي النّقدي الشّرقي القديم، الذي كان له الفضل والسَّبق معاً والتَّأثير في آداب الأمم الأخرى، خُصوصاً الأدب الإغريقي الذي استمدَّ الكثير من آداب الشَّرق الأدنى القديم وحضاراته الإنسانية الخالدة، والذي عبّر عنه لونجين في كتابه.

مصادر البحث ومراجعه

مصادرُ البحث ومراجعه

أ- المصادر

1. كاسيوس لونجين، في الجلال، ترجمة عدنان خالد عبد الله، هيئة أبو ظبي للثَّقافة والتُّراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتَّحدة، الطَّبعة الأولى، 2009م.
2. كاسيوس لونجينوس، الرَّائع، ترجمة عزَّت السَّيد أحمد، دار الفكر الفلسفي، دمشق، سوريا، الطَّبعة الأولى، 2008م.

ب- المراجع

3. مارك شورد- جوزفين مايلر- جوردن ماكنزي، النّقد، أسس النّقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة نجاح العطّار، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، الطَّبعة الثَّانية، 2005م.
4. عدنان خالد عبد الله، لونجين والجرجاني دراسة تاريخية مقارنة، مركز زايد للتُّراث والتَّاريخ، أبو ظبي، الإمارات العربي المتحدة، دون طبعة، 2000م.
5. أ.س. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة أحمد أمين، عليسة للنَّشر والتَّوزيع، تونس، الطبعة الأولى، 2020م.
6. أ.م. فورستر، الإسكندرية تاريخ ودليل، ترجمة حسن بيُّومي، المجلس الأعلى للثَّقافة، مصر، دون طبعة، 2000م.
7. إبراهيم العيد بشي، التَّاريخ المختصر العام لأهم الحضارات (دراسة حضارية في فترة قبل وعبر التَّاريخ) ، دار مداني للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، البليدة، الجزائر، 2013م.
8. إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطَّبعة الأولى، 1950م.
9. إبراهيم عوض، في الشّعر الجاهلي تحليل وتذوّق، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1998م.
10. ابن قتيبة الدّينوري، الشّعر والشّعراء، تحقيق إيهاب عبد الفتاح أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 2017م.

11. ابن قتيبة، الشّعرُ والشُّعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، بدون طبعة، 1982م.
12. ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1982م.
13. أبو العباس عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتاب الثّقافية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2012م.
14. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبُحتري، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الرّابعة، 1992م.
15. أبو عبيدة، كتاب أيّام العرب قبل الإسلام، تحقيق عادل جاسم البياتي، دار الجاحظ للطّباعة والنَّشر، جامعة بغداد، العراق، دون طبعة، 1976م.
16. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين و عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1991م.
17. أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العُمدة في صناعة الشّعر، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطَّبعة الأولى، 2000م.
18. أبو الحسن سعيد بن مَسْعَدَة الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النّفاخ، دار الأمانة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1984م.
19. أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشّعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، دون طبعة، 1985م.
20. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عبّاس وإبراهيم السّعافين و بكر عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، الطَّبعة الثَّالثة، 2008م.
21. أبو جعفر أحمد بن محمد النّحاس، شرح القصائد التّسع المشهورات، تحقيق أحمد خطّاب، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، العراق، دون طبعة، 1973م.

22. أبو عبد الله محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشَّح في مآخذ العلماء على الشُّعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1995م.
23. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتَّبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطَّبعة السَّابعة، 1998م.
24. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطّبعة الثّانية، 1965م.
25. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطَّبعة الخامسة، 1981م.
26. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطّبعة الأولى، 1952م.
27. إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، الطّبعة الرّابعة، 1983م.
28. أحمد أمين و زكي نجيب محمود، قصَّة الفلسفة اليونانية، مطبعة دار الكتب المصرية، الطَّبعة الثَّانية، 1935م.
29. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1983م.
30. أحمد سوسة، حضارة العرب ومراحل تطوُّرها عبر العصور، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، دون طبعة، 1979م.
31. أحمد شحلان، آداب الشَّرق القديم وتلاقح الحضارات، مطبعة فضالة، المحمدية، المغرب، الطَّبعة الأولى، 2005م.
32. أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، عليسة للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى، 2021م.

33. أحمد عثمان، الأدب الإغريقي تُراثا إنسانيا وعالميا، الموسوعة الكلاسيكية، القاهرة، مصر، الطَّبعة الثَّالثة، 2001م.
34. أحمد محمد الحُوفي، الحياة العربية من الشّعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، الطّبعة الثّانية، 1952م.
35. أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، نهضة مصر للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
36. أحمد مختار عمر، معجم اللُّغة العربية المعاصرة، عالم الكُتب، القاهرة، مصر، الطَّبعة الأولى، 2008م.
37. أحمد مطلوب و كامل حسن البصير، البلاغة والتّطبيق، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق، الطّبعة الثّانية، 1999م.
38. أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، العراق، الطّبعة الأولى، 1989م.
39. أرسطو طاليس، الخطابة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، دون طبعة، 1979م.
40. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1979م.
41. أمين مدني، التَّاريخ العربي وبدايته، دار القوافل للنَّشر والتَّوزيع، الرّياض، المملكة العربية السّعودية، الطَّبعة الثَّالثة، 2008م.
42. أوليفيي روبول، مدخل إلى الخطابة، ترجمة رمضان العصبة، مراجعة حسان الباهي، إفريقيا الشَّرق، الدار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 2017م.
43. بلخير أرفيس، البلاغة العربية بحث في الأصول والامتدادات، البدر السَّاطع للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، العلمة، الجزائر، دون طبعة، دون تاريخ.
44. جباغ قابلو، تاريخ الحضارة العربية القديمة، منشورات جامعة دمشق، سوريا، دون طبعة، 1999م.
45. جبران مسعود، معجم الرَّائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطَّبعة السَّابعة، 1999م.

46. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، دار الهلال، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
47. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللّغة العربية، دار الهلال، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
48. جهاد المجالي، طبقات الشُّعراء في النّقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثّالث الهجري، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1992م.
49. جهاد المجالي، طبقات الشُّعراء في النَّقد الأدبي عند العرب، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1992م.
50. جواد علي، المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جامعة بغداد، العراق، الطَّبعة الثَّانية، 1993م.
51. حسن مُؤنس، الحضارة، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، دون طبعة، 1978م.
52. حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسَّسة الجامعية للدّراسات والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، الطَّبعة الثَّالثة، 1997م.
53. حسين الشّيخ، العرب قبل الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، دون طبعة، 1993م.
54. الحسين بنو هاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد المُتَّحدة، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 2014م.
55. حلمي محروس إسماعيل، الشَّرق العربي القديم وحضاراته، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
56. حنّا نصر الحتّي، ديوان كعب بن زهير، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1994م.
57. الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1992م.
58. داود سلّوم، النَّقد العربي القديم بين الاستقراء والتَّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، العراق، الطَّبعة الثَّانية، 1970م.

59. داود غطاشة الشوابكة و محمد أحمد صوالحة، النّقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، الطّبعة الأولى، 2009م.
60. داوود سلّوم و حسن الرّبابعة، التّأثير والتّأثُّر بين التُّراث الشَّرقي والعربي والتُّراث اليوناني، المركز القومي للنَّشر، الأردن، الطَّبعة الأولى، 1999م.
61. رحمن غركّان، مقوّمات عمود الشّعر (الأسلوبية في النَّظرية والتَّطبيق)، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، سوريا، دون طبعة، 2004م.
62. رمضان عبده علي، تاريخ الشَّرق الأدنى القديم وحضاراته، دار نهضة الشَّرق للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2002م.
63. س م باورا، الأدب اليوناني القديم، ترجمة محمد علي زيد و أحمد سلامة محمد، مراجعة محمد صقر خفاجة، دار سعد، القاهرة، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
64. شوقي ضيف، البلاغة تطوُّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطَّبعة التَّاسعة، 1995م.
65. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطَّبعة الرَّابعة والعشرون، 2003م.
66. صالح أحمد العلي، تاريخ العرب القديم والبعثة النَّبوية، شركة المطبوعات للنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 2000م.
67. صقر محمد خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النَّهضة المصرية، مصر، دون طبعة، 1956م.
68. عبد الرَّءوف أبو السَّعد، مفهوم الشّعر في ضوء نظريات النَّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطَّبعة الأولى ، 1985م.
69. عبد الرّءوف أبو السّعد، مفهوم الشّعر في ضوء نظريّات النّقد العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 1985م.
70. عبد الرّحمان ابن خلدون، المُقدّمة، تحقيق عبد السلام الشّدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدَّار البيضاء، المغرب، الطَّبعة الأولى، 2005م.
71. عبد الرّحمان المصطاوي، ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطَّبعة الثَّانية، 2004م.

72. عبد العزيز صالح، الشَّرق الأدنى القديم الجزء الأول: مصر والعراق، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دون طبعة، 2012م.
73. عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولبُّ لُباب لسان العرب، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطَّبعة الرَّابعة، 1997م.
74. عبد القادر عبد الجبّار الشيخلي، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة القسم الأوّل الوجيز في تاريخ العراق القديم، مطابع التَّعليم العالي، الموصل، بغداد، دون طبعة، 1990م.
75. عبد المجيد زراقط، النَّقد الأدبي مفهومه ومساره التَّاريخي ومناهجه، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 2019م.
76. عبد المعطي شعراوي، النَّقد الأدبي عند الإغريق والرُّومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1999م.
77. عزَّت زكي حامد قادوس، آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والرُّوماني القسم الآسيوي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، الطبعة الثّانية، 2000م.
78. علي محمّد البجاوي و محمد أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم، أيَّام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية، القاهرة، مصر، دون طبعة، دون تاريخ.
79. علي محمد حسم العماري، قضية اللّفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، 1999م.
80. غاستون ماسبيرو، تاريخ المشرق، ترجمة أحمد زكي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتَّحدة، بريطانيا، دون طبعة، 2014م.
81. كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النَّجار، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطّبعة الخامسة، دون تاريخ.
82. مالك بن نبي، تأمُّلات، سلسلة مشكلات الحضارة، دار الفكر، دمشق، الطَّبعة الثَّانية. 2002م.

83. مجموعة باحثين، نقد الحضارة الغربية (تاريخ الإغريق قبل القرن التّاسع ق.م)، المركز الإسلامي للدّراسات الإستراتيجية، النَّجف، العراق، الطَّبعة الأولى، 2020م.
84. مجموعة من العلماء، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنَّشر والتَّوزيع، المملكة العربية السّعودية، الطَّبعة الثَّانية، 1999م.
85. محمد أسعد طلس، تاريخ الأمَّة العربية عصر الانبثاق، مؤسسة هنداوي، المملكة المتَّحدة، بريطانيا، دون طبعة، 2020م.
86. محمد الجوزو، نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطَّليعة للطّباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 2002م.
87. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، دون طبعة، 1998م.
88. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشُّعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، المملكة العربية السّعودية، دون طبعة، دون تاريخ.
89. محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموّشح، تحقيق محمد حسين شمس الدّين، دار الكُتب العلمية، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1995م.
90. محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشّعر العربي النّشأة والمفهوم، دار الحارثي للطّباعة والنّشر، الطّائف، المملكة العربية السعودية، الطّبعة الأولى، 1996م.
91. محمّد جمال كيلاني، الاتّجاه النّقدي في فلسفة أرسطو، دار ومكتبة الإسراء للطَّبع والنَّشر والتَّوزيع، طنطا، مصر، الطَّبعة الأولى، 2007م.
92. محمد حرب فرزات و عيد مرعي، دول وحضارات الشَّرق العربي القديم، دار طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثّانية، 1994م.
93. محمد خليفة حسن أحمد، رؤية عربية في تاريخ الشَّرق الأدنى القديم وحضارته، دار قُباء للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1998م.
94. محمد صبري الأشتر، العصر الجاهلي الأدب والنُّصوص المعلَّقات، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، دون طبعة، 1994-1995م.

95. محمد عزام، المصطلح النَّقدي في التُّراث الأدبي العربي، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، دون طبعة، دون تاريخ.
96. محمد عزام، المصطلح النَّقدي في التُّراث الأدبي، دار الشَّرق العربي، حلب، سوريا، دون طبعة، دون تاريخ.
97. محمد كامل عياد، تاريخ اليونان، دار الفكر، بيروت، لبنان، الطَّبعة الثَّالثة، 1980م.
98. محمد مندور، في الأدب والنَّقد، نهضة مصر للطّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1988م.
99. محمد مندور، في الأدب والنَّقد، نهضة مصر للطّباعة والنَّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1988م.
100. محمود الأمين، شريعة حمورابي، دار الورَّاق للنَّشر المحدودة، لندن، الطَّبعة الأولى، 2007م.
101. محمود الرّبيعي، في نقد الشّعر، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1998م.
102. محمود محمد علي، الأصول الشَّرقية للعلم اليُوناني، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، الطَّبعة الأولى، 1998م.
103. مصطفى النَّشار، فلسفة أرسطو والمدارس المتأخّرة، دار الثَّقافة العربية، القاهرة، مصر، دون طبعة، 2006م.
104. مصطفى عبد الرّحمان إبراهيم، في النَّقد الأدبي القديم عند العرب، مكَّة للطباعة، القاهرة، مصر، دون طبعة، 1998م.
105. مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، الطَّبعة الثَّانية، 1999م.
106. معجم المصطلحات السياسية، معهد البحرين للتنمية السياسية، البحرين، 2014م.
107. ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التّاريخية، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّامنة، 1996م.

108. نوري حمودي القبسي و عادل جاسم البياتي و مصطفى عبد اللطيف، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، دار الكتب للطّباعة والنَّشر، جامعة الموصل، بغداد، العراق، الطَّبعة الثَّانية، 2000م.
109. هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، كلمات عربية للتَّرجمة والنَّشر، القاهرة، مصر، 2011م.
110. ول وايريل ديورانت، قصَّة الحضارة، ترجمة محمد بدران، دار الجيل للطَّبع والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، الطَّبعة الأولى، 1992م.
111. يحيى أحمد الكعكي، الشَّرق الأوسط والصّراع الدّولي، دار النَّهضة العربية، بيروت، لبنان، 1986م.

ج- المجلّات

1. عادل زيتون، تراث الشَّرق في حضارة اليونان، مجلة العربي، عدد يونيو، عام 2008.
2. محمّد حمدي إبراهيم، لونجينوس عن الأسلوب السَّامي الرَّفيع، مجلَّة أوراق كلاسيكية، العدد الرّابع، 1995.
3. محي الدّين صبحي، نظرية الشّعر بين لونجينوس والجرجاني، مجلة آفاق عربية، العدد 11، 1979/11/01م.

د- الجرائد

1. نجاح العطّار، الفكر النَّقدي عند لونجين الحمصي، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتّحاد الكُتَّاب العرب بدمشق (سوريا)، العدد 1309، 01 سبتمبر 2012م، الصَّفحات 4 و 5.

ملحق الجداول

رقم الجدول	اسم الجـــدول	الصّفحة
01	عناصر عمود الشّعر وعيارها عند المرزوقي	187
02	شَرفُ عناصر عمود الشّعر عند المرزوقي	187
03	التّمييز بين الشّعر العربي القديم والمُحدث عند المرزوقي	190
04	عناصر عمود الشّعر العربي لدى الجرجاني والمرزوقي	191
05	عناصر عمود الشّعر وقضايا السُّمو البلاغي	193
06	عناصر عمود الشّعر بين الطّبع والصّنعة	194
07	قضايا السُّمو بين الطّبع والصّنعة	195
08	مستويات التّحليل الأسلوبي لعناصر العمود وقضايا السُّمو	196
09	تقاطعات اللّفظ/المعنى/التّركيب لعناصر العمود وقضايا السُّمو	196
10	تقاطعات العناصر التكوينية/الجمالية/الإنتاجية لعناصر العمود وقضايا السُّمو	198
11	مقابلة عناصر العمود وقضايا السُّمو	200
12	ترجمات مصطلح المفردات النَّبيلة	235
13	الصّفات الحسنة والمذمومة للألفاظ	240
14	ترجمات مصطلح ترتيب المفردات الجزلة والرَّفيعة	242

فهرس الموضوعات

الصّفحة	المـوضـــــوع
05	**مقدمة**
16	**الفصل الأول: الثّقافة العربية القديمة والثَّقافات الحافَّة**
	خلاصة
	الفصل الثّاني: كتاب 'في الجلال' والسّياقات الثّقافية والاجتماعية
91	**تمهيد**
95	**المبحث الأول:** كتابُ 'في الجلال'
95	1- تحقيق العنوان
96	2- طبعات الكتاب
105	3- محتوى الكتاب
135	**المبحث الثّاني:** 'كاسيوس لونجين'
135	1- تحقيق الاسم
137	2- لونجين وبلاط الزّباء
149	3- لونجين والمدرسة الأفلاطونية المُحدَثة
152	**المبحث الثّالث:** القيمة التّاريخية والفنيَّة والنَّقدية للكتاب
152	1- القيمة التّاريخية
15	2- القيمة الفنيّة
154	3- القيمة النّقدية
158	**خلاصة**
	الفصل الثّالث: الشّعرية العربية وأفكار لونجين

تمهيد	**161**
المبحث الأول : جهود مُنظّري الشّعر العربي	**163**
1. مرحلة التَّدوين النَّقدي	**163**
2. مرحلة التَّطبيق النَّقدي	**181**
3. مرحلة التَّنظير النَّقدي	**185**
المبحث الثاني : قضايا السُّمو في كتاب (في الجلال) وعمود الشّعر العربي	**195**
1. القدرة على تكوين الأفكار العظيمة	**202**
2. العواطف الجامحة المُلهمة	**215**
3. القدرة على تكوين المجازات	**220**
4. المُفردات النَّبيلة	**236**
5. التَّأثير العام النَّاجم عن الرّفعة والسُّمو	**245**
خلاصة	**248**
خاتمة	**251**
قائمة المصادر والمراجع	**257**
مُلحق الجداول	**268**
فهرس الموضوعات	**270**