www.dorat-ghawas.com

محتويات العدد

العدد الثالث

■ الموردة

نصرنا .. انتصار أمة الجهاد ..... د . محمد البكاء ٣

■ بحوث ودراسات

* المدارس النحوية بين ايدي الدارسين ..... أ . د . نعمة رحيم العزاوي ٤ ـ ٢١
* حتى في كتب النحو ..... أ . د . علي محسن مال الله ٢٢ ـ ٣٢
* سورة الدهر ـ قراءة تاملية ..... أ . د . بشرى البستاني ٣٣ ـ ٤٣
* الاصمعيات ـ دراسة في اسس الاختيار ..... أ . د . محمود الجادر ٤٤ ـ ٥٤
* موازنة بين ذئبيتي الفرزدق والبحتري ..... أ . د . يونس السامرائي ٥٥ ـ ٦٢
* المتنبي في معيار الحاتمي النقدي ..... رعد عبد اللطيف صالح ٦٣ ـ ٦٨
* امتداد التراث النقدي العربي في المعاصرة ..... أ . د . عبد الكريم راضي جعفر ٦٩ ـ ٨١

■ نصوص محققة

* اوراق من عيون التواريخ لابن شاكر ٦٨٦ هـ ـ ٧٦٤ هـ
تحقيق : عبد العزيز ابراهيم ..... ٨٢ ـ ٩٧
* شعر ملوك الاندلس وامرائها في القرن الخامس الهجري
صنعة د . انقاذ عطا الله ..... ٩٨ ـ ١٢٥

* اصدارات المجمع العراقي ..... ١٢٦ ـ ١٢٧
* الجديد في المكتبة (الطريق الى القدس) عرض : محمد رجب السامرائي ١٢٧ ـ ١٢٨
* مطبوعات وردت الى المجلة ١٢٨

www.dorat-ghawas.com

البحث في الجذور

إمتداد التراث النقدي العربي في المعاصرة

مقولات نازك الملائكة انموذجا

أ . د . عبد الكريم راضي جعفر
كلية التربية ـ الجامعة المستنصرية

يحاول هذا البحث أن يبحث في الصداقة القائمة بين الموروث النقديّ العربيّ والنقد العراقي الحديث . وقد اختارَ الناقدة الشاعرة نازك الملائكة ، لعلّة لا تخفى على الشعراء والنقاد . هذه العلّة تتلخص في كون الملائكة من أجرأ النقاد العرب الذين روّجوا للجديد . وكان ذلك الترويج والتصويت في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) ، إذ كانت تلك المقدمة ثائرة على ما كان سائداً ، بحيث أعلنت أنّ (اللا قاعدة) هي « القاعدة الذهبية » .[1]

إنّ إقامة علاقة الصداقة بين التراث والمعاصرة ، أو بين المعاصرة والتراث ، تعني اقامة معادلة تشي بأسرار معلنة بين ما هو راسب لأجيال عديدة ، وبين تعلّق الذات الناقدة بحياة حاضرة هي امتداد لذلك الراسب الماضي .

إن طبيعة الموضوع تقتضي توزيعه بين محاور عدة : الاول : ماهية الشعر ، والثاني : طبيعته ، والثالث : وظيفته ، والرابع : الوزن ، والخامس الغموض ، والأخير : التشبيه .

www.dorat-ghawas.com

١ / ماهية الشعر

تقول الملائكة في تعريفها الشعر إنه « مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تنشع من الفاظها المعاني والظلال والانفعالات »[٢] . ومعنى ذلك انها تربط هذا الخلق الذي نسميه القصيدة باللغة ذات الوظيفة التعبيرية الجمالية .

إنّ هذه الوظيفة التعبيرية ، لا تحدّد الاشياء في دائرة مغلقة ؛ لانها ليست مغلقة على ذاتها تدور على محور ثابت يجمد الدلالة ، وانما هي « لغة فردية في مقابل اللغة العامة »[٣] فمهمة هذه اللغة ليست الاشارة الى الاشياء ، وتسميتها باسمائها ، وانما « ان تخاطب في الانسان خياله »[٤] . والشعر طبقاً لهذه المهمة « لغة داخل اللغة » ، كما يقول بول فاليري .[٥]

ان عبارة نازك « مقدرة الشاعر على استعمال اللغة ... » ، تشير بما لا يقبل اللبس الى استعمال الشاعر اللغة الجديدة المتأتية من اللغة بمعناها الاصطلاحي ، بعد ان يذروها الشاعر في اعماقه ، ثم يحرقها حرقاً مساوياً للتجربة الانفعالية . وفي هذا خلق جديد ، له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية (الذاتية والموضوعية) لخالقها .

وطبقاً لهذا التأسيس ، فان الشعر لا يحطم اللغة بمعناها الاصطلاحي أو اللغة القياسية Standard Language الّا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى ، يتشكل فيه نمط جديد من الدلالة تقول لنا ما لا تقوله اللغة القياسية ، اذ « ان استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية (كذا) المتجمدة لا ينتج الشعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة . وهذا الخروج هو خلق الفجوة : مسافة التوتر ، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية »[٦]

انّ لغة الشعر ، كما جاء في مقولات النقاد العرب القدامى ، والفلاسفة المسلمين هي اقوال مخيّلة أو كلام مخيّل . وعلى وفق ذلك ، فان الشاعر يخلق المنافرة التي تتحقق بالابتعاد عن اللغة الاشارية التي تشير ولا تنحرف . هذه اللغة الاشارية تشكّل استخداماً حقيقياً للغة بهدف الافهام والتوصيل ، في حين لا يكون استخدام الشعر للالفاظ بهدف الاشارة الى معانيها الحقيقية ، وانما لتدلّ على معان اخرى ، وهو بهذا ــ أقصد الشعر ــ يدفع بالاستخدام الحقيقي للغة الى الوراء .

وهذا ما اشار اليه الفارابي ، وذلك حين حصر الاستخدام اللغوي في مستويين ، الاول : تدل فيه الالفاظ على المعاني الحقيقية التي وضعت لها ، والآخر : لا تلتزم فيه الالفاظ بالدلالة على تلك المعاني المتواضع عليها .

لقد ادرك الفارابي حين تحدث عن نشأة اللغة في كتابه (الحروف) ، أنّ ثمة مستويين متعارضين للغة ، الاول تدل فيه الالفاظ على معانيها التي جعلت علامات لها بحيث يدل لفظ على معنى واحد ، أو عدة الفاظ على معنى واحد ، أو ان يدل لفظ واحد على عدة معانٍ ، بحيث اصبحت هذه الالفاظ علامات على هذه المعاني التي اصطلح عليها وأخذت شكل (الثبوت) . وأصبح هذا المستوى اللغوي هو الذي يقاس عليه . اما المستوى اللغوي الآخر ، وهو تابع للمستوى الأول ، فتتجاور فيه الالفاظ معانيها الثابتة أوْ (الراتبة) التي وضعت لها مع استقرار اللغة ، فتصبح دالة على معان أخر مغايرة ومختلفة عن تلك المعاني الراتبة في المستوى الاول ، ومن هنا ، كانت نشأة الاستعارات وسواها من ألوان المجاز[٧] . يقول الفارابي « فاذا استقرت الالفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها ، فصار واحد لواحد ، وكثير لواحد ، أو واحد لكثير ، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على نواتها ، صار الناس بعد ذلك الى النسخ والتجوّز في العبارة بالالفاظ . فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له اولًا ، وجعل الاسم الذي كان لمعنى ما راتباً له على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق ، ولو كان يسيراً إمّا لشبه بعيد ، وإما لغير ذلك ، من غير ان يجعل ذلك راتباً للثاني دالّا على ذاته . فيحدث حينئذٍ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يُفهم من الاول ــ وبالفاظ معانٍ كثيرة يصرّح بالفاظها عن التصريح بالفاظ معانٍ أخر اذا كان سبيلها أن تقترن بالمعاني الأول متى كانت تُفهم الاخيرة مع فهم الاولى ، والتوسع في العبارة بتكثير الالفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها . فيبتدىء حين ذلك أنْ

www.dorat-ghawas.com

تحدث الخطبة اولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً »[٨]

يحدّد الفارابي بذلك المستوين اللغويين : المستوى الاصطلاحي ، والمستوى المجازي ، فوجد ان المستوى المجازي ــ اللاحق والتابع للمستوى الاصطلاحي ــ قد نشأت عنه الاقاويل الخطبية فالشعرية . وهذا معناه ان اللغة الشعرية هي التي تختصّ باستخدام هذا المستوى المجازي . من هنا ، وجد الفارابي ان الخطباء والشعراء هم الذين « يتسامحون في العبارة ويجوزون فيها »[٩]

ان نازك ، قد عبّرت في تعريفها الذي مرّ بنا عن هذه الخاصية في لغة الشعر ، أو عن المستوى المجازي الذي تحدث عنه الفارابي ، ولذلك اكدت الالفاظ التي تشعّ منها المعاني والظلال والانفعالات . وهذا يعني ان لغة الشعر ، من حيث التركيب والاتجاه ، والعلاقات ، تختلف عن لغة النثر اختلافاً جوهرياً . وطبيعة هذا الاختلاف تكمن في البنية الشكلية ، اذ إن الفارق « لا يكمن في المادة الصوتية ، ولا في المادة الايديولوجية ، بل يكمن في نمط خاص من العلاقة التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المدلولات من جهة اخرى »[١٠] .

وعلى هذا الاساس ، فان اللغة الشعرية لها خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية المتولدة من « التغيير المركب » ، كما يسميه الفارابي[١١] ، أي « الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة »[١٢]

لقد أدركت نازك ، وهو ما ادركه قبلها الموروث النقدي العربي ، ان وظيفة اللغة في الشعر هي وظيفة ايحائية / انفعالية / جمالية ، تتخطى دائرة الاشارة المغلقة ، وهي الوظيفة التي يؤديها النثر في درجته الصفر . على ان الشاعر والناثر يستعملان لغة واحدة ، غير ان الشاعر يصنع « الفاظ النثر في سياق شعري وذلك باستعمال الصور الحسية ، واضفاء غلالة من الخيال ، واستثارة الاصداء البعيدة في الالفاظ وخلق الجوّ وإحاطة العبارات باجواء نفسية متشابكة » ، كما تقول الملائكة[١٣] وهذا ما لخصه الفارابي بكلمتين : (التغيير المركب) .

ان الشعر / ذلك التغيير المركب ، يجب ان يكون موزوناً . واقتران اللغة بالوزن ناتج من التخييل الشعري . وحركة التخييل الشعري « حركة متعددة الابعاد ، تعتمد على المعنى والاسلوب واللفظ والنظم والوزن . ولذلك يؤكد حازم القرطاجني ان التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جمعة الالفاظ . والالفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن ، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية ايقاع التناسب بين عناصرها الصوتية التي تتجاوب ــ في النهاية ــ مع تناسب المعنى . ومن ثم يظلّ التخييل الشعري تخييلاً سمعياً ما دمنا نهتزّ في الشعر ازاء ما نسمعه ، ويتمثل السامع من لفظ الشاعر المخيّل صورة أو صوراً ، ينفعل لتخيلها وتصوّرها »[١٤] .

ان ارتباط الوزن باللغة ، متأتٍ من الطاقة الحيوية العضوية التي تمنحها الموسيقى ، بعد ان تفعل فعلها في الكلمات ، والاحساسات والاتجاهات ، ولذلك عدّته نازك سحراً فاعلاً في النص ، ووظيفة النص ، ذلك لأن الوزن « هو الروح التي تكهرب المادة الادبية وتصيّرها شعراً ، فلا شعر من دونه » ، كما تقول نازك[١٥] . ومعنى ذلك انها تقيم للوزن وزناً لا معادل له الّا هو . وهذا ما ذهب اليه ابن سينا وابن رشد ، إذ « جعلا الوزن نفسه جزءاً من اللغة المخيلة في الشعر ، أي وسيلة من وسائل التخييل مثله مثل التشبيه والاستعارة وغيرهما مما يميّز اللغة الشعرية »[١٦] ، لأن الوزن من « الامور التي تجعل القول مخيلاً »[١٧] . وهذا ما يشير اليه قول نازك (... وتصيّرها شعراً) .

ان توكيد الملائكة الوزن ينسجم مع ما اسسه الموروث النقدي العربيّ فابن رشيق القيرواني ، مثلاً ، عدّ الوزن « اعظم اركان حدود الشعر ، وأولاها به خصوصية »[١٨] بل انها تنهج النهج الذي قال به ابن سينا حين اكد اللغة المرتبطة بالوزن في وحدة متماسكة قادرة على توليد الشعرية . فقد ذكر ابن سينا في كتابه (الشفاء) ان الشعر انما يوجد « بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن »[١٩] . فمن « هاتين العلتين تولّدت الشعرية »[٢٠] . وهو ما درجت عليه الملائكة في تلفظاتها التعريفية للشعر .

إنّ التعويل على الوزن واشتغاله على شعرية النص واثرائه وتميزه بحيث يكون كلاماً موحياً ، يقود ، حتماً ، الى تمييز الشعر مما ليس شعراً . على ان مثل هذا التعويل أو الانحياز الى موسيقى الشعر على وفق ما ذهبت اليه نازك واكده الموروث النقديّ العربي قبلها ، لا يعني الانحياز غير المشروط ، اذ إن الانحياز لمجرد الانحياز ، يغدو مغالطة منطقية بمجرد قراءة نصّ نثري ثريّ بالايماء والايحاء والصور النامية . من هنا ، اكدت نازك أنّ « الوزن وحده لا يخلق الشعر »[٢١] . وهو تطابق مع ما ذهب اليه ابن رشد « ليس كل نظم شعراً ، اذ كثيراً ما يوجد من الاقاويل التي تسمى اشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية الّا الوزن واللحن »[٢٢] . والى مثل ذلك ذهب الحاتمي في حلية المحاضرة ، إذ قال « المنثور مطلق من عقال القوافي ، فاذا صفا جوهره وطاب

www.dorat-ghawas.com

عنصره، ولطفت استعارته ورشقت عبارته، كاد يساوي المنظوم»[٢٣]. وليس معنى ذلك ان نازك حين تذهب ذلك المذهب تتنصل من اقوالها التي شددت على الوزن، وانما تريد ان تجمع كل عناصر الشعر في القصيدة، لأن الشعر عندها «اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي، والنغم والصور والجو وقوة الموضوع وكمال الهيكل»[٢٤] وهذا ما أقصده بالانحياز المشروط بمعنى ان الوزن يجب ان يؤدي وظيفته، وذلك حين ينهض بالنص من أجل احلاله في دائرة الشعر، وحين يؤدي دوراً مهماً في التجربة الانفعالية توصيلاً وتلقياً. وهذا ما لخّصه ابن سينا في قوله ــ آنف الذكر ــ ان الشعر انما يوجد بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية.

٢ / طبيعة الشعر

طبيعة الشعر: تذهب الملائكة الى «ان الدراسة في ذاتها لا تستطيع ان تخلق الشاعر، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة عن الدراسة، غير ان الموهوب لا يستطيع ان يكمل شعرياً من دون الدراسة»[٢٥]. وطبقاً لذلك، وجدناها تنصح الشاعر العربيّ الناشيء بضرورة تعلّم العروض العربي، عند احساسه بعلامات الموهبة الشعرية.[٢٦]

ومثلما شددت على العروض، فقد اكدت اللغة. تقول مخاطبة الشاعر الناشيء «ثم أنت تحتاج، بعد العروض، الى معرفة اللغة العربية وقواعدها، لا لانها هدفك المباشر، وانما لانها اداتك ووسيلتك الى التعبير، فبادر منذ البدء الى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم، ودراسة اللغة واساليب صياغتها وقياسها مع شيء من اطلاع على اصول البلاغة»[٢٧].

انّ تلفظات نازك تلك، تبحث في طبيعة الش... ــ وسؤال هذه (الطبيعة) هو: هل الشعر نتاج الموهبة أو التحصيل المكتسب؟

يجيب هوراس الروماني عنه بقوله «فيما يخصّني بي لست أتبين ما يستطيع التحصيل ان يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل. ان احدهما ليلح في طلب الاخر، ويماهده على صداقة باقية»[٢٨].

ولعل أقدم ما وصل الينا، بخصوص الموهبة / الطبع، والصناعة /* التحصيل المكتسب، ما ورد في صحيفة بشر بن المعتمر، اذ قسّم فيها ابداع الشعر ــ والنثر ــ على منازل: المنزلة الاولى وهي ان يواتيه البيان من غير تكلف له، في اول وهلة و«أن يكون مقبولاً، وخفيفاً على اللسان سهلاً، وكما خرج من ينبوعه ونجم عن معدنه»[٢٩] وهذه المنزلة تأتي للحاذق المطبوع: «فان أنت تكلفتهما (يعني الشعر والكلام المنثور) ولم تكن صادقاً مطبوعاً ولا محكماً لِسانك، بصيراً بما عليك ومالك، عابك من أنت أقلّ عيباً منه، ورأى من هو دونك انه فوقك»[٣٠] والمنزلة الثانية: ان لايواتيه البيان عند أول نظر، وانما بعد المحاولة والتهيؤ واعداد النفس، حتى يستطيع أن يضع اللفظة في موضعها، والقافية في مركزها ونصابها من غير اكراه أو اغتصاب.

يقول بشر: «فان ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في اول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فانك لا تعدم الاجابة والمواتاة، ان كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق. فان تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث شغلٍ عَرَض، ومن غير طول اهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة الى أشهى الصناعات اليك، وأخفّها عليك»[٣١].

يشير بشر بن المعتمر بهذا الى الصلة المتينة التي تقوم بين الطبع أو الطبيعة والصناعة، وامارة الطبع الميل والشهوة الى الصناعة التي تناسب ما فطر عليه الانسان من قدرات ومواهب.[٣٢]

ويقول احمد بن الطيب السرخسي (٢٨٣ هـ) متحدثاً عن صناعة الغناء «وليس يغني التعليم فيها دون الطبع، ولا الطبع دون التعليم، فاذا اجتمعت لمن رامها طبيعة محمودة وقوة قابلة، ومعلم حاذق، ومران دائم، وفراغ متصل، وشهوة تامة فقل ما يكدي، فان نقص من هذه الاسباب شيء دخل عليه من النقص بقدره»[٣٣].

ورويَ عن بشار بن برد أنه سئل: بِمَ فقتَ أهل عصرك، وسبقت اهل عصرك؟ قال «لاني لم أقبل كلّ ما تورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت الى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرتُ اليها بفهم جيد وغريزة قوية، فاحكمتُ سبرها وانتقيتُ حُرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها ــ»[٣٤].

إنّ تعليق الشعرية على الطبع / الموهبة، انما هو نظر احادي الجانب يضع الشاعر في دائرة ضيقة، تكون الخطوات ــ لعلة الاسار ــ مراوحة في مكانها. وهذا ما اكده الفارابي في (مقالة في قوانين صناعة الشعراء)، حين قسم الشعراء على

www.dorat-ghawas.com

ذوي جبلة ، والعارفين بصناعة الشعر . يقول « ان الشعراء إمّا أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ، ولهم تاتٍ جيد للتشبيه والتمثيل : اما لاكثر انواع الشعر ، واما لنوع واحد من انواعه ، ولا يكونون عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي ، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتاتيهم لما هم مُيسرون نحوه ، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبيت في الصناعة . ومن سمّاه مسلجساً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء » .[٣٥] وهذا يعني ان الفارابي لم يعدّ من اعتمد على طبيعته في قول الشعر ، شاعراً ، لانفراط في قوانين الشعرية / الصناعة : عمل الشعر واتقانه ، التي تنهض بالموهبة ، لكونها عاملاً فعّالاً في اقامة الشعرية .

ان تاكيد نازك دراسة العروض ، في نصّها آنف الذكر ، والمران ، وانماء الثروة اللغوية ، يعني التحصيل المكتسب الذي يرفد التكوين الفطري / الطبيعي بالقوة والفاعلية . فليس من شك في ان على الشاعر ان يثقف ادواته الشعرية عن طريق بذل الجهد والتحصيل المكتسب ، حتى تكون تلك الادوات آمرة ومؤتمرة في آنٍ واحد . وهذا لن يتاتى له الّا من خلال قراءة الشعر ودرسه ، لاسيما الشعر العربي القديم « دراسة جدية ، [فـ] هي التي ستفجّر ... القدرة على ابداع صيغ جديدة واساليب عصرية تلائم الذهن العربي الحديث ، وما من مجدّ أصيل قطّ الّا ودرس القديم دراسة عميقة » .[٣٦] لان الشاعر « لا يدين في ابداعه للحظة الحضارية التي يصدر عنها ويمارس فيها ابداعه الفني فحسب ، بل هو مدين والى حدٍ كبير الى زمان مركب يمدّ جذوره طولاً وعرضاً في اعماق التاريخ وخزائنه » .[٣٧]

ان نصوص نازك تلك ، تلتقي بشكل أو بآخر ، مع ما ذهب اليه الاصمعي حين قال « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً ، حتى يروي اشعار العرب ، ويسمع الاخبار ويعرف المعاني ، وتدور على مسامعه الالفاظ ، وأول ذلك ان يعلم العروض ليكون ميزاناً على قوله ، والنحو ليصلح به لسانه » .[٣٨]

من هنا ، ادركت نازك ارتباط الموهبة الشعرية بالجهد المبذول المكتسب ، وهذا الجهد يجب ان يبنى عن طريق النهل من الشعر العربي والاستقاء من منابع الشعر الغربي . تقول الى الشاعر العربي الناشيء معلّلة القراءتين (الشعر العربي والشعر الغربي) « شعرك العربي يربطك بكيانك الروحي ، وموضع عواطفك ، ومنبع موهبتك ، والشعر الاجنبي يفتح لك نوافذ سحرية من المعاني والمذاهب والاساليب ... لتفتح لك عوالم جديدة ، وتملك القدرة على نظرة حديثة الى الحياة والشعر » .[٣٩]

٣ / وظيفته

تقول نازك إن « للشعر وظيفة خيّرة يؤديها الى الحياة والكون . »[٤٠] لانها مؤمنة بانّ الشاعر لابد له من أن يديم الصلة « بالحياة والناس » .[٤١] ولانها وجدت « الادب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء ، وانما هو ثمرة على شجرة تتصل بتربة ويحيط بها مناخ » .[٤٢] ومثل هذه الوظيفة وجدناها عند هوراس حين أعلن « أنّ غاية الشعر إمّا الافادة ، أو الامتاع أو اثارة اللّذة ، وشرح عبر الحياة في آن واحد » .[٤٣] وهو ما وجدناه عند الفلاسفة المسلمين الذين وجدوا ان الشعر يهدف الى تحقيق الافادة واللذة وذلك متجسّد في قول الفارابي « والاقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الامور التي هي جدّ ، ومنها ما شانها ان يستعمل في أصناف اللعب . وامور الجد هي جميع الاشياء النافعة في الوصول الى أكمل المقصودات الانسانية وذلك هو السعادة القصوى » .[٤٤]

يبيّن نص الفارابي ان الشعر نافع وممتع ، فهو نافع لإسهامه في الارتقاء بالانسان عن طريق التاثير الذي يحدثه الشعر في سلوكه . وفي هذا توجيه لافعاله الى الجادة التي تمكنه من تحقيق الغاية القصوى من وجوده . وفي الوقت نفسه هناك وظيفة اخرى تقابل امور الجد وهي اللعب .[٤٥]

ويذهب ابن سينا الى ان « الشعر قد يقال للتعجب وحده وقد يقال للاغراض المدنية » .[٤٦] ويقول ان « العرب كانت تقول الشعر لوجهين احدهما ليؤثر في النفس امراً من الامور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال ، والثاني للعجب فقط ، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه »[٤٦] .

« ويفيد (التعجيب) أو (العجب) معنى الدهشة واللذة المترتبة على الاثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي ، وقد يفيد هذا ـــ عند الفارابي ـــ معنى اللعب أو اللذة ... أما الاغراض المدنية التي يستخدم فيها الشعر عند ابن سينا ، فهي تشير الى الغاية التربوية والاخلاقية والاجتماعية للشعر ، اي (امور الجد) عند الفارابي »[٤٧] .

ويبدو ان حازم القرطاجني يتابع ما ذهب اليه الفلاسفة المسلمون ، فقد وجد أنّ « الاقاويل الشعرية القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوذ الى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد ، بما يخيل له من خير او شر »[٤٨] . وقد يقترب

www.dorat-ghawas.com

قول السياب من هذا القول الخاص بالافادة .. يقول السياب في هدف الشعر :

إنّ سرّ خلود الآثار الادبيّة هو انها جعلت من الصراع بين الشرّ وقواه موضوعاً لها . ويقول « ان تاريخ الانسان كان وما يزال صراعاً بين الشر وبينه ، ... والتعبير عن هذا الصراع انما هو تعبير عن الحياة او ادب واقصي بعبارة اخرى »[٤٩] . من هنا ، فانّ « وظيفة الادب أو بالحري وظيفة الرائع منه ، تصوير هذا الصراع بين الشر وبين الانسان »[٥٠] ولذلك فان « سير الحياة وتنظيمها أو تحسينها بالاحرى ، ظلّا طوال اجيال عديدة من أهم اغراض الشعر وأهدافه »[٥١]

ان النصوص النقدية التي قدمها الفارابي وابن سينا ، والقرطاجني ، تشكل قاعدة أمينة لنصوص نازك آنفة الذكر التي حدّدت وظيفة الشعر الخيرة للحياة والكون .

لقد حلّت نازك وسط تلك النصوص التراثية باختيارها . وسواء اطلعت عليها ام لم تطلع ، فانها تلتقي معها ضمناً .. تقول : ان الادب ليس « الّا مرآة تعكس الحياة »[٥٢] ومعنى ذلك انها تؤمن بأن للشعر مهمات انسانية واجتماعية ، لا يمكن ، بأي شكل من الاشكال ، فصله عنها . تقول معرّفة الاديب « ... ان لفظ الاديب عندنا قد خضع لانحرافات النظرية المجردة التي تندرج تحت عنوان (الفن للفن) .

فالاديب يعتبر اليوم صانع الجمال ، ومرقرق الرحيق في الالفاظ المسحورة ، لا يسأل عن الهدف الانساني ولا عن المثال الاجتماعي (...) ومعنى هذا ان علينا الّا نرجو نفعاً اجتماعياً من الشعر . والواقع ان الورد في الطبيعة ليس خاوياً من النفع ، وانما يتفتح الزهر لينتج البرتقالة الحلوة المغذية ، والوردة التي لا تأتي بثمرة ملموسة تنفع غذاءً للطيور والفراشات والنحل ، وما من شيء في الطبيعة الّا وكان له قبل جماله نفع ثابت ، وحاشا للانسانية ان ترضى لاديبها الموهوب أن يهدر طاقته الفكرية في كتابة صفحات جمالها عقيم . وهل يرضي ضمائرنا ان نكتب من الادب ما هو حلية فارغة وترف ، بينما اهلنا يبادون في الارض المحتلة »[٥٣]

وذهبت نازك ــ رابطة الفائدة باللذة ــ الى ان الشاعر « يؤدي الى المجتمع الانساني خدمة جسيمة حتى وهو (يلهو) بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمرّ عبر السماء »[٥٤]

ان مثل هذا الربط وجدناه عند الفارابي . يقول « ان اصناف اللعب انما يقصد بها تكميل الراحة ، والراحة انما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الانسان نحو أفعال الجد ... فاصناف اللعب انما يقصد بها امور الجد ، فليس يطلب إذاً لذاته ، وانما يطلب ليتال به بعض الاشياء التي توصل الى السعادة القصوى ، فهذه الجهة يمكن أن نجعل لاصناف اللعب مدخلاً في الانسانية »[٥٥]

يحدّد الفارابي في ذلك النص الشعر الذي يفيد مع اللذة شيئاً آخر ، لما يقدمه من منفعة مباشرة تتصل بتقويم الانسان وتهذيبه حتى تصل الى درجة من الكمال تجعله فرداً نافعاً في المجتمع الفاضل .

لقد ادرك الفارابي ان هذا اللون من الشعر يحقق نوعاً من الراحة للانسان ويعينه على استرداد طاقاته التي يتوجه بها نحو افعال الجد ، وتجديدها[٥٦] ولعل هذا ما أرادته نازك حين ذهبت ــ في نصّها آنف الذكر ــ انّ الشاعر يؤدي الى المجتمع الانساني خدمة جسيمة وهو (يلهو) بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر ...

واذا كانت الفائدة ، هدفاً من اهداف الشعر ــ كما بيّنت النصوص النقدية ، فان الوظيفة الاخرى ، هي اللذة التي تحدث عنها الفارابي وابن سينا .

تقول نازك ان « فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدّم من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور ، فهذه الأشياء لا تستغني عنها الانسانية ، لانها بما تقدّم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الانسان وتساعده على النمو العاطفي .

والواجب الاعظم للشاعر الوطني ان يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل احاسيسهم الجمالية ويدفع نحو مستقبل انساني أرفع واعمق »[٥٧] .

هذا نص يقع في دائرة الفائدة والمتعة معاً ، وكما حدّدها الفارابي فيما مرّ ، غير أنني هنا ، أشير الى المهمة الاخرى ، التي تسميها نازك : المتعة الجمالية التي تساوي اللذة .. تلك اللذة التي تترافق مع رسالة الشعر بوصفه اداةً للتغيير .

انّ خير ما يعبر عن اللذة ، ابيات تتحدث فيها نازك عن عالم الشاعر . تقول :

عـــالم كلّـــه انفعـــال وحسّ
شـــاســـع الغـــور لا يمسّ مـــداهُ
واحتشـــاد الشعـــور بحـــر سحيق
غـــاص في لا نهـــايـــة شـــاطئـــاهُ

عالم الشاعر الثري الرؤى العذب الاغاني المرقرق الالوان

www.dorat-ghawas.com

كـــــل نبض في قلبـــــه لحن حبّ
للمـــدى للـــوجـــود لـــلانســـان
عـــالم صيـــغ من شعـــور رهيف
وأحـــاسيس طلقـــة لا تنـــام [٥٧]

ولكن ما اللذة التي يولدها الشعر؟

يقول ابن طباطبا العلوي ان قبول الفهم للشعر يتم بتناسب الاجزاء المكونة له ، وهي اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الالفاظ .

ومعنى ذلك ان الشعر يحدث مستويين من اللذة ، مستوى حسياً يرتبط بالالفاظ المتناسبة في وزن معتدل ، ومستوى عقلياً يرتبط بالمعاني فيما بينها تناسب العدل والصواب والحق .

من هنا ، يمكن القول ان الشعر الجيد الذي تسابق معانيه الفاظه يلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بموتق لفظه ، ولكن ما دام الايقاع المطرب للشعر يتضمن معنى ، ولا يصل الى الاذن مجرداً كانغام الموسيقار ، فان اللذة الحسية لهذا الايقاع لا يمكن فصلها عن اللذة العقلية . وبذلك نظلّ قريبين من لذة الفهم من حيث تقبلّها لطرب الايقاع ، وما يرتبط من تركيب حسن واعتدال الاجزاء الدالة على معنى ، بل ان اضطراب اي عنصر من العناصر المسببة للّذة يفسد الامر بقدر تباعده عن الاعتدال .

ومعنى ذلك ان لا قيمة لاعتدال الوزن وحده من دون صواب المعنى ، مثل لا قيمة لصواب المعنى من دون حسن الالفاظ .[٥٨]

ولعل نازك ــ في ابياتها آنفة الذكر ــ ادركت ضرورة مدّ جسور المشاركة بينها وبين المتلقي . وهذه الجسور تتولد بتضافر كل الاجزاء المكوّنة للشعر .

وبتعبير الفارابي الدقيق (التفيير المركب) . ومعنى ذلك ان هذه اللذة المثارة في نفس المتلقي ، هي نتيجة طبيعية « للمشاركة الوجدانية التي تتمّ بين الشاعر والمتلقي ... [بوصفها] عملية توصيل تثار فيها عند المتلقي مشاعر مماثلة لما كان في نفس الشاعر عند الابداع ».[٥٩] وتلك مسألة ادركها ابن رشيق القيرواني حين قرّر أنّ الشعر « ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع ».[٦٠]

E / الوزن

انّ قضية (الوزن) لم تعد ، من وجهة نظر حديثة ، تعني الاهتمام لعنصر من عناصر الشكل ؛ ذلك ان المشكلة القديمة (الشكل والمضمون) قد حُلّتْ حلّاً جمالياً معقولاً . وعلى وفق هذا الاعتبار ، فان ثمة سبباً مهماً « في فضيلة الوزن ، هوأنه ، بطبعه ، يزيد الصورة حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الاخيلة ، لا بل انه يعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم ، نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة »[٦١] . هذا النص يبحث في الشعرية ، وعضوية الوزن في اقامة الشعرية . تقول في ذلك « ان روعة الشعر لا تكون بما يعرض من مشاكل ويعالج من شؤون ، وانما تنبع من تعبيريته وجماله واستثارته لمشاعرنا ... ان الشعر ليس مقالات صحفية تستهدف حلّ المشكلات الحيوية ، وانما هو ــ في الحالات كلّها ــ انفعال جميل ونشوة موسيقية وانصباب صور ».[٦٢]

لم يغفل النقد العربي القديم الوزن ، ودوره في القصيدة ؛ غير ان الفلاسفة المسلمين يملكون نظرة خاصة له . فما من شك في انهم نظروا الى الوزن على انه وسيلة من وسائل المحاكاة (او التخييل) ؛ لكنهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد ان القول لا يكون شعراً الّا اذا اجتمع فيه ؛ المحاكاة والوزن معاً . وعلى الرغم من الحاحهم على المحاكاة (الاستخدام الخاص للغة) والوزن ، وضرورة تلازمهما من أجل تمييز الشعر من سواه ، فانهم جعلوا الاولوية لعنصر المحاكاة على عنصر الوزن ، ذلك ان المحاكاة هي السمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية .[٦٣]

لقد ذهب بعضهم الى القول ان سمة الشاعرية تفتقد في حالة افتقاد الشعر المحاكاة . اما اذا كان القول موزوناً وليس محاكياً فانه لا يُعدّ شعراً . ويمكن القول انهم تنبهوا على ان الوزن وحده ليس هوالذي يميّز جوهرياً بين الشعر والنثر ، وحجتهم في ذلك ان هناك اقوالاً موزونة ولا تُعدّ شعراً . يقول ابن سينا « وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية ، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية ، وانما يعرض للشاعر ان يأتي بخطابية وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة والاقوال الصحيحة التي لا تخييل فيها ، ولا محاكاة ، ثم يركبها تركيباً موزوناً ، وانما يغتر بذلك البله ، واما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعراً . فانه ليس يكفي للشعر ان يكون موزوناً فقط ».[٦٤]

انّ ما ذهب اليه ابن سينا ، لا يلغي دور الوزن وأهميته في الشعر ، ولكن يجب ان تجتمع معه المحاكاة .

ان مثل هذا التأسيس ، وجدناه عند نازك . فعلى الرغم من

www.dorat-ghawas.com

انها تشتد على الوزن ، فانها تذكر ـ وقد اومانا الى ذلك ـ « الوزن وحدهُ لا يخلق الشعر » .[٦٥] وهذا يعني ضرورة اجتماع المحاكاة مع الوزن ، لأن الشعر عندها ـ وقد اومانا الى ذلك ايضاً ـ « اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي ، والنغم والصور بالمعنى وقوة الموضوع وكذا الهيكل » .[٦٦]

ان توكيد التخييل / المحاكاة ، والوزن ، وارتباطهما ، في التراث النقدي ، هو لمعرفة مسألة الاجناس الادبية . واذا ما احتجنا الى نص نقدي يقوي هذا الاستنتاج ، فالفي الفارابي يشير الى ذلك . يقول في (كتاب الموسيقى الكبير) : « اما اشعار العرب في القديم والحديث ، فكلها ذوات قوافٍ الا الشاذ منها ، واما اشعار الامم الذين سمعنا أشعارهم ، فجلها غير ذوات قوافٍ ، وخاصة القديم منها ... وأما الاقاويل التي ليست مبتذلة ، فمنها أقاويل شعرية ، وخطبية ، وما جرى مجراها . ومنها أقاويل ليست من هذه : وقد عدت أصناف الاقاويل في الصناعة الشعرية ، وفي صناعة البلاغة » .[٦٧]

هذا نص يشير الى وعي الفارابي لجنس الشعر ، وقد اطلق عليه (القول الشعري) ، يقابل ذلك الاقاويل الادبية الاخرى . وفي هذا تمييز بين الشعر والنثر .

لقد حظيت مسألة الوزن باهتمام خاص في نظر نازك الملائكة ، يكمن في هذا الاهتمام ، انها تفصل بحدة بين الشعر والنثر ، ولذلك وقفت موقفاً معارضاً من (قصيدة النثر) ؛ لانها وجدت ان الشعر « يجد لنفسه اسماً آخر صادقاً يدل على الوزن » .[٦٨] كما وجدت ان « للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ، ولا ينبغي نثر عن شعر ولا شعر عن نثر ، لكل حقوقه وصفاته »[٦٩] . ولذلك ، فقد ألفت كل كلام يسمى شعراً بمعزل عن فكرة الوزن .[٧٠] لان الناثر ـ كما ترى نازك ـ « مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني ، يبقى قاصراً في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون » .[٧١]

ان القول الشعري هو القول المبني على اساس الصورة والوزن ، والقول الادبي هو الصورة ناقصاً الوزن .. وذلك يقع في صميم التنظير النقدي العربي الموروث .

ومعنا وجدنا حازم القرطاجني يتحدث عن تناسب الوزن ، والمستويات الجمالية للتناسب ، والوزن والمعنى ، فان نازك منحت بعض الاوزان صفات ايقاعية ، ومنحت بعضها علاقة بينها وبين الموضوع / المعنى .

يقول القرطاجني « ولما كانت اغراض الشعر شتى وكان منها ما يقتضي به الجد والرصانة ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الاوزان ويخيلها للنفوس . فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالاوزان الفخمة الباهية الرصينة ، واذا قصد في موضع قصداً هزلياً واستخفافاً وقصد تحقير الشيء أو العبث به حاكى ما يناسبه من الاوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد .. »[٧٠]

هذا المذهب الذي يقع في دائرة صلة الوزن بالانفعال ومشاكلته للغرض . هومذهب اعتنقه الفلاسفة المسلمون . بدا ذلك جلياً في بياناتهم عن قدرة الالحان المجردة على اثارة انفعالات بعينها عند المستمع . ان كيفيات تآلف اللحن تعتمد على طريقة الانتقال بالنغم من الحدة الى الثقل أو من بُعد الى آخر بينهما نسبة . ويمثل هذا الانتقال يمكن للموسيقى ، على مستوى التعبير ، ان تحاكي الحالات المتعددة للنفس وتخيل الانفعالات المتعددة التي يمكن ان تتخلق داخل النفس الانسانية . وقدرة الموسيقى على المحاكاة قرينة القدرة على التأثير . وما دام لكل انفعال أنغام تدل عليه وتحاكيه ، فان التوصل بهذه الانغام ، يخيل للسامع الانفعال المرتبط بها ويثيره في نفسه ، وبالتالي يعدل أو يغير من الحالة النفسية لهذا السامع . هذه الفكرة موجودة عند الفلاسفة المسلمين جميعاً . بسطها (الكندي) في القرن الثالث ، وطورها الفارابي في القرن الرابع بقوله « ان الانتقال الى النغم الحاد يحاكي شمائل الحرد ، والى النغم الثقيلة يحكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار . والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجع ، تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجن وتجلٍّ ، وضدها يعطي هيئة لذوذة تميل الى الخفة مع شجىً أثيث » .[٧١]

أن ايمان القرطاجني بذلك المذهب ، هو الذي جعله يصف الاوزان بصفات ، ويشير الى ارتباط الوزن بالغرض . ولعل نازك افادت من تلك العلاقة بين تناسب الوزن والمعنى التي اشار اليها القرطاجني .

يقول القرطاجني ان للمتقارب « سباطة وسهولة » .[٧٢] وتذهب نازك الى ان المتقارب « بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة لأنه يتسلسل من اعماق حلم رائق ، يصلح للمعاني الرقيقة أو الجذلة » .[٧٣] واذا كان القرطاجني تلمس ـ على وفق عبارته ـ[٧٤] ، الدرجة التوقيعية ، فان الملائكة أضافت الى (البطء) / الدرجة التوقيعية ، المعنى الذي يصلح له .

ويقول القرطاجني في (الطويل) « العروض الطويل تجد فيه ابداً بهاءً وقوة »[٧٥] ، و « يصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه » .[٧٦] تقول نازك فيه « تفعيلاته ذات بطء وتثاقل

www.dorat-ghawas.com

واسترسال لا تصلح لأن تستعمل في قصيدة يدور فيها حوار. يضاف الى ذلك ان عروض الشطر الاول وتدية (مفاعلن) تنتهي بوتد (علن) ، والوتد قاس صلد لا يمكن تخطيه ، وانما يتحتم ان ينتهي المعنى والكلمة عنده .

ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب ان يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع » .[٧٧] ولعل تعبير (البهاء والقوة) التي ذكرها القرطاجني هي المساوية لـ (ذات بطء وتثاقل واسترسال) عند الملائكة . وفي (السريع) يقول القرطاجني تظهر « الكزازة » .[٧٨] وتقول نازك : السريع « وزن وتدي متقطع فيه رعونة وخفة ، ويمتلك طبيعة القفز والتقطيع وشيئاً من الوعورة . اما سبب هذه السرعة فهو قسوة الوتد الذي تنتهي به تفعيلاته جميعاً »[٧٩] .

ان مفهوم (الكزازة) في نظر القرطاجني يعني الجعودة : قرينة التقطع والتقبض والكزازة . وهي ضد السباطة : قرينة الاسترسال والتدفق والسهولة والاستواء (البسيط عنده ان تتوالى فيه ثلاثة متحركات : الفاصلة الصغرى : متفاعلن) ، ولعل صفة (متقطع) تشير الى ما اشار اليه القرطاجني في (الكزازة) التي تعني التقطع .

ويقول القرطاجني نجد للرمل « ليناً وسهولة » .[٨٠] وتذهب نازك الى ان الرمل « بطبعه متدفق » .[٨١] وفي ذلك معادلة تكاد تكون متساوية . فالتدفق فيه معنى اللين والسهولة .

وفي (الكامل) وَجَدَ القرطاجني انه وزن يتمتع بـ « جزالة وحسن اطراد » .[٨٢] ووجد في البسيط سباطة وطلاوة ، وفي الرمل ليناً وسهولة .

أما نازك ، فوجدت في الكامل والرمل والبسيط اوزاناً ، الشطر فيها مفروز فرزاً يدركه السمع بحيث يلتقطها السامع بسرعة ويطرب لها .[٨٣]

ويقول القرطاجني : للخفيف « جزالة ورشاقة » .[٨٤] وتقول نازك عن الخفيف « ممطوط طويل حروف المدّ ، له دبرة كسول فيها امتداد » .[٨٥] فربما توافقت الدبرة الكسول الممتدة مع الجزالة والرشاقة .

وهكذا وجدنا القرطاجني معللاً تلك التوصيفات .[٨٦] كما وجدنا نازك معلّلة وغير معلّلة ، ينتميان الى دائرة تكاد تكون واحدة .

ويبدو لي انهما ــ القرطاجني والملائكة ــ قد نظرا الى الوزن في صورته النظرية ، وليس التطبيقية ، اي الصورة التي ينظم عليها الشاعر ؛ فانطلقت تلك التوصيفات ، الامر الذي يمكنني القول ان مثل هذا النظر يقع في دائرة الذوق والسمع الخاص المرتبط بسياق خاص . ولذلك ، فان مثل هذا المذهب مليء بالثغرات التي تقوّضه ؛ لأن « حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها . ان الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيراً آنياً لا انفصام بين عناصره ، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدة » .[٨٧]

على هذا الاساس ، فليس ثمة « خصائص سابقة للوزن . بل يكسب كل وزن خصائصه داخل التجربة ، بحيث يمكن ان نجد قصائد متعددة من الوزن نفسه ، ولكن نفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد ، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة » .[٨٨]

٤ / الخلاصة

لمّا كان « الشعر غاية متعالية يتلاشى النشاط التعبيري فيها ما تهيأ له من طرائق التعبير التي يتعاطاها أبناء اللغة في كلامهم ، ومن ثم كان الشعر نفسه خروجاً عما عليه الفن » .[٨٩] اقول لما كان كذلك ، فان نازك اكدت « أنّ قدرة الشاعرين على حشد العواطف والصور في نفوسهم لا يقرّب ما يكتبون من الشعر أيّ تقريب » .[٩٠] ونصّها هي توكيد ذلك تشير الى المهمة التي تقوم بها اللغة الشعرية . وهذه المهمة هي ؛ تجاوز مستوى الافهام الى مستوى اللذة .

وفي هذا يقول ابن رشد أن اللغة الشعرية « ينبغي أن تتجاوز مستوى الافهام الى مستوى آخر هو اللذة أو التعجب » .[٩١]

وعلى وفق هذه التفرقة بين الشعر والنثر ، فقد ذهبت نازك الى أن الشعر « لابد له من مسحة من الغموض تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارىء ، فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها في الوقت نفسه ، فالافكار تزوغ ولا تثبت . وفي القصيدة أبياتٌ الى المعنى يبتغى في الذهن متطلباً ، ويريد ولا يلمس ما يريد ، ويذال شيئاً وتفوته اشياء » .[٩٢] وتسمي مثل هذا ابهاماً جميلاً ، اذ إنه سر الشعر وأصل فتنته .[٩٣]

انّ ما ذهبت اليه نازك ، هو اتكاء على قول ابي اسحاق الصابي في الفرق بين الكتابة والشعر الذي نقله ابن الأثير ، يقول الصابي « ان طريق الاحسان في منثور الكلام يخالف طريق الاحسان في منظومه ، لان المرسل هو ما وضح معناه ، واعطاك

www.dorat-ghawas.com

سماعه في اول وهلة ما تضمنته الفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه الّا بعد مماطلة منه » .[٩٤] وقد ايّد ابن ابي الحديد رأي الصابي ، وذلك في كتابه (الفلك الدائر على المثل السائر) . معلّلاً ذلك بقوله ان « المعاني اذا كثرت ، وكانت الالفاظ تفي بالتعبير عنها أصبح بالضرورة الى ان يكون الشعر يتضمن ضروباً من الاشارة ، وانواعاً من التنبيهات والايماءات ، فكان فيه غموضٌ كما في قول البحتري :

والشعـــر لمـــحٌ تكفي اشـــارتـــه
وليس بـــالهـــذر طـــوّلت خطبـــه[٩٥]

وأشار الجرجاني الى الغموض . يقول « من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان من موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به اضنّ وأشغف (...) ، فان قلت : فيجب على هذا ان يكون التعقيد والتعمية وتعمّد ما يكسب المعنى غموضاً مشرّفاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، الا تراهم قالوا : ان خير الكلام ماكان معناه الى قلبك أسبق من لفظه الى سمعك ــ فالجواب اني لم ارد هذا الحدّ من الفكر والتعب وانما أردتُ القدر الذي يحتاج اليه في نحو قوله :

غـــزالٌ المســـك بعض دم الغـــزال[٩٦]

ان فهم الجرجاني الغموض على هذا النحو ، هو الفهم الذي ارادته نازك ــ الغموض الذي يكون بين الخالق الحاذق والمتلقي . وفي ذلك يقول « أنت تعلم ان هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك الّا ان تشقه عنك ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه . فما كل أحد يُفلح في شقّ الصدفة ، ويكون في ذلك من اهل المعرفة » .[٩٧]

انّ الغموض في الحدود التي اشار اليها الجرجاني ، اشارت اليه نازك ، ولذلك وقفت بوجه تكلّف الغموض ، والتماس الاغراب ؛ لانهما لا ينبعان من اعماق الشاعر ، أو تمليهما عليه لاثارة طبعه ، وميوله الفطرية ، وانما هي مواقف مصطنعة « نقلها اليافعون عن الغرب »[٩٨] ، نتيجة اطلاعهم « على الادب الغربي اطلاعاً عابراً دونما دراسة جدية له »[٩٩] . وتأسيساً على ذلك ، فانها ترى أن « القانون في الشعر الجيد ان يكون الابهام فيه ظاهرياً وحسب ، فاذا ما تأمله الناقد القارىء المتذوق وجده واضحاً بما له من دلالة انسانية عامة » .[١٠٠] وهذا ما أراده الجرجاني في : وانما اردت القدر الذي يحتاج اليه .

٦ / التشبيه

التشبيه ، في تصوّر البلاغة العربية ، هو مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في سمة أو سمات . فالعلاقة الرابطة بين هذين الطرفين ، هي ليست علاقة صهر أو توحّد أوتفاعل تام ، ذلك لان علاقة الاقتران ، تبحث أساساً ، في شكل خارجي ، أي الربط المقارن بين الاسس التشبيهية بين الشيئين ، سواء أكانت هذه الاسس نتاج تشابه حسي ــ أم تشابه في الحكم ، أو المقتضى الذهني . وطبقاً لهذا المنطق ، فان محاولة الشاعر استغلال التشبيه في بناء صوره الشعرية ، يعدّ من الاساليب البلاغية التي لا تخلق الايحاء المكثّف القادر على الفعل المؤثر في المتلقي ، لا سيما اذا راوح الشاعر عند حدود الدائرة المغلقة التي تبثّ التشابه المادي بين الاشياء ، من دون ان يكون ثمة ارتفاع الى مصاف الحالة النفسية التي لا ترى الاشياء كما هي .[١٠١]

ان الاشياء ــ في ضوء هذا المعيار ، تظلّ تتميّز من المتناظر المجلوب ، و « المظهر العملي لهذا التمايز هو اداة التشبيه »[١٠٢] ، لانها ــ الاداة ــ تقرب الاشياء بعضها الى بعض ؛ لكنها لا توحد ؛ غير ان الشاعر الخلاق يستطيع ان يذيب حجم كثير من العناصر التي تُقف بوجه التوحد والانصهار ، اذا نظر الى الاشياء بوصفها وظائف ، أو معاني ، لا بوصفها اشكالاً . ومن زاوية هذا النظر الرؤيوي يمكن للشاعر ان يبني صوره مرتفعاً الى فضاء الامتلاك والقبض . هنا ، يصبح التشبيه لا « لرسم الاشكال والالوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وانما ـ لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس » .[١٠٣] وبذلك تكون السمة الرئيسة للتشبيه طبعاً على وجدان المتلقي ، وقد كان قبلاً طبعاً على وجدان الشاعر . وبهذا التبادل التاثيري ، تكون الصورة ممتلئة بالحيوية والنشاط ، ومحققة قدراً كبيراً من التوحد على انّ هذه المهمة ترتبط بموهبة الشاعر + ادواته الشعرية + تجربته بتجربته . وبهذا الارتباط ، فانّ الشاعر المبدع يحوّل حدقة الوضوح والمقابلة « الى حدقة رؤيا خالصة ، أو الى حدقة ممزهة الاشياء اذا نظر اليها من خلال الذهول وليس من خلال الادراك » .[١٠٤]

لقد ادرك عبد القاهر الجرجاني جمود التشبيه الذي يقوم على المقارنة القريبة التي لا ترتفع الى مصاف الحالة النفسية ترسيلاً وتلقياً ، مثلما ادرك الشعرية في التشبيه الذي ينهض

www.dorat-ghawas.com

على المقارنة البعيدة بين المشبه والمشبه به .

يقول ان « لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه من الذيّق البعيد باباً من الطرف واللطف ، ومذهباً من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل . وأحضرُ شاهد على هذا ان تنظر الى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض ، فان التشبيهات سواء أكانت عامية مشتركة أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل ــ تراها ــ لا يقع بها اعتداد ، ولا يكون لها موقع من السامعين ، ولا تهزّ ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس » .[١٠٥]

انّ في نص الجرجاني التفاتاً الى الحالة الوجدانية التي تستطيع ان تخلق في التشبيه شعرية معبّرة عن النفس ، وقادرة على التوصيل . وهذا هوواقع الصورة التشبيهية ، إذ إنّ سموها ينعقد عند نقطة تمثّلها داخلياً .

ولعل نازك ، ادركت مثل ذلك الادراك ، حين درست الصورة في شعر علي محمود طه ، فسمّت بعض صوره التشبيهية « التشبيه الطويل » ، وتقصد به « ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً الى اسلوب التشبيه البسيط الشائع » ،[١٠٦] إذ وجدت أنّ سرّ جمال هذا التشبيه « وأصالته انه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديماً » .[١٠٧]

لقد ضربت نازك مثلين لصورتين تشبيهيتين ، احداهما لأبي تمام ، قالت عنها انها من أبيات جميلة تترك في النفس صدىً ، والأخرى لابن سهل الاشبيلي قالت عنها انها مبتكرة . ومع ذلك فان مثل هذين التشبيهين « لا يخلوان من التبلد الذي يضيفه الشكل التقليدي للتشبيه . فكأن الشاعر لا يعبر عن مشاعر وانما يرصّ حلًا لمسألة رياضية (...) وبذلك يسلب التشبيه تعبيريته وانسانيته ويجعله آلياً رتيباً » .[١٠٧]

لقد ذهبت نازك الى ان التشبيه يجب ان يكون « مسألة انفعالية خالصة فيها الوهج الشعوري والحرارة » .[١٠٨] وهذه الانفعالية المؤداة بالتعبير هي وليدة الرؤية الخاصة التي تتمتع بها عين الشاعر الداخلية ، وليست عينه المبصرة / الحاسّة . وما دامت عين الشاعر الداخلية هي التي تخلق مثل هذا التشبيه ، فانها قادرة على جلب البعيد الذي يبتعد عن الصياغة الجاهزة أو المباشرة . وفي هذا يقول الجرجاني « واذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان اشدّ كانت الى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها الى ان تحدث الاريحية اقرب ، وذلك ان موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتالف للنافر من المسرّة ، والمؤلف لأطراف البهجة ، انك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين » .[١٠٩]

ان هذا الاشتغال ، متأتٍ من شغل التخييل المرتبط بتمثّل التجربة الوجدانية .

(٧)

هكذا بدا لي ارتباط نازك الملائكة بالموروث النقديّ العربي ، أو التقاؤها به من خلال فهم الحاضر ومستجدات الحياة الجديدة ، وفي هذا ادراك واعٍ يمتزج فيه القديم بالجديد من خلال فهم التراث والمكتسبات الماضية ؛ فهي « التي تمكن الذهن والخيال من الابداع والاختراع ، كما ان الجديد هو الذي ينفخ الحياة في القديم ، ويورثه القوة والفاعلية ، وروح التجديد هي التي تبني من (الاشياء القديمة) المباني الجديدة ، وتكسب تلك الاشياء الفائدة والقيمة »[١١٠] ؛ لأنّ « القديم وحده جمود وموت ، والحديث وحده عجز وحرمان ، وأما الحياة النفسية الواعية ، فما هي الّا نتيجة التمازج والتفاعل بين القديم والحديث » .[١١١]

إنّ التقاء المعاصرة بالقديم ، ليس بدعةً ، وانما هو نتيجة الادراك والتفاعل والتحصيل المكتسب . يقول (لانسون) « اكثر الكتاب اصالة ، انما هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه مكون من غير ذاته » .[١١٢] ويقول رولان بارت : اليوم يدبّق من الأمس .

الاحالات

(١) ديوان نازك الملائكة ، مج ٢ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧١ ، ص ٥ .

(٢) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٢١ .

(٣) ــ الاسس الجمالية في النقد الادبي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د . عز الدين اسماعيل ، بغداد ، دائرة الشؤون الثقافية ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٤٨ .

(٤) ــ فنون الادب ، هـ . ب ، تشارلتن ، ترجمة د . زكي نجيب محمود ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ،

www.dorat-ghawas.com

ص ٤٥ .

(٥) ــ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، المغرب ، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٩ .

(٦) ــ في الشعرية ، د . كمال ابو ديب ، بيروت ، مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٧ ، ص ٣٨ .

(٧) ــ ينظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين . د . الفت كمال الروبي ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ص ١٥٥ .

(٨) ــ الحروف ، تحقيق محسن مهدي ، بيروت ، دار المشرق ، ١٩٦٩ ، ص ١٤١ .

(٩) ــ المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

(١٠) ــ بنية اللغة الشعرية ، ص ١٩١ .

(١١) ــ ينظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٠١ .

(١٢) ــ المكان نفسه .

(١٣) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ١٨٢ .

(١٤) ــ منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد بن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦ ، ص ٢٤٤ ، وينظر : مفهوم الشعر ، د . جابر عصفور ، ص ٢٤٤ .

(١٥) ــ قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ٧ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٣٨ .

(١٦) ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٥١ .

(١٧) ــ فن الشعر ــ ارسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، بيروت ، دار الثقافة ط ٢ ، ١٩٧٣ ، ص ١٦٣ .

(١٨) ــ العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، ط ٤ ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٤ .

(١٩) ــ فن الشعر ــ ارسطو طاليس ، ص ١٦٨ .

(٢٠) ــ المصدر نفسه ، ص ١٧٢ .

(٢١) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ٥٥ .

(٢٢) ــ فن الشعر ، ارسطو طاليس ، ص ٦٢ .

(٢٣) ــ حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تحقيق د . جعفر الكتاني ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩ ، جـ ١ / ١٢٧ .

(٢٤) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ٥٥ .

(٢٥) ــ المصدر نفسه ، ص ٢١٥ .

(٢٦) ــ ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٣ ، ص ١١٠ .

(٢٧) ــ المصدر نفسه ، ص ٣٩ .

(٢٨) ــ فن الشعر ــ هوراس ، ترجمة : د . لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، المطبعة الثقافية ، ١٩٧٠ ، ص ١٣٨ .

(*) ــ لفظة الصناعة تدل على عمل الشعر واتقانه وهي لذلك تترابط مع الطبع أو الموهبة .

(٢٩) ــ البيان والتبيين ١ / ١٣٦ ، وينظر : الابداع الشعري في النقد العربي الى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم ، ص ١٦٤ .

(٣٠) ــ المكان نفسه .

(٣١) ــ المصدر نفسه ١ / ١٣٨ .

(٣٢) ــ ينظر : الابداع الشعري ، ص ١٦٤ .

(٣٣) ــ كتاب كمال أدب الغناء ، الحسن بن احمد بن علي الكاتب ، ص ٢١ .

(٣٤) ــ زهر الآداب ، ابو اسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ١١٠ .

(٣٥) ــ فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ص ١٥٥ .

(٣٦) ــ سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص ١١٥ .

(٣٧) ــ الادب وقيم الحياة المعاصرة ، د . محمد زكي العشماوي ، الاسكندرية ، الهيئة المصرية العامة ، ط ٢ ، ١٩٧٤ ، ص ٩٦ .

(٣٨) ــ العمدة ١ / ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٣٩) ــ سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص ١١٦ .

(٤٠) ــ المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

(٤١) ــ المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

(٤٢) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ص ٩٩ .

(٤٢ ب) ــ فن الشعر ــ ص ١٣٢ .

(٤٣) ــ كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١١٨٤ .

(٤٤) ــ ينظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٢٧ .

(٤٥) ــ فن الشعر ــ ص ١٦٢ .

(٤٦) ــ المصدر نفسه ، ص ١٧٠ .

(٤٧) ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٢٩ .

(٤٨) ــ منهاج البلغاء ... ، ص ٢٣٧ .

(٤٩) ــ وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث ، م . الآداب ، ع ١٠ ، تشرين ١ ، ١٩٥٦ .

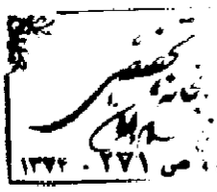
(٥٠) ــ المكان نفسه .

(٥١) ــ مقدمة مختاراته الشعرية التي ألقاها في (خميس مجلة شعر) ، م . شعر ، ع ٣ ، ١٩٥٧ ، ص ١١٢ .

(٥٢) ــ م . الآداب ، ع ٩ / ايلول / ، ١٩٥٣ .

(٥٣) ــ التجزيئية في المجتمع العربي ، بيروت ، دار العلم للملايين ،

www.dorat-ghawas.com



طـ ١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٦ ـ ١٦٧ .
(٥٤) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٠٢ .
(٥٥) ــ كتاب الموسيقى الكبير ، ص ١١٨٤ ، ١١٨٥ .
(٥٦) ــ ينظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٢٧ .
(٥٦ ب) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ٣٠٢ .
(٥٧) ــ ديوانها ١ / ٤٥٠ .
(٥٨) ــ ينظر : مفهوم الشعر ، د . جابر عصفور ، ص ٦٠ .
(٥٩) ــ في نقد الشعر ، د . محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ، طـ ٤ ، ١٩٧٧ ، ص ٩٥ ، ٩٦ .
(٦٠) ــ العمدة ١ / ١٢٨ .
(٦١) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٥٥ . وينظر : نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، ص ١٤٤ .
(٦٢) ــ م . الاداب ، ع ٤ ، ١٩٥٦ ، ص ١٧ .
(٦٣) ــ ينظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٣١ .
(٦٤) ــ الخطابة ، ص ٢٠٢ ، وينظر الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٣٢ .
(٦٥) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ٥٥ .
(٦٦) ــ المكان نفسه .
(٦٧) ــ ص ١٠٩٣ ، وينظر : ادونيس والتراث النقدي ، عبد الرحيم مراشدة ، ص ١٤٧ .
(٦٨) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٢٢ .
(٦٩) ــ المصدر نفسه ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ .
(٦٩ ب) ــ ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٢١ .
(٧٠) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٦٦ .
(٧١) ــ جوامع علم الموسيقى ، ص ٧٥ ، وينظر : مفهوم الشعر ، د . جابر عصفور ، ص ٢٥٩ .
(٧٢) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٦٩ .
(٧٣) ــ سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص ١٧٦ .
(٧٤) ــ ينظر : مفهوم الشعر ، ص ٢٥٧ وما بعدها .
(٧٥) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٦٩ .
(٧٦) ــ المكان نفسه .
(٧٧) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ١٦٩ .
(٧٨) ــ منهاج البلغاء ، ٢٦٨ .
(٧٩) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ١٩٧ .
(٨٠) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٥٩ .
(٨١) ــ قرأت العدد الماضي من الآداب ، نازك الملائكة ، م . الاداب ، ع ٣ ، ١٩٥٣ .
(٨٢) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٥٩ .
(٨٣) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ١٢٨ .
(٨٤) ــ منهاج البلغاء ، ص ٢٥٩ .
(٨٥) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ٢٧١ . ١٣٧٠
(٨٦) ــ ينظر : مفهوم الشعر ، ص ٢٥٥ ــ ٢٥٩ .
(٨٧) ــ المصدر نفسه ، ص ٢٦٤ .
(٨٨) ــ المصدر نفسه ، ص ٢٦٥ .
(٨٩) ــ الضرورة الشعرية ، دراسة اسلوبية ، السيد ابراهيم محمد ، ص ٦٨ .
(٩٠) ــ قضايا الشعر المعاصر ، ص ٢٢٦ .
(٩١) ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ١٦٥ ، وينظر : مصدره .
(٩٢) ــ سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص ٣٢ .
(٩٣) ــ ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٢٤ .
(٩٤) ــ المثل السائر ٣ / ٧ .
(٩٥) ــ المصدر نفسه ، ٤ / ٣٠٥ ، وينظر : سايكولوجية الشعر ... ، ص ٣٢ .
(٩٦) ــ اسرار البلاغة ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٩٧) ــ المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .
(٩٨) ــ سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى ، ص ٣٢ .
(٩٩) ــ المكان نفسه .
(١٠٠) ــ المكان نفسه ، وينظر : نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، ص ١٣٢ .
(١٠١) ــ ينظر : رماد الشعر ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، ص ٢٩٠ .
(١٠٢) ــ مفهوم الشعر ، ص ١٩١ .
(١٠٣) ــ الديوان في النقد والادب ، ١ / ٢١ .
(١٠٤) ــ العقل في الشعر بين التشبيه والاستعارة والرمز ، ايليا حاوي ، م . الآداب ، ع ١٢ ، كانون ١ ، ١٩٦٢ ، ص ١٩ .
(١٠٥) ــ اسرار البلاغة ، ص ١١٦ .
(١٠٦) ــ الصومعة والشرفة الحمراء ، ص ٣٠٠ .
(١٠٧) ــ المكان نفسه .
(١٠٧ ب) ــ المصدر نفسه ، ص ٣٠١ .
(١٠٨) ــ المكان نفسه .
(١٠٩) ــ اسرار البلاغة ، ص ١١٦ .
(١١٠) ــ آراء واحاديث في التاريخ والاجتماع ، ساطع الحصري ، ص ١٦ ، ١٧ .
(١١١) ــ المصدر نفسه ، ص ١٧ .
(١١٢) ــ النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الادب واللغة ، د . محمد مندور ، دار نهضة مصر للطبع والنشر (د . ت) ، ص ٤٠٢ .

www.dorat-ghawas.com