The Phenomenon of the Aristotelian Astonishment according to Hazem al-Qirtajni in His Book "Minhaj al-Bulagha'a"

Mohammed Abdullah Alyasin*

Abstract

This paper deals with the concept of wonderment in the books of literary and philosophical criticism since it was referred to in Aristotle's "The Art of Poetry" until it reached Hazem Al-Qirtagani. This book has been passed through Arab philosophers and translators such as Ibn Senna and Ibn Rushd. It focuses on the efforts of Al-Qirtagani to this field in his book "Minhaj Albulaqa'a ", from which the true meaning of wonderment understood by Al-Qirtagani. The study discusses Al-Qirtajni's connection to the poetic issues that occupied ancient criticism such as simulation and imagination, truth and lies, and pattern and rhythm.

The research aims to highlight the role of Al-Qirtagani in developing the concept of wonderment based on the available philosophical sources and opinions that deal with the issues of art and poetry, using his unique critical ability to apply it to Arabic poetry.

The researcher started from several questions, and he attempted to answer them in a systematic scientific way, such as: What is wonderment? How did Aristotelian criticism deal with it? How did mistranslation contribute to the divergence of the Arab philosophical conception from its Greek counterpart? And what is the effect of the Arab philosophers in transmitting this perception on the mistakes they made when applying it to Arabic poetry? and whether Al-Qartajani had invested the concept of wonderment in a different way based on these perceptions in his book "Minhaj Albulaqa'a"?

The research concluded that the concept of wonderment, of an Aristotelian origin, went through different moral changes according to the Arabic translations of the book "The Art of Poetry". According to the understanding of each critic of the mentioned issue of wonderment, Al-Qirtagani's concept of wonderment merged with the components of the poem and its technical and formal elements, as well as being associated with the states of interpretation, reception and intersection with many of the modern poetic terms in that field.

Keywords: Writers, strangeness, wonderment, Hazim, poetry, Al-Qirtagani, Minhaj.

* Lecture, Ministry of Education, United Arab Emirates. alyaseen1973@gmail.com

Submitted: 24/3/2022, **Revised**: 3/10/2022, **Accepted**: 25/10/2022.

https://doi.org/10.34120/0117-041-163-007

To cite this article /الإشارة المرجعية للبحث

الياسين، محمد: " ظاهرة التَّعجيبُ الأرسطيّ عند حازِم القرطاجنيّ في كتابه "منهاج البلغاء""، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: العدد 163، 2023، 221-250 .

Al-īāsīn, mḥmd: " ẓāhrt al-t'ğību al-ʾarsṭī ʿnd ḥāzim al-qrṭāğnī fī ktābh "mnhāğ al-blġā'"", *Arab Journal for the Humanities*: 163, 2023, 221-250 .

ظاهرة التَّعْجيبُ الأسطيّ عند حازِم القرطاجنيّ في كتابه "منهاج البلغاء"

محمد عبد الله الياسين *

الملخص

تتناول هذه الورقة مفهومَ التعجيب في كتب النقد الأدبيّ والفلسفيّ منذ الإشارة إليه في مؤلَّف "فنّ الشعر" لأرسطوطاليس إلى أن وصلَ إلى حازم القرطاجنيّ، مروراً بالفلاسفة والمترجمين العرب كابن سينا، وابن رشد؛ مع التركيز على جهود القرطاجنيّ في هذا المجال في كتابه "منهاج البلغاء" الذي يُستشَفّ منه المعنى الحقيقي للتعجيب كما فهمه القرطاجنيّ، وارتباطه بالقضايا الشعرية التي كانت تشغل النقد القديم مثل المحاكاة والتخييل، والصدق والكذب، والوزن والإيقاع...

ويهدف البحث إلى إبراز دور القرطاجني في تطوير مفهوم التعجيب بالاعتماد على ما توافر له من مصادر وآراء فلسفيةٍ تعالج مسألتي الفنّ والشعر، مستعيناً بملكته النقدية الفذّة لتطبيقها على الشعر العربي.

وانطلق الباحث من عدة تساؤلاتٍ حاول أن يجيب عنها بطريقةٍ علميةٍ ممنهجة، من مثل: ما التعجيب؟ وكيف تناوله النقد الأرسطيّ؟ وكيف ساهم سوءُ الترجمة في ابتعاد التصوّر الفلسفيّ العربيّ عن نظيره اليونانيّ؟ وما تأثير تناقل الفلاسفة العرب لذلك التصوّر في حدوث الأخطاء التي وقعوا فيها عند تطبيقه على الشعر العربي؟ وفيما إذا كان القرطاجني قد استثمر مفهومَ التعجيب بطريقةٍ مختلفةٍ بناءً على تلك التصوّرات في كتابه "منهاج البلغاء"؟

واتخذ الباحث من المنهج الوصفيّ التحليليّ وسيلةً لبيان تأثر القرطاجنيّ بمن سبقه من الفلاسفة والنقاد فيما يخصّ مسألة التعجيب، أو القدرة على إحداث الدهشة لدى المتلقي، وذلك باللجوء إلى مراجعة النصوص النقدية الخاصة بالتعجيب بدءاً من كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو، مروراً بالترجمات العربية القديمة والحديثة، والاطلاع على آراء الفلاسفة والنقاد العرب فيها؛ وصولاً إلى كتاب "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني، الذي شكّل نواة هذا البحث ومرجعه الأساسيّ.

وقد خلص البحث إلى أنّ مفهوم التعجيب ذي الأصلِ الأرسطيِّ مرَّ بتغيّراتٍ معنويةٍ مختلفةٍ تبعاً للترجمات العربية لكتاب "فنّ الشعر" ووفقاً لفَهْم كلّ ناقدٍ لمسألة التعجيب المذكورة، وأنّ مفهوم التعجيب لدى القرطاجنيّ اندمجَ بمكونات القصيدة وعناصرها الفنية والشكلية، كما اقترنَ بحالتي التأويل والتلقي وتقاطعَ مع كثيرٍ من المصطلحات الشعرية الحديثة في ذلك المجال.

الكلمات المفتاحية: الأدباء، الإغراب، التعجيب، حازم، الشعر، القرطاجنيّ، منهاج.

* مدرس، وزارة التربية والتعليم، الإمارات العربية المتحدة. alyaseen1973@gmail.com

الاستلام: 2022/3/24 ، التعديل النهائي: 2022/10/3 ، إجازة النشر: 2022/10/25

https://doi.org/10.34120/0117-041-163-007

To cite this article/ الإشارة المرجعية للبحث

الياسين، محمد: " ظاهرة التَّعْجيبُ الأرسطيّ عند حازِم القرطاجنيّ في كتابه "منهاج البلغاء""، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 163، 2023، 221-250 .

Al-īāsīn, mḥmd: " ẓāhrĕ al-ṭ'ğību al-'arsṭī 'nd ḥāzim al-qrṭāğnī fī ktābh "mnhāğ al-blġā""", *Arab Journal for the Humanities*: 163, 2023, 221-250 .

التعجيب مفهومٌ أدبيٌّ لم ينل القسط الكافي من الشهرة والاستخدام ليكون مصطلحاً أو نظرية أدبية قائمة برأسها، مع أن المنظرين والفلاسفة القدماء تنبّهوا إلى أثر التعجيب في المتلقي وفي العملية الشعرية وطريقة بنائها وصياغتها الفنية، فما التعجيب؟ وما دوره في الشعر عامة وفي الشعر العربي خاصة؟ وأين موضعه من عملية البناء الشعري لدى النقاد العرب القدماء عموماً، وعند حازم القرطاجنيّ على وجه الخصوص؟

أولاً- التعجيب لغة

من البيّن لأيّ دارسٍ أن التعجيب مشتقٌّ من الجذر اللغوي "عَجِبَ"، و"العَجَبُ" في اللغة هو "إنكارُ ما يَرِد عليك واستطرافُه، وروعةٌ تعتري الإنسان عند استعظام الشيء"[1] ومِثلُ ذلك التعجُّب.

ولم يُذكَر "التعجيب" في المعاجم اللغوية إلا لماماً وفي مطاوي الحديث عن العجب والتعجّب، فقد جاء في كتاب العين "وعجّبتُه بكذا تعجيباً فعَجِبَ منه"[2] وفي لسان العرب "عجَّبَه بالشيء تَعْجيباً، نبَّهَهُ على التعجُّب منه"[3]، وكذلك في تاج العروس للزبيديّ[4] وتهذيب اللغة للهرويّ[5] وبعض المعاجم اللغوية الأخرى؛ ولا تكاد تلمس تطوراً لغوياً لهذا التعريف إلا لدى الكَفَويّ الذي فرّق بين التعجّب والتعجيب بقوله: "التعجّب هو بالنظر إلى المتكلم، والتعجيب بالنظر إلى المخاطَب"[6] أي بالنظر إلى غاية كلٍّ منهما، فالمتكلِّم يريد من المخاطَب إظهار التعجب دليلاً على استحسانه الحديث، والمخاطَب يطلب التعجيب من حديث المتكلم لينال متعة الاندهاش مما يرد فيه من الأشياء العجيبة، وقد ورد التعجيب بهذا المعنى عند الجاحظ حين نظر في قوله تعالى ﴿أَفَرَءَيْتُمُ ٱلنَّارَ ٱلَّتِى تُورُونَ ﴿٧١﴾ ءَأَنتُمْ أَنشَأْتُمْ شَجَرَتَهَآ أَمْ نَحْنُ ٱلْمُنشِـُٔونَ﴾[7] فقال: "وقدرةُ الله على أن يخلق النار عند مسّ الطَّلْق[8] كقدرته على أن يخلقها عند حكّ العود، وهو تعالى وعزّ لم يُرِد في هذا الموضع إلا التعجيب من اجتماع النار والماء"[9] أي أن الله تعالى خلق النار من نبات العود، وجعل نبات الطَّلْق وقاية من النار – مع أنّ العود والطَّلْق من جنس النبات – لإيراد التعجيب من قدرته.

ولربما تأوّلَ بعض النقاد في الآيات الاستفهامية التي يراد بها التعجب، فصرفوا معناها من التعجب إلى التعجيب تنزيهاً لله عزَّ وجلَّ عن الاستغراب والسؤال الذي لا يكون إلا عن جهل بالأمور وموارد الأسباب، يقول التَّهانَويّ: "وإنما لا يوصف الله تعالى بالتعجُّب

لأنه استعظامٌ يصحبه الجهل وهو منزَّه عن ذلك؛ ولهذا يُعبِّر جماعةٌ بالتعجيب بَدَلَه، أي أنه تعجيبٌ من الله للمخاطَبين، ونظير هذا بمجيء الدعاء والترجي منه تعالى، إنما هو بالنظر إلى ما يفهمه العرب، أي هؤلاء مما يجب أن يقال لهم عندكم هذا"[10]. ويقول أحد البلاغيين المتأخرين في شرح أنواع الاستفهام: "يسمَّى استفهامًا تعجُّبيًا حين يكون صادرًا من متعجِّبٍ فعلاً، ويسمى استفهامًا تعجيبيًا حين يكون الغرض منه إثارة العجب عند من يخاطَب به أو يتلقاه، ومنه ما يكون صادرًا عن الله عز وجلّ، إذ ليس من صفاته سبحانه أن يتعجَّب تعجُّبَ استغرابٍ واستبعادٍ، نظرًا إلى سابق علمه تعالى بكلِّ ما يحدث من عباده قبل حدوثه"[11].

على أن مفردة "التعجيب" بالمعنى المعجمي أو بالمعنى التنزيهي لدى البلاغيين، قد تختلف شيئًا كثيرًا أو قليلاً عن المصطلح الشعري والفني لتلك المفردة، ولتبيان المعنى الاصطلاحي لها لا بدّ من العودة إلى الدراسات اللغوية والاصطلاحية القديمة، ومتابعة تطورها إلى المرحلة التي استخدمها حازم القرطاجنيّ وغيره من الأدباء والفلاسفة والمهتمين بفن الشعر.

ثانيًا- التعجيب اصطلاحًا

يمكن تعريف التعجيب الشعري والفنيّ بأنه تقنيةٌ شعريةٌ تهدف إلى حَمْل المتلقي على الالتذاذ والعَجَب، وذلك بإيراد ما تندهش به العقول وتُسرّ به القلوب وتُطرب له النفوس، ويعود أصل الاهتمام بالعجيب والمدهش في الشعر إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" إذ أشار في غير موضعٍ إلى أهمية تضمين "المأساة" و"الملحمة" ما يشدّ الجمهور إليهما من الغرائب والأمور العجيبة فقال: "وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة، أما في الملحمة فيمكن أن نذهب في هذا إلى حدّ الأمور غير المعقولة"[12].

واشترطَ أرسطو أن تكون الأحداث الغريبة والمدهشة متَّسقةً مع سيرورة الأحداث، وأن لا تقع الأفعالُ المفاجئةُ اتفاقًا فيظهر فيها الافتعال والتمحّل، فقال: "وأما الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقًا – وحتى الأحداث التي تقع اتفاقًا تكون أكثر مثارًا للدهشة إذا بدتْ لنا عن قصدٍ معلومٍ، كما هي الحال مثلاً فيما وقع من تمثال ميتوس في أرجوس[13] حينما قتل الرجلَ المسؤولَ عن مقتل ميتوس بأنْ سقط عليه في اللحظة التي كان يشاهد فيها عيدًا –

فمثل هذه الأحداث لا تبدو أنها من نتائج الاتفاق والصدفة"[14].

كما تنبّه أرسطو في كتاباته إلى أهمية العبارة السامية وضرورة اقترانها بالطرافة والغرابة مع الابتعاد عن المألوف والمبتذل، فأشار إلى اللغة بقوله: "وتكون نبيلةً بعيدةً عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظًا غريبةً عن الاستعمال الدارج، وأقصد بذلك الكلمات الغريبة (الأعجمية) والمجاز والأسماء المطوَّلة، وبالجملة كل ما هو مخالفٌ للاستعمال الدارج"[15].

ويمكن تلخيص رؤية أرسطو للتعجيب بتضمين الأحداث العجيبة والمدهشة في المأساة والملحمة من غير تعسّفٍ أو تمحُّلٍ أو تكلّفٍ، أما المكان الثاني للتعجيب عنده فكان في صوغ العبارة نفسها سواء في المآسي أو الملاحم، إذ جعل التعجيب في العبارة يعتمد البعدَ عن الابتذال واجتناب اللغة الشعبية السائدة بين أوساط الناس، وذلك باستخدام لغة أدبية عالية تسمو بذوق الجماهير والمتفرجين، وتسعى إلى التثاقف مع اللغات والأسماء الأجنبية المجاورة للإغريقية، كلُّ ذلك ضمن إطارِ العمل المسرحي وطقوسه المعتمدة على العناصر التقليدية للمسرح من: حدثٍ، ونصٍّ، وممثلين، وديكور، وجوقة، ومتفرجين...

ثالثًا- الدراسات السابقة

ثمة دراستان مهمتان لظاهرة التعجيب في التراث النقدي العربي، الأولى للدكتور زياد الزعبيّ وهي بعنوان: "التعجيب عند ابن سيناء: المصطلح والمفهوم"[16] وفيها تطرق الباحث إلى مفهومات التعجيب لدى الفيلسوف ابن سينا في كتابيه "الخطابة" و"الشعر"، وربطها بالسياقات الفنية والسيكولوجية المعرفية لدى ذلك الفيلسوف، الأمر الذي جعلها ترقى – بحسب الباحث – إلى نظرية لها معطياتها الفنية الخاصة ينبثق عنها نقد أدبيٌّ ذو طبيعة إجرائية وتطبيقية محدّدة المعالم والتأثير.

أما الدراسة الثانية فهي بعنوان "الإغراب والتعجيب في الصورة والإيقاع عند حازم القرطاجني 608 – 684 هـ : دراسة تطبيقية على قصيدة في القدس للشاعر تميم البرغوثيّ"[17] للدكتورة سمية الروميّ، وقد انصبّ اهتمام الباحثة بشكل رئيس على الجانب التطبيقي للتعجيب للتدليل على هذه الظاهرة في قصيدة تميم البرغوثي المشار إليها، ولم تلتفت كثيراً إلى التنظير للتعجيب عند القرطاجنيّ وإنما اكتفت بإبراز المظاهر التعجيبية في قصيدة

البرغوثي بخطوطها العريضة وفقًا لبعض السياقات التعجيبية لدى القرطاجنيّ، كما أنه كان لافتًا للانتباه وقوع الباحثة بغلط في تصور ظاهرة التعجيب حين قالت: "فالإغراب يقع في النص، والتعجيب يظهر لدى المتلقي الذي يستوقفه النص. ونستطيع القول: إنّ التعجيب هو نتيجة للإغراب"[18]، والحقّ أن التعجيب والإغراب كلاهما ينبع من النصّ، وقد وردا مترادفين بمعنىً واحدٍ عند القرطاجني وغيره من النقاد والفلاسفة، ولا شكّ في أن هدفهما أو نتيجتهما هو التعجب والاستغراب لدى متلقي النص أو سامعه. على أنه لا بدّ من الإشارة إن تلك الهفوة التنظيرية لم تنسحب على الجانب التطبيقي المتميز الذي قامت به الباحثة.

وتختلف هذه الورقة عن البحث الأول بتناولها لجهود الفلاسفة العرب – القرطاجني تحديدًا – في فهم وتطبيق ظاهرة أو مفهوم التعجيب متوسلةً المنهج الوصفي التحليلي، لبيان تأثر القرطاجنيّ بمن سبقه من الفلاسفة والنقاد بهذه المسألة، واهتمامه بالجهود النقدية لابن سينا على وجه الخصوص، في حين اقتصر الدكتور الزعبي على ظاهرة التعجيب لدى ابن سينا فحسب.

أما اختلاف هذا البحث عن دراسة الدكتورة سمية الروميّ فيتجلى في الاهتمام بالجانب النظري لمفهوم التعجيب لدى القرطاجنيّ، وتبيان السياقات النقدية لهذا المفهوم في كتابه "منهاج البلغاء"؛ مقابل اهتمام الباحثة بالجانب التطبيقي لبعض الجوانب من ذلك المفهوم، وتركيزها على قصيدة البرغوثي بالدرجة الأولى، وليس على الشق النظريّ لمفهوم التعجيب وظواهره الفنية والأدبية لدى حازم القرطاجنيّ.

رابعاً- مفهوم التعجيب عند الفلاسفة والنقاد العرب

دخل مصطلح التعجيب عند العرب من باب "فنّ الشعر" لأرسطو عبر الترجمة، ولمّا كنا قد أشرنا إلى أن مفهوم التعجيب الأرسطيّ يستند أساسًا إلى فنّ المسرح، فإنّ السؤال الذي يتبادر للذهن هو عن كيفية تصوُّر العرب لذلك المصطلح مع افتقارهم لهذا الفن في ذلك الزمان، وإذا كان الحُكْم على الشيء فرعٌ من تصوُّره، فكيف استوعب العرب مفهوم التعجيب رغم اقتصارهم على الشعر الغنائيّ وجهلهم بالشعر المسرحي المأسوي أو الملحمي؟

من المرجَّح أن مَتَّى بن يونس كان أول من تصدّى لترجمة كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو[19] لكنّ ترجمته جاءت مربكةً وتفتقر إلى الترابط المعنوي إلى حدٍّ كبيرٍ، الأمر الذي أوقع، الفارابي، وابن سينا، وابن رشد من بعده – فضلاً عن حازم القرطاجنيّ – في لبس من قضايا شعرية مهمة كالمحاكاة والتخييل والتعجيب وغيرها من محددات تتعلق بالتنظير لمفهوم الشعر ودوره وماهيته[20]؛ ففي المحاكاة – التي لم يورد لها أرسطو تعريفًا – اعتمد الفلاسفة والنقاد العرب على مفهوم المحاكاة لدى أفلاطون، لكنهم لم يكتنهوا ماهية المحاكاة وما يتعلق بها من التخييل والإغراب والتعجيب، ولم يتمكنوا من ربطها بمدلولاتها الحقيقية، وجوهر المشكلة أن أرسطو كان يتحدث عن المسرح بمآسيه وملاحمه بينما نقل المترجمون العرب – والفلاسفة والنقاد من بعدهم – الكلام من المأساة والملحمة بمفهومها المسرحي الإغريقي إلى الشعر العربي الغنائي، فغدت المحاكاة عندهم تتنقّل بين التشبيه والتمثيل والتخييل، وأما الأمثلة التي كانت تُستَقى من الشعر العربي فلم تكن في مجملها موفقة كونها مخالفة لما ضُربت له، مما زاد الأمر إبهامًا واضطرابًا، لأن متّى بن يونس كان يستخدم الترجمة الحرفية حيثما عجز عن فهم المدلول، وترجمته "تلوذ بالحَرفية من الدلالة على معنى محدَّد، وبذلك تظل مفتوحة لشتى التأويلات التي يمكن أن يحملها عليها القارئ"[21].

ولكي ندلل على طريقة فهم الفلاسفة والنقاد للطريقة الفنية التي نقلها المترجمون، يكفينا القول أن مصطلحي "تراجيديا" و"كوميديا" تُرجما على أنهما "مديحٌ" و"هجاءٌ"، أما كلمة "المَسْرح" فقد تُرجمت – التباسًا – إلى كلمة "مَسْكَن"، كما أطلقوا على التمثيل عبارة "الأخذ بالوجوه" وهي كلمة بلا أي مدلول لدى العرب لجهلهم التام بالمسرح في تلك الآونة؛ أما الممثلون فقد دعوهم بـ "المنافقين" و"المرائين"، فعندما أراد مَتَّى بن يونس النقل عن أرسطو بأن أسخيلوس هو أول من زاد عدد الممثلين على المسرح من واحدٍ إلى اثنين قال:"...كما أنه ظهرتْ أيضًا هذه التي هي الآن وعندما غيّرتْ من تغايير كثيرةٍ، وتناهبتْ عند ذلك صناعة المديح من قِبَل أنه قد كانت الطبيعة تخصّها، وأما تلك فلأكثر المنافقين والمرائين فمن واحدٍ للاثنين[22]"[23].

وبالعودة إلى التعجيب، فإننا نجد التباين الواسع في تناول الفلاسفة العرب لتلك الظاهرة الشعرية، فقد مسّ الفارابي مفهوم العجب والتعجيب مسًّا خفيفًا بقوله: "وأمّا

(إيْني) فهو نوعٌ من الشعر تُذكر فيه الأقاويل المُفْرِحة، إمّا لإفراط جودتها وإما لأنها عجيبةٌ بديعةٌ"[24] بينما نجد أن ابن سينا قد فصّل وبوّب في نقله لكتاب أرسطو "فنّ الشعر" ولم يغادر من الأبواب الرئيسة شيئًا، الأمر الذي جعله يهتم بمسألة التعجيب، فربط بين المحاكاة والتعجيب بقوله: "وللمحاكاة شيءٌ من التعجيب"[25] كما أنه خصّ الشعر العربي أكثر من الشعر اليوناني بالتعجيب فقال: "فإنّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرًا من الأمور تُعدُّ به نحو فعلٍ أو انفعالٍ، والثاني للعَجَب فقط، فكانت تشبّه كل شيءٍ لتُعجب بحُسن التشبيه؛ وأما اليونانيون فكان يقصدون أن يحثوا بالقول على فعلٍ أو يردعوا بالقول عن فعل"[26].

أما ابن رشد فحاول أن ينقل النظرية الشعرية الأرسطية لمجال تطبيقي من الشعر العربي، الأمر الذي جعله يشتطّ بعيدًا عن المعاني التي أوردها أرسطو أو الفلاسفة العرب السابقين عليه، والسبب يعود إلى أنه دأب على "تعريب الأفكار الأرسطية، ولو أدَّى ذلك إلى أن تكون الصورة المعربة أشد تحريفًا"[27] أما فيما يخصّ التعجيب فقال مفسِّرًا حديث أرسطو عنه في لغة الشعر: "ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية[28] وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، ولذلك قد يُتضاحَك بمن يريد الإيضاح فيأتي بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات، ويُتضاحَك أيضًا بمن يريد التعجيب والإلذاذ فيأتي بالأسماء المبتذلة"[29].

وكان ابن رشد قد ضرب مثالاً لبعضٍ من تلك الأسماء من كلام العرب وأشعارهم، فمن الأمثلة عن الأسماء المغيَّرة أو المستعارة تسمية الكوكب نَسْرًا، والشمس جَونة، والمطر سماءً؛ أما الأسماء الغريبة وغير المشهورة فضرب لها مثلاً أشعار ذي الرُّمة، لكنه تنبّه إلى أن بعض الأسماء الأخرى ليس لها نظير في أشعار العرب، فقال عن الاسم المعمول أو المخترَع: "وأما الاسم المعمول المرتجل فهو الاسم الذي يخترعه الشاعر اختراعًا ويكون أول من استعمله، وهذا غير موجودٍ في أشعار العرب، وإنما يوجد ذلك في الصنائع الناشئة"[30].

وبالنظر إلى مجمل الجهود التي قام بها الفلاسفة والنقاد العرب ومحاولاتهم العبور بـكتاب " فنّ الشعر" إلى الجادة العربية، فإنك تجد أن التعجيب في الكتاب المذكور إنما يدل على المعنى اللغوي – لا الاصطلاحي – للكلمة، وهو حثّ مؤلفي المأساة على إيراد الحوادث

العجيبة المدهشة؛ في حين ركز المترجمون العرب على الأثر الذي تتركه عملية التعجيب في نفس المتلقي؛ وقد يكون ثمة احتمالان كانا سببًا في سوء الترجمة وشطط التفسير: الأول هو التباين الواسع بين نمطيّ الحضارة العربية واليونانية وهو المرجَّح؛ وأما الثاني فهو أن بعض الفلاسفة العرب لم يهتموا كثيرًا للأصل الأرسطي، وإنما كان همّهم نقل النظرية إلى الجانب العربي وتطبيقها على ما يتلاءم ولغة العرب وأشعارهم.

ومن الطريف حقًا أن يُنتِج اختلاف الثقافة ورداءة الترجمة نقدًا عربيًا يحمل قيمة عالية من النظر في إنتاج كمٍّ هائلٍ من الإنتاج الشعري، وتطويع التصور العربي لماهية التعجيب وما يستتبعه من الظواهر الفنية، لتطبيقه على أغراض الشعر العربي باختلاف أنواعها.

على أنَ تلك الجهود أو المحاولات لم تذهب سدىً على أية حال، لأنها كانت بمنزلة حلقات في سلسلة الجهود النقدية العربية التي راحت تتقدم بتقدم العصور، كما أنها مهّدت الطريق أمام ناقدٍ فذٍّ يمتلك بصيرة حادة كحازم القرطاجنيّ، لينظر في ذلك الإرث ويطوّره ويدفع به خطوة كبيرة متبعًا منهجًا فريدًا وطريقةً تكاد تكون يتيمةً في النقد العربي القديم.

وقد تأثر القرطاجنيّ بمن سبقه من النقاد والفلاسفة العرب الذين ورد ذكرهم آنفًا مثل متى بن يونس والفارابي وابن رشد، وإنْ كان ابن سينا هو الأكثر تأثيرًا في تناول حازم لظاهرة التعجيب، إذ جاء القرطاجنيّ على ذكره في الكتاب أكثر من مئة مرةٍ بطريقة توحي بتتلمذه على يد ذلك الفيلسوف في تلك المسألة، كما أنه أشار إلى العجب والتعجيب في كتاب "منهاج البلغاء" في أكثر من خمسين موضعًا، الأمر الذي يدلّ على اهتمام القرطاجنيّ بتلك الظاهرة التي جعلها من المقومات الأساسية للشعر، ونحن هنا نركز على الجهود الخاصة التي استلهم بها حازم معنى التعجيب، ونُعرض عن معاني التعجيب الحقيقية لدى أرسطو، لأن دراسات كثيرة كانت قد تناولت ذلك الأمر من قبل، وما يعنينا هنا التأصيل لنظرة القرطاجني بغض النظر عن إصابته للمعنى الإغريقي الذي أراده أرسطو في كتابه "فن الشعر".

والتعجيب في نظر القرطاجنيّ ينحصر في قدرة الشاعر على الاهتداء إلى الأسلوب الذي يبتدع فيه ويخترع به، فيستلهم لطائف الكلام وجمال العبارة التي تترك متعةً والتذاذًا يستشعرهما المتلقي في نفسه لندرتها وطرافتها وقلة ترددها على الأسماع – وهو ما يُطلِق

عليه النقد الحديث مسمى "اللذة الفنية" – يقول حازم في معرض كلامه عن التعجيب: "والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مُستَندَرٌ مُستَطرَفٌ لذلك"[31].

ولم يخصِّص القرطاجنيّ باباً أو مَأمًّا أو مَعْلَمًا خاصاً في كتابه للتعجيب، وإنما جعله مرادفًا لعددٍ من العناصر الشعرية التي تطرَّق إليها في كتابه كالمحاكاة والتخييل والإيقاع وغيرها، وسنتوقف عند كل واحدة من تلك العناصر لدراسة العلائق التي تربطها بظاهرة التعجيب، ولمعرفة مدى تأثير كلٍّ منهما بالآخر:

1. التعجيب في المُحَاكَاة والتَّخْيِيل

مع أن القرطاجني لم يفهم المحاكاة الأرسطية للأسباب التي ذكرناها آنفًا – والتي تتعلق بسوء الترجمة وتباين الثقافات على وجه الخصوص، ولاعتماد المحاكاة الأرسطية على الأفعال واقتصارها لدى العرب على الأقوال – مع ذلك فقد تمكن منذ البداية من الربط بين المحاكاة والتخييل ربطًا ينمُّ عن ذكاءٍ نقديٍّ مزدهرٍ، ومعرفةٍ عميقةٍ بمعمار الشعر ودقائقه، وقد أثار تحليل القرطاجنيّ لمفهوم المحاكاة إعجاب الدكتور عبد الرحمن بدوي الذي ترجم كتاب "فنّ الشعر" فقال إنه لم يجد لمثل ذلك "نظيرًا عند ابن سينا ولا الفارابي ولا أرسطوطاليس"[32] وقد تكمُنُ هذه الفرادة في حقيقة أنّ القرطاجنيّ لم ينطلق من مفهوم المحاكاة الأرسطية ليطبقها على الشعر العربي، وإنما فعل العكس تماماً إذ "بحث في الشعر العربي معتمداً على النظرية الأرسطية، فكانت نتيجة عمله فريدةً من نوعها"[33].

وقد تعرّض القرطاجنيّ في حديثه عن المحاكاة إلى ظاهرة التعجيب أو الإغراب، ثم أشار إلى الصلة التي تجمع بين المحاكاة من جهة وبين التعجيب والإغراب من جهةٍ أخرى، فالتخييل من المهام الأساسية للمحاكاة برأيه وهو الذي ينتج المتعة واللذاذة باستشعار الطرافة والابتكار الذي تتركه المحاكاة والتخييل في النفوس، فمن الناحية النظرية يتخذ القرطاجنيّ مثال الدُّمْية والكواكب وأشجار الدَّوْح معادلاً موضوعيًا للأقوال المخيَّلة ليوضح مفهوم المحاكاة وتأثيرها الجمالي في نفس المتلقي، إذ الدمية التي يجسِّدها فنانٌ ما لامرأةٍ ما قد تكون أشدُّ تحريكًا للناظر من المرأة نفسها "فاللذةُ من رؤية الشيء نفسه نابعةٌ من حُسْن ذلك الشيء،

أما اللذةُ من المحاكاة فإنها نابعةٌ من التعجيب"[34] أي أن اللذاذة الناشئة عن التعجيب لا تأتي من حسن الشيء ذاته بمقدار ما هي نابعة من حُسن صورته أو محاكاته، وذلك ما يذكرنا بقول شكلوفيسكي في بحثه المهم "الفن بوصفه تقنية": "ليس الغرض من الصورة أن تكون مرجعًا دائمًا لتلك التعقيدات المتغيرة في الحياة والتي تنكشف من خلالها، أو أن تجعلنا ندرك المعنى؛ وإنما وظيفتها خلق تصور خاص للشيء، أي خلق "رؤيا" للشيء بدلاً من أن تكون وسيلة للتعرف إليه"[35].

كما أن تصاوير الكواكب والشموع والمصابيح وأفانين الدوح وأزهاره وثماره منعكسةً على صفحات الماء الصافي أكثرُ تحريكًا وأشدُّ تعجيبًا من تلك الأشياء على الحقيقة؛ يقول حازم: "والتعجيب في القول المخيَّل يكون إما من جهة إبداعِ محاكاةِ الشيء وتخييله كما كان ذلك في الدمية، ويكون من جهةِ كونِ الشيءِ المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة؛ وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتمّ ما من شأنه أن يوجد فيهما، فتلك الغاية القصوى من التعجيب، وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريكٌ شديدٌ"[36]. وقد تمنى الدكتور سعد مصلوح لو أن النقد العربي القديم ألحّ على فكرة التعجيب في التخييل التي انتهجها حازم فقال: "ومن المؤسف حقًا أننا لم نجد في النقد العربي القديم إلحاحًا على هذه الفكرة الممتازة التي كانت خليقة بأن تغير نظرة أكثر القدماء إلى كثير من الأفكار النقدية التي اعتنقوها، كما كانت حرية أن تضيف إلى مبحثي التشبيه والاستعارة خاصةً والمباحث البلاغية الآخرة عامة أبعادًا طيبة ومثمرة"[37].

ولكي ينتقل القرطاجنيّ بكلامه من الفلسفة إلى الشعر، فقد أشار إلى شيء مشابه في النظم أطلق عليه اسم "حُسن الاقتران" وقصدَ بذلك اقترانَ المشبه بالمشبه به على جهة المجاز أو الاستعارة، بحيث يكون المشبه معادلاً لأصل الصورة، بينما يمثِّل المشبه به الصورة نفسها التي تساعد في استثارة التخييل؛ وضربَ لذلك مثلاً من قول أبي تمام[38]: (الخفيف)

دِمَـنٌ طَالَمَـا التَقَـتْ أَدْمُـعُ الـ ـــ ـــمُزْنِ عَلَيهَـا وَأَدْمُـعُ العُشَّـاقِ

وقول ابن التنوخيّ[39]: (الطويل)

لَمَا سَاءَنِيْ أَنْ وَشَّحَتْنِيْ سُيُوفُهُمْ وَأَنَّكِ لِيْ دُوْنَ الوِشَاحِ وِشَاحُ

ثم أردف القرطاجنيّ معلقًا: "فحُسن اقتران أدمع العشاق وهي حقيقةٌ بأدمع المزن وهي غير حقيقيةٍ، واقتران الوشاح الذي هو حقيقةٌ بالوشاح المراد به التزام المُعْتَنَق وهو غير حقيقيٍّ؛ يجري في حُسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقترن الدَّوْح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين"[40].

إذًا فالتشبيه أو المحاكاة مدعاة لاستثارة المتعة واللذة والتعجيب، لأنَ الاستعارة أو المحاكاة بالتصوير تمثل استطرافًا، وتنتج تخييلاً يختلف باختلاف وجه الشبه بين المحاكيات "وكلما قَرُب الشيءُ مما يُحاكى به كان أوضح شبهًا، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[41].

وتختلف أنواع المحاكيات والتشبيهات في إحداث التأثير أو التعجيب، إذ صنّف القرطاجنيّ المحاكاة إلى ستة أقسام كمحاكاة مُعْتادٍ بمُستَغرَبٍ، أو مُستَغرَبٍ بمُعْتادْ، أو مُستَغرَبٍ بمُستَغرَبٍ[42]... وفضّل المحاكاة المُستَغرَبة على ما دونها من المحاكيات بمُعتادٍ، ثم قال: "وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة، وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاءً على النفوس وتمكُّنًا من القلوب"[43].

كما قسّم المحاكاة بالنظر إلى ترددها على ألسنة الشعراء إلى قديمةٍ معتادةٍ أو مخترَعةٍ طارئةٍ، وتلك الأخيرة "أشدُّ تحريكًا للنفوس إذا قَدَّرْنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أَنِسَتْ بالمعتاد فربما قلَّ تأثُّرُها له، وغير المعتاد يَفْجَؤها بما لم يكن به لها استئناسٌ قطُّ"[44] فميزان التفاضل بين المحاكاة القديمة والمخترعة إنما هو في قوة التخييل المحركة للنفوس، فالنفس إذا أَلِفَتْ القديم وأَنِسَتْ به لم تتحرك له، في حين أنها تُعجب بالجديد وتهفو إليه، لأنّ الجديد جديرٌ بالتخييل، فهو أوفى بالغرض وأقضى لحاجة الشاعر من القديم الرتيب المبتذل.

ويرى أحد النقاد أن التعجيب – أو اللذة الفنية – التي قصدها القرطاجنيّ تتمثل بظاهرة الغموض الفنيّ الذي يترك أثرًا جميلاً في نفس القارئ حين انكشافه على المعنى المستتر، وذلك عند استخدام اللغة الجمالية أو لغة الأدب المجازي، فيقول: "أمّا مسببات اللذة الفنية فإنها تكمن في الغموض الفنيّ، حيث يُحدِث الدهشةَ وفعلَ المفاجأة عند (السامع) المتلقي...

فالغموض بوصفه سمة أساسية من سمات العمل الفنيّ يقوم على تكثيف الطاقة الشعرية؛ مما يجعل النصّ الشعريّ قابلاً للتأويل وتعدُّد القراءات والاحتمالات"[45].

وهناك من ردّ منشأ التعجيب إلى فنيّات أسلوبية ذات علقةٍ بطرائق التمويه على المتلقي ليتلقى المفاجأة أو النكتة البلاغية في نهاية الكلام، فقد "تتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق"[46].

ويرى الناقد بِطَّاهر بن عيسى أنّ "إسنادَ الفعل إلى ما اشتُق منه" في قول المتنبي:[47] (الطويل)

تَقُولُ أَمَاتَ المَوتُ أَم ذُعِرَ الذُّعرُ[48]

يرى أنه "عنصرٌ يبعث على التعجيب، أو ما يسميه الأسلوبيون عنصر المفاجأة"[49] ويمكن أن يكون هذا الحكم صحيحًا بالنظر إلى لحظة التنوير، أو اللحظة التي يشعر بها المتلقي بلذة الانتصار عندما يتمكن من فكّ مغاليق النصوص الشعرية الغامضة، وإن كان القرطاجنيّ قد شدّد مرارًا على أهمية الوضوح في المحاكاة من غير ابتذال، والبيان في الاستعارة دونما ملالة أو رتوب.

كما يمكن أن يقترن هذا المفهوم بما أطلق عليه أرسطو "لذة التعرُّف" مع الفارق بين المفهومين، إذ إن "لذة التعرف" تنتج عن استنتاج المتلقي الخيوطَ الخفيةَ للوقائع، أو العلائق التي تربط الأحداث بمسبباتها في إحدى المسرحيات، الأمر الذي يجعله يشعر باستحسان قصص الملاحم أو المآسي؛ في حين أنّ "عنصر المفاجأة" يتولد من استبصار المستمع أو المتلقي لمعنىً جميلٍ متضمَّنٍ في بيتٍ شعريٍّ أو قصيدةٍ من القصائد المستحسَنة بعد أن كان معناها مستغلِقًا عليه أو غامضًا بعض الغموض.

كما التفت بعض النقاد إلى الوشائج الأسلوبية التي تربط المتلقي بالنصّ عند القرطاجنيّ، فتجعل من ذلك المتلقي فاعلاً ومفعولاً به في الوقت عينه، بمعنى أن يكون فاعلاً في تفسير النصّ وتذوقه وفقًا لثقافته وبيئته ومزاجه الخاص، ومفعولاً به لتأثره بسحر النصّ وغرابته وتعجيباته الإبداعية، يقول الناقد محمود درابسة: "قد أكّدَ القرطاجنيّ من

خلال مظاهر أسلوبية مختلفة، منها إثارة الاستغراب والدهشة والتعجُّب لدى المتلقي ذهنيًا وروحيًا، وربطه بالعمل الإبداعي، بوصفه غايةً أساسيةً لهذا العمل الإبداعي"[50].

ومهما يكن التفسير أو التعليل المرتبط بتلك الظواهر الفنية المرافقة للقصيدة أو المسرحية، فإنّ غايتها السامع أو المتفرج، وهدفها ينصبّ دائمًا على نيل استحسان المتلقي وتعجيبه، مع اختلافٍ بين الحبكات والطرق وتنوعٍ في الأساليب والأشكال البلاغية.

2 - التعجيب في المَبادئ والفُصول

تنقسم المقولات عند القرطاجنيّ إلى خطابية إقناعية وشعرية مخيلة، والمعاني المرتبطة بالمقولات الأخيرة تنقسم بدورها إلى كلية وجزئية، كما تُصنّف الأخيرة إلى جنسيةٍ ونوعيةٍ، وانتقال الشاعر بين تلك الأجزاء والأقسام يحتاج إلى مهارةٍ وطولِ دُرْبة ومرانٍ.

والمعاني إما أن تأتي في مبادئ القصائد وخواتيمها، أو في أماكن الانتقالات من مقطع لآخر في أثناء القصيدة وهو ما يسميه القرطاجنيّ بـ "الفصول"، كما اختار لنفسه مصطلحاتٍ خاصةً به فأطلق على فواتح الفصول اسم "التَّسْويم" وعلى خواتيمها "التَّحْجيل" وقد يقع التسويم في مطلع القصيدة أو عند حدوث الانتقالات بين أغراضها، أما التحجيل فلا يقع إلا في أعجاز الفصول، والأغلب أن يقع في أعقاب الفصول الأخيرة من القصائد ومتمماتها، ولكلٍّ من تلك المواضع تعجيباً أو تحريكًا خاصاً به، وعلى الشاعر أن يَضْمَن لمتلقيه حُسن استخدام تلك المواضع واستغلالها بغية الإمتاع والإغراب والالتذاذ، فقد ضرب مثلاً للتسويم من إحدى مطالع المتنبي:[51] (الطويل)

أُغالِبُ فيكَ الشَوقَ وَالشَوقُ أَغْلَبُ وَأَعجَبُ مِنْ ذا الهَجْرِ وَالوَصْلُ أَعجَبُ

ثم قال وهو يشير إلى المتنبي: "فضمَّنَ هذا البيت من الفصل الأول تعجيباً من الهجر الذي لا يعاقبه وصلٌ، ثم أكَّدَ التعجيبَ في البيت الثاني[52] الذي هو تتمَّةُ الفصل الأول"[53].

أما الفصول الداخلية للقصيدة فلا بد للشاعر من الاعتماد فيها على المعاني الكلية أو الجزئية أو المراوحة بينهما، على أن المهم في المعاني إنما هو استقصاء المعنى المستطرف الذي يحرّك النفوس ويبهج القلوب، وإن كان من الأفضل برأي القرطاجنيّ الإتيان بالمعاني الجزئية

لتُردَف بالمعاني الكلية على طريق المراوحة لما تنطوي عليه تلك الطريقة من التحريك واستكانة النفس لمحاسن الكلام: "فكثيراً ما يقع بوضعِ معاني الفصولِ على هذه الصفة تعجيبٌ للنفس وانقيادٌ إلى مقتضى الكلام"[54] وقد اتخذ القرطاجنيّ مثلاً لتلك الانتقالات من قصيدة المتنبي المذكورة أعلاه، إذ انتقل فيها الشاعر من التعجيب من الهجر إلى التعجُّب من قرب الفراق وسرعة السير، ثم عاد إلى تذكر الأيام الخوالي وعدَّدها، ليتخلص بعدها إلى وصف الفرس التي حملته إلى سيف الدولة بمعان جزئيةٍ وكليةٍ، ثم دخل بعدها في غرضه الأساسي وهو المديح.

كما أُعجِب القرطاجنيّ بترتيب المعاني على أنساقٍ معينةٍ ينكشف آخرها عن نكتةٍ بلاغيةٍ أو مُلحة بيانيةٍ، ولربما جاء تعجيب الأنساق في بيت واحدٍ ينتقل فيه الشاعر من معنى جزئي إلى آخر كلي أو العكس كقول القائل:[55] (الرَّجَز)

تَـــاللهِ لا كَلَّـــمْتُهَا وَلَـــو أَنَّـــهَا كالشَّـــمْسِ أَو كَالبَـــدْرِ أَو كَالْمُكْتَفِـــي

فالشاعر جعل من الخليفة المكتفي ثالث القمرين، والغرض من هذا الترتيب يمكن أن نطلق عليه تعجيب الأنساق، الذي يعني "تعجيب المخاطَب من زيادة الشيء تعظيماً بعد تعظيمٍ أو تحقيراً بعد تحقيرٍ"[56].

واستحسن القرطاجنيّ أن يكون الأسلوب في نظم الفصول ذا عَلَقةٍ بالغرض منها، ودعا "لتقديم الفصول التي تكون أقرب إلى قلب السامع وأقدرها على تحقيق الاستجابة المنشودة"[57] فقسّم – على عادته في التصنيف – تأليفات الفصول ببعضها على أربعة أضرب[58] هي:

أ- ضربٌ متصل العبارة والغرض.

ب- ضربٌ متصل العبارة دون الغرض.

ت- ضربٌ متصل الغرض دون العبارة.

ث- ضربٌ منفصل الغرض والعبارة.

ثم قرّر أن الضرب الثالث منها هو الأفضل لأي شاعر في توليف أغراض قصيدته، فقال: "وهذا الضرب إذا نيطَ برأس الفصل فيه معنىً تعجيبيٌّ أو دعائيٌّ أو غير ذلك مما أشرنا

إليه هو أفضل الضروب الأربعة، لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء، واستئناف كلام جديد لها مع ما يشفع به إليها في قبول الكلام من نياطةِ ما ذكرناه من تعجيبٍ أو دعاءٍ أو غير ذلك"[59].

ولم يذكر القرطاجنيّ تعجيباً خاصاً بالتحجيل، لكنه ذكر ارتباطه بالفصول السابقة عليه واقترانه بها كاقتران الغرة بالتحجيل من الفرس، فإنْ كان لونها واحداً كان ذلك أدعى لجمال الفرس وأبهى لمنظرها، واستملحَ أن يختتم الشاعر قصيدته بأبيات الحكمة أو بإجمال ما جاء في القصيدة والتدليل عليه، أو ما أطلق عليه اسم "الأبيات الحكمية والاستدلالية" بقوله: "وإذا ذُيِّلت أواخرُ الفصول بالأبيات الحِكْميَّة والاستدلاليَّة واتضحت شِيَاتُ المعاني التي بهذه الصِّفة على أعقابها – فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل – زادتْ الفصول بذلك بهاءً وحسناً ووقعت من النفوس أحسن موقع"[60] ثم اتخذ مثلاً للتحجيل الحَسَن ختام لامية زهير بن أبي سلمى التي يمدح بها سنان بن أبي حارثة[61] حيث يقول:[62] (الطويل)

فَمَا يَكُ مِنْ خَيْرٍ أَتَوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَثَهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ

وَهَلْ يُنْبِتُ الخَطِّيُّ إلا وَشِيْجَهً وَتُغْرَسُ إلا في مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

وبهذا ينصح القرطاجنيّ الشعراء بتوليف قصائدهم وكأنها عقد مفصَّل ينتظمه سلكٌ واحدٌ مع الاهتمامِ بمسألة الذوق في التركيبات والتفنُّنِ في تحسينها، والتخلصِ اختلاساً من فصلٍ لآخر على أحسن وجه من السلاسة والانسجام؛ فإذا بلغ الشاعر فصله الأخير حجَّلَ بما يُشعِر بقرب اختتام القصيدة من أبيات الحكمة والرأي والاستدلال المتعلق بأحكام الأقاويل التي جاء عليها الشاعر في كلامه منذ الاستهلال إلى أعقاب الكلام.

3 - التعجيب في صدق الأقاويل وكذبها

عرَّف القرطاجنيّ الشعر بأنه "كلامٌ موزونٌ مقفىً من شأنه أن يُحبِّب على النفس ما قُصِد تحبيبه إليها، ويُكرِّه إليها ما قُصِد تَكْريهه، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حُسْن تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلِّةٍ بنفسها أو متصوَّرةٍ بحُسْن هيئةِ تأليفِ الكلام، أو قوَّةِ صدقه، أو قوَّةِ شهرته، أو بمجموع ذلك؛ وكلُّ ذلك يتأكَّد بما يَقْترن به من إغراب"[63].

وكلُّ شعرٍ يحتوي على مقولات أو أقاويل، وكل مقولة لا بدَّ لها أن تكون صادقةً أو كاذبةً، وقد عالج القرطاجنيّ مسألة الصدق والكذب بذكاءٍ ثاقبٍ وفهمٍ حادٍّ، فأكد على "أنَّ قوانين الصدق والكذب في المنطق لا يمكن أن تُطبَّق على الشعر لاختلاف مجاله"[64] وأخرج التخييل من زمرة الكذب قاطبةً، وكأنه يريد إنهاء الجدل أو قطع الصلة بين الكذب الأخلاقي والشعر القائم على التخييل، وحَمَلَ على المتكلمين الذين كانوا السبب في ذلك الجدل أو تلك الصلة، فقال: "وإنما غلطَ في هذا فظنَّ أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبةً قومٌ من المتكلِّمين لم يكن لهم علمٌ بالشعر، لا من جهة مزاولته ولا من جهة الطرق الموصِلة إلى معرفته، ولا مُعَرَّجَ على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه ولا التفاتَ إلى رأيه فيه؛ فإنما يُطلَب الشيءُ من أهله، وإنما يُقبَل رأيُ المرء فيما يعرفه. وليس هذا جُرْحَةً للمتكلمين ولا قدحًا في صناعتهم، فإنّ تكليفهم أن يعلموا من طريقتهم ما ليس منها شططٌ"[65] فحازم يتغيا غضَّ الطرف عن الشأن الأخلاقيّ للشعر مقابل إعلاء القيمة الفنية فيه.

أما التعجيب فيقع في صميم تلك المسألة، إذ يحتاج الشاعر أو الخطيب إلى ضروبٍ من التمويهات ليقنع المتلقي بما يقول، فيلجأ عندها إلى التعاجيب لإشغال السامع أو المتلقي عن مواطن الزلل المنطقية في استدلال الخطيب أو الشاعر، يقول حازم: "والتمويهات تكون بطيِّ محلِّ الكذب من القياس عن السامع... أو بإلهاء السامع عن تفقُّد موضع الكذب وإنْ كان إلى حيِّز الوضوح أقربَ منه على حيِّز الخفاء بضروبٍ من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفسَ عن ملاحظة محلِّ الكذب والخلل الواقع في القياس"[66].

ومع أن الشاعر قد يضمّ الجانب العقلي في شعره إلى الجانب العاطفي، فإن "القصد إلى الإغراب – برأي حازم – أو إلى العجب – كما لاحظ ابن سينا – كان ذا أثر بالغ في تغليب الطابع الفني على الطابع الفكري في الشعر العربي، فضلاً عن توجيه المحاكاة إلى الولع بالمظهر دون الجوهر"[67].

وقد تخطّى القرطاجنيّ – كعادته – إيراد الشواهد الشعرية أو القولية على ما ذهب إليه، لكن المتتبع لكلامه قد يستهدي إلى الشواهد المناسبة فيما يسميه البلاغيون المذهب الحجاجيّ في الشعر أو في غيره من الأشعار، ويمكن أن نضرب مثلاً لذلك النوع من التعاجيب والتمويهات قول الشافعي رحمه الله:[68] (البسيط)

مَـا فِـي الْمُـقَـامِ لِـذِي عَقـلٍ وَذِي أَدَبِ مِـن راحَـةٍ فَـدَعِ الأَوْطـانَ وَاغتَـرِبِ
والأُسْدُ لَولا فِراقُ الأَرضِ مَا اِفتَرَسَتْ والسَّـهمُ لَولا فِـراقُ القَـوسِ لَم يُصِبِ
والشَّمـسُ لَـو وَقَفَـتْ فِي الفُلْـكِ دائِمَـةً لَـلَّهـا النَّاسُ مِنْ عُـجْـمٍ ومِنْ عَرَبِ

كما يمكن أن يكون قول عليّ بن الجَهم لونًا من ألوان التعجيبات المموِّهة إذ يقول:[69] (الكامل).

قَالتْ: حُبِستَ، فَقُلتُ: ليسَ بِضَائِرٍ حَبْـسِـيْ وأَيُّ مُـهَنَّـدٍ لا يُـغـمَدُ
أَوَمَـا رَأَيـتِ اللَيـثَ يَـألَـفُ غَيْـلَهُ كِـبْـرًا وأَوْبَـاشُ السِّـبَـاعِ تَرَدَّدُ
والشَـمـسُ لَولا أَنَّهـا مَحـجـوبَـةٌ عَن ناظِـرَيـكِ لَمَا أَضاءَ الفَرقَـدُ

فالشافعي يحبِّب بالغربة ويدعو إليها بوصفها الخيار الأفضل لذوي العقل والأدب، فيجعل من حركة الأسود سبيلاً لاكتساب أرزاقها، وانطلاق السهم شرطًا لإصابة هدفه، وأنّ الشمس لو ظلت ساكنةً في كبد السماء لملّها الناس قاطبةً.

أما ابن الجهم فلم يجدْ غضاضةً في الحبس والسكون، واتخذ أمثلةَ الشافعي نفسها وإنما بشكلٍ مقلوبٍ، فشبّه نفسه بالأسد الذي يستوطن عرينه فيألفه، وذمَّ أوباش السباع المستطرَدْة المُرْتاعة التي تنزعج من موطنٍ إلى آخر، ثم استحسن احتجابَ الشمس كونه السبب الرئيس في ظهور الفرقدين.

وفي كلا المثالين يطوي الشاعر مواضع المشقة في الحركة والسكون أو المقامة والترحال ويبرز محاسنها، ويتوسّل لذلك بأن يكيِّف الأمثال في صفِّه ويجيِّر التشبيهات لتعضد رأيه، وفي كلا الحالتين يشعر المتلقي باستحسان التشبيهات وتعجيبها دون أن يتفطّن لألم الغربة وعذاباتها أو قهر السجن وذلّتِه، لتعمُّد الشاعرين طويَ محلَّهما والتمويه عليهما بالتشبيهات والأمثال والصور.

ولم يبدِ القرطاجنيّ اهتمامًا ذا بال بمثل تلك التمويهات لوقوع مثلها في غير الإبداعات البلاغية، ولأنّ "تلك التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثيرٍ من الناس بالطَّبْعِ والجِنْكةِ الحاصلةِ باعتيادِ المخاطبات التي يُحْتاج فيها إلى تقوية الظنون..."[70].

4 - التعجيب في الوزن والإيقاع

تناول النقاد العرب البناء الصوتي لموسيقا الشعر الخارجية وأوزانه وإيقاعاته في وقت مبكر من الحركة النقدية العربية، فأوغلوا في دراسة التقسيمات الزمنية للأوزان، ونظروا في القافية والزحافات والعلل والأسباب والأوتاد، لكنهم لم يلتفتوا إلى الصيغة الإيحائية لموسيقا الشعر وجرسه وتأثير ذلك في المتلقي لحين اطِّلاعهم على ترجمة كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو على يد مَتَّى بن يونس (328 هـ).

ولفهم مسألة التعجيب في الوزن والإيقاع عند القرطاجنيّ لا بدَّ من فهم نظرته لوجود الشعر نفسه وأسبابه ودوافعه عند العرب تحديدًا، فحازمٌ يرى أن للعرب فضيلةُ التقدُّم على الأمم الأعجمية في الشعر والبلاغة، ذلك لما لدى العرب من الاعتقاد "في الشعر أنه حَكَمٌ وأنه غَرِيمٌ يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه... فكم خَطْبٍ عظيمٍ هوَّنه عندهم بيتٌ، وكم خَطْبٍ هيِّن عظَّمَه بيتٌ آخر!"[71].

زِدْ على ذلك اضطرار العرب إلى التأنق في مباني الكلام وتحسين صياغته وإحكام صنعته، ذلك أن سُكْنَى العرب في البيد والصحاري من غير سياسة تضبطهم أو قانون يركنون إليه، جعلهم أخلق الأمم بالتنازع والخصومة، فكان أن "اتخذوا الكلامَ المُحْكَم نظمًا ونثرًا للوعظ والحضِّ على المصالح"[72] ولكي يكون ذلك الكلام المحكم أشدُّ تأثيرًا فقد ضمَّنوه الأسجاع والقوافي، ولجؤوا إلى تنغيم المقاطع والترنُّم في معتقبات الصوت وأواخره، ليكون أقضى للحاجة وأمضى للحُجة...

وليدلِّل القرطاجنيّ على ما ذهب إليه فقد حاول إلباس القوانين الفلسفية الكلامية لباسًا بلاغيًا ركّز فيه على أثر المسموعات والتنغيمات المتشكلة من الأوزان والقوافي بإيقاعٍ متوازنٍ أو متقابلٍ في السامع أو المتلقي، وما ينتج عن ذلك من تعجيبٍ وتحريكٍ والتذاذٍ، فبعد أن بسط القول في استرواح المتلقي لجريان الصوت على قانونٍ مضطردٍ، واستعذابها لتناوب الحروف المصوِّتة وغير المصوتة والحركات والسكنات، مع تقسيم المعاني على تلك النقلات والوقفات المتوازية المتوازنة؛ بيَّن ما للنفس من "تأثُّر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب"[73].

على أنه ينبغي الالتفات إلى تفضيل القرطاجنيّ للتنغيمات المتضارعة أو المتشافعة التي لا تعتمد على تكرير التفعيلة نفسها بل تراوح بين تفعيلة وأخرى كبحر البسيط ، على تلك التي تتسق فيها التفعيلات المتماثلة بتكرار رتيب كبحر المتقارب، وهو يرى أن المتضارعات أو المتشافعات التي تعتمد التنوع تشكّل ضربًا من التلاؤم تجعل للتفعيلات نظامًا "مسموعًا متناسبًا من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتّي نسقه واطّراد هيئاته وترتيباته المحفوظة"[74] ولافتقار كتاب "المنهاج" للشواهد فيمكن أن نستأنس بأمثلة للنوع الأول من المتضارعات في قول حازم القرطاجنيّ صاحب المنهاج نفسه:[75] (البسيط)

بَسِيطُ بَرٍّ غَدَا البَحْرُ البَسِيطُ لَهُ مُدَانِيًا كَدُنُوِّ الجَارِ للجَارِ

إذ تشكلت المتضارعات من تفعيلات البسيط: "مستفعلن فاعلن" وجوازاتهما على نحو منسَّق؛ أما شاهد التفعيلات المتماثلة فيمكن اتخاذه من توالي تفعيلة "فعولن" وجوازاتها في القبض والحذف، كما في بيت أبي الطيب المتنبي:[76] (المتقارب).

رِضَاكَ رِضَايَ الَّذِيْ أُوْثِرُ وَسِرُّكَ سِرِّيْ فَمَا أُظْهِرُ

ولم يدرس القرطاجنيّ تقسيم النغمات وحُسن ترتيبها وانتظام هيئاتها مستقلةً عن المعاني المتلبسة بها أو المستقرّة فيها، بل أكد على العقد الوثيق بين الإيقاع والوزن من جهة وبين الجمل ومعاني الكلام من جهة أخرى، وهو يرى أنه لا يمكن أن يحدث التعجيب أو التأثير بغير تلك الطريقة، فعندما تكلم عن السبب الذي لأجله أجرت العرب أشعارها بالتزام القوافي والأسجاع خلافًا لباقي الأمم، فسّر ذلك بأن أمة العرب كانت تطلب الفروق بين المعاني، وأنها لو أجرت كلامها كيف اتفق لم يكن ذلك ملذوذًا، فلجريان المسموعات على نظام منضبط مع اقتران هيئاتها بهيئات المعاني موقعٌ عجيبٌ في النفس "ولو كان الأمر في ذلك على غير نظامٍ لما كان للنفوس في ذلك تعجيبٌ، ولكانت الفصاحة مرقاةً غير معجزةٍ أحدًا"[77].

ومن المعلوم أنّ حازمًا القرطاجنيّ لم يسلِّم للعروضيين العرب بكثير من الآراء، فغيَّر في دائرة الخليل العروضية وزاد في عدد التفاعيل الشعرية، فهي عنده تتجاوز التفاعيل الخماسية أو السباعية المتعارف عليها، لتكون تساعية وفقًا لمنهجه المنطقي الصارم، وشكك في بعض الأوزان والتفاعيل العربية كبحر المنسرح، والتفت إلى المحاولات التجديدية في

الأزجال والموشحات، كما عالج بعض الأوزان المخترعة مثل "الكانْ كانْ"[78] و"القُومَا"[79] والأوزان الدخيلة التي ليس لها شواهد من أشعار العرب القديمة... وميزانه في ذلك خفة التفاعيل وثقلها من جهة أو تناسبها وتنافرها من جهة أخرى، فهو يرى أنه "كلما وردتْ أنواعُ الشيء وضروبُه مترتبةً على نظامٍ متشاكلٍ وتأليفٍ متناسبٍ كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[80] وهو في تعديلاته لا يقيم وزنًا لاعتراضات البلاغيين أو احتجاجاتهم، فهم في رأيه يجهلون الأداة المنطقية التي تخولهم النظر في مثل تلك التعديلات.

وفي المجمل فإن منطلق حازم وجرأته في إعادة تشكيل الأوزان وصياغة البحور والتفعيلات إنما كان بغرض استكشاف المستحسن من المتناسبات الصوتية والإيقاعات الوزنية والنبرات التي تتلاءم وأغراض الشعر المعروفة، ولّما كانت الأشعار لا تخلو من أن تكون جادة رصينة يراد بها التفخيم والتعظيم أو هزلية خفيفة يُقصد بها السخرية والهجاء، "وجبَ أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبُها من الأوزان ويُخيِّلُها للنفوس، فإذا قصدَ الشاعرُ الفخرَ حاكى غرضَه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصدَ في موضعٍ قصداً هَزْلياً أو استخفافياً وقصدَ تحقيرَ شيءٍ أو العبثَ به حاكى ذلك بما يناسبُه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[81] وتلك – في رأي حازم – من أحمد الطرق لإحداث التحريك والتعجيب والإثارة لدى السامع، وإخفاق الشاعر في ذلك يُعدّ إخفاقًا في التأثير وضعفًا في القبول والتلقي.

ويتفق بعض النقاد المحدثين مع ما ذهب إليه حازم من اقتران الوزن بأغراض الشعر، ويرى أن مَن تتبعَ نظمَ "الشعراء في جميع الأعاريض وجدَ الكلام الواقع فيها تختلف أنماطُه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجدَ الافتتانَ في بعضها أعمَّ من بعض"[82] في حين لم يسلم بعض النقاد بصحة تلك النظرية، ورأى أن تعليق الإيقاعات والأوزان بأغراض الشعر مخالفٌ – برأيهم – لواقع الشعر العربي، وأن حازمًا ظلَّ أسيراً للأفق الأرسطيّ، فقدَّم مشاكلةً زائفةً تجمع بين معيار القصيدة الإغريقية وبين إيقاع الشعر الخليليّ، يقول أحد النقاد: "مع أننا قد نُعجَب بما يقوله حازمٌ ومن سار على نهجه في هذا المجال، نرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوي على خطورة تقنين الإبداع الشعري ووضعه في قوالب

جامدة قبل أن يتمَّ إنشاؤه... فهذه الأحكام التي يرى حازمٌ أنها نابعةٌ من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي يندُّ عن هذه الأحكام"[83] ويقول جيرت فان جيلدر Geert Jan van Gelder معقباً على رأي القرطاجنيّ: "وإذا أمكنَ تحقيقُ هذا التصوُّر... فإنّ إشكالية كيفية إنشاء قصيدةٍ متعددةِ الأفكار تبقى بدون حلٍّ"[84].

على أن الأهمَّ من موافقات النقاد أو اعتراضاتهم هو مصادمة القرطاجنيّ لنفسه في هذا الباب، إذ وبالرغم مما ذهب إليه من التشديد على استعمال البحور اللائقة لأغراضٍ بعينها – من أهمها المديح – فإنه ناقض القاعدة التي استنَّها للشعراء، فاستعمل بحر المقتضب – مع أنه قد عدَّه أدنى البحور منزلةً وأكثرها استثقالاً – لمدح أحد سلاطين الدولة الحَفْصيّة في قصيدته التي مطلعها:[85] (المقتضب).

عَـــــادَ قَلبَـــــهُ طَـــــرَبُ حِيـــــنَ زُمَّـــــتِ النُّجُـــبُ

فتخلى بذلك عن صنع التعجيب للمتلقي – بحسب قواعده البلاغية – وابتعد مسافةً عن الإغراب اللازم لاصطناع الطرافة والابتكار التي تدفع السامع ليتعجب ويستلذ ويتحرّك لما يسمعه، وإنْ كنا لا نعلم على وجه الحقيقة الزمنَ الذي قيلت فيه تلك القصيدة، سواء كانت سابقة على كتاب المنهاج أم لاحقة على تصنيفه، وفي كلا الحالين فإنّ القصيدة – كما نرى – خالفت رأي القرطاجنيّ في مسألتي الوزن والتعجيب.

الخلاصة

تناول القرطاجنيّ بأسلوبه الفريد مسائل شعرية وبلاغية من جهة التقسيم المنطقي والفلسفي، وحاول تطبيق ذلك على الشعر العربي عامة، ورغم صعوبة التهدّي إلى بعض المفاهيم التي أوردها حازم لغموضها وافتقارها إلى الأمثلة – ومنها التعجيب – فإنه يمكن إجمال تلك المسألة في هذا البحث بعدة نقاط، أهمها:

أولاً: أن التعجيب الذي قصده حازمٌ في كتابه "المنهاج" ذو منشأ أرسطيٍّ أصلاً، ومنبعه الأول من كتاب "فن الشعر" للفيلسوف الإغريقي أرسطوطاليس.

ثانياً: انحرف معنى التعجيب لدى الفلاسفة السابقين على القرطاجنيّ – كابن سينا

وابن رشد – بسببٍ من التحريف الناتج عن الترجمة التي استعصى عليها نقل المعنى لاختلاف الظروف المادية بين الثقافتين العربية واليونانية، ولضعف بعض المترجمين في استخدام اللغة العربية على النحو السليم.

ثالثًا: التعجيب لدى القرطاجنيّ يعني ضروب الإغراب في العناصر الشعرية من محاكاة وتخييل، أو بناء وتشكيل، أو معمار معنويّ وإيقاعيّ؛ لدفع المتلقي إلى الاستحسان والتعجُّب، والالتذاذ الذي يتركه الفن في النفس البشرية.

رابعًا: لم يأتِ التعجيب لدى حازم بمعزلٍ عن العناصر الكبرى المكونة للشعر، بل انطوى فيها فأصبح غرضًا من أغراضها ومُكمِّلاً من مكمِّلاتها، ولا يعني ذلك التقليل من شأن التعجيب، إذ بدونه ستفقد العناصر المذكورة ميزتها ورونقها وأثرها لدى المتلقي.

خامسًا: بسبب الطبيعة الفلسفية للبلاغة التي انتهجها القرطاجنيّ في نقده، فإنه من الصعوبة بمكان على أيّ شاعر الإحاطة بكل الشروط التي اشترطها لكمال الشعر بما في ذلك القرطاجنيّ نفسه، إذ رأينا كيف خالف شرط الوزن في المديح رغم كلامه الكثير عن مناسبة الأوزان للتعجيبات ومناسبة الأبحر لأغراض الشاعر.

سادسًا: أنّ التعجيب لدى حازمٍ يتقاطع مع عددٍ من المصطلحات الأسلوبية والبلاغية الحديثة التي تهتم بتلقي النصوص، ومن أمثلة تلك المصطلحات "الغموض الفني"، "التلقّي"، "عنصر المفاجأة" إلخ، ومعظم تلك المصطلحات والمفاهيم إنما ترتبط بالتمويهات التي تصنع التعجيب أو تفاجئ المتلقي، ما يدعوه للتعجُّب والاستغراب.

سابعًا: لم يتلقف النقد العربي القديم نظرية الشعر الأرسطية بحماسٍ شديدٍ، ولم يتلق الشعراء فائدةً كبيرة من ترجمة فن الشعر، لأن دوران معانيه المترجمة بركاكة ظلت مقتصرة على الجانب النظري تقريبًا، وكان تأثيرها على الشعر محدودًا كما نرى في بعض قصائد أبي تمام والمتنبي وأشعار بعض الفلاسفة العرب.

الهوامش والمراجع

(1) البستانيّ، بطرس: **محيط المحيط**، بيروت: مكتبة لبنان، 1987م، ص576.

(2) الفراهيديّ، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيديّ: **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزوميّ وإبراهيم السامرائيّ، ج1، لبنان: دار ومكتبة الهلال، ص235.

(3) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي جمال الدين: **لسان العرب**، ج1، ط3، بيروت: دار صادر، ص581.

(4) الزبيديّ، محمد بن محمد بن عبد الرزاق: **تاج العروس من جواهر القاموس**: ج3، الرياض: دار الهداية، ص320.

(5) الهرويّ، محمد بن أحمد بن الأزهريّ: **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض مرعب، ج3، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ص247.

(6) الكفويّ، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني القريمي الكفويّ: **كتاب الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1998م، ص313.

(7) الواقعة:آية 72.

(8) الطَّلْح: نباتٌ يُدَّهَن بعُصارته مَن يدخلون النار فلا يتأذَّون.

(9) الجاحظ، عمرو بن بحر الكنانيّ: **الحيوان**، تحقيق: إيمان الشيخ محمد وغريد الشيخ محمد، ج5، بيروت: دار الكتاب العربيّ، 2008م، ص920.

(10) التهانويّ، محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي: **موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم**، تحقيق: علي دحروج، ج1، ط1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1996م، ص474.

(11) حبنّكة، عبد الرحمن بن حسن: **البلاغة العربية**، ج1، دمشق: دار القلم، 1996م، ص278.

(12) أرسطو: **فنّ الشعر: مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد**، ترجمة: عبد الرحمن بدويّ، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص69.

(13) أَرَجُوْس Argus: مدينة يونانية كانت عاصمة لولاية أرجوليس Argoules القديمة، وتقع في القطاع الجنوبي من دولة اليونان الحالية إلى الشرق من جزيرة البليبونيزPeloponnese .

(14) فن الشعر، ص29.

(15) فن الشعر، ص61.

(16) الزعبيّ، زياد: "التعجيب عند ابن سيناء: المصطلح والمفهوم"، **مجلة أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات**، جامعة اليرموك: مج22، ع2، 2004م.

(17) الروميّ، سمية: "الإغراب والتعجيب في الصورة والإيقاع عند حازم القرطاجني 608-684 هـ: دراسة تطبيقية على قصيدة في القدس للشاعر تميم البرغوثيّ"، **مجلة الشمال للعلوم الإنسانية**، جامعة الحدود الشمالية: مج3، ع1، 2018م.

(18) الإغراب والتعجيب في الصورة والإيقاع...، ص25.

(19) يقول ابن النديم في كتابه الفهرست: "الكلام على أبوطيقيا معناه الشعر، نقله أبو بشر متى من السرياني إلى العربي، ونقله يحيى بن عَدِيّ، وقيل إنّ فيه كلاماً لثامسطيوس، ويقال إنه منحولٌ إليه، وللكنديّ مختصرٌ في هذا الكتاب" (الفهرست، ص309).

(20) هناك ترجمة أخرى عربية ليحيى بن عدي لا زالت مفقودة، وإذا صحّ أنّ أيا من الفلاسفة المذكورين قد اعتمدها فإنها – على ما يبدو – ليست أفضل حالاً من ترجمة متّى لكتاب "فن الشعر"، فقد ذمّ التوحيدي في "الإمتاع والمؤانسة" ترجمة يحيى فقال: "وأما يحيى بن عدي فإنه كان شيخاً ليّن العريكة فَرُوقَة، مشوَّه الترجمة رديء العبارة، لكنه كان متأتيًا في تخريج المختلِفة" (الإمتاع والمؤانسة، ج1/54).

(21) أرسطو: **كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنّائي من السريانية إلى العربية**، ترجمة وتحقيق: د. شكري عياد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص190.

(22) يمكن للقارئ أن يلاحظ من خلال هذا المقبوس ركاكة الترجمة عند متى بن يونس الذي - على ما يبدو - لم يكن يجيد العربية لدرجةٍ تمكِّنه من ربط الضمائر أو إظهار معنى العبارة بجلاء أو وضوح كافٍ.

(23) فن الشعر، ترجمة: متى بن يونس، ص93.

(24) فن الشعر، ترجمة: الفارابي، ص154.

(25) فن الشعر، ترجمة: ابن سينا، ص162.

(26) فن الشعر، ترجمة: ابن سينا، ص170.

(27) أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة: شكري عياد، ص216.

(28) الأسماء المستولية: قسَّمَ ابن رشد بحسب فهمه للنظرية الأرسطية المفردات إلى قسمين: الأسماء المستولية أي الأسماء المشهورة المبتذلة، والأسماء المتغيرة أو المنقولة، كالأسماء المُعرَّبة أو الدَّخيلة أو المنحوتة أو الداخلة في باب الكناية وغيرها.

(29) فن الشعر، ص238، 239.

(30) فن الشعر، ترجمة: ابن رشد، ص237.

(31) القرطاجنيّ، حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاريّ: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، ص90.

(32) فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص90.

(33) جيلدر، فان جيرت: "القرطاجنيّ الناقد الفنان وبنية القصيدة"، ترجمة: محمد خليل الناصري وعبد الرزاق الصغير، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية**، جامعة عبد الملك السعدي: ع10، 2000م.

(34) عبّاس، إحسان: **تاريخ النقد العربي**، ط4، بيروت: دار الثقافة، 1983م، ص551.

(35) Sholovsky, Victor: Art as Technique, Modern Criticism and Theory; a Reader, London, Longman, 1988, p25.

(36) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص127.

(37) مصلوح، سعد: **حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر**، ط1، القاهرة: عالم الكتب،

1400هـ / 1980م، ص186.

(38) أبو تمّام، حبيب بن أوس بن الحارث الطائيّ: **الديوان**، شرح: الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبده عزّام، ج2، ط4، القاهرة: دار المعارف، ص447.

(39) المقصود هو المُحْسِن بن عليّ بن محمد بن أبي الفهم داود التنوخي البصريّ وليس أبوه المعروف بين العلماء بـ "التنوخيّ الكبير"، والمُحْسِن كوالده قاضٍ من العلماء الشعراء، وُلد ونشأ في البصرة، ثم تقلد أعمالاً وتولى القضاء في جزيرة ابن عمر، ثم توفي في بغداد سنة 384 هـ. من أعماله "الفرج بعد الشِّدة" و"نشوار المحاضرة" و"المستجاد من فعلات الأجواد"، وله ديوان شعر مفقود.

(40) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص128.

(41) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص91.

(42) قسَّمَ القرطاجنيّ المحاكاة لاعتبارات كثيرة، إما بحسب غرضه من الكلام عنها أو تبعًا للضرورات المنطقية الفلسفية، فمرة يقسمها إلى "محسوس وغير محسوس"، ومرة بحسب "الحَسَن والقبيح"، ومرة إلى "المعتاد والمستغرب" أو "القديم والمخترَع"... وهكذا.

(43) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

(44) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

(45) الدخيّل، محمد ماجد: "مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجًا"، **مجلة الدراسات اللغوية والأدبية**، الجامعة الإسلامية العالمية: السنة4، ع2، 2013م، ص72.

(46) المسدّي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**، تونس/ليبيا: الدار العربية، 1982م، ص86.

(47) المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفيّ: **الديوان**، شرح: عبد الرحمن البرقوقيّ، ج2، بيروت: دار الكتاب العربي، ص253.

(48) البيت كاملاً في الديوان: تَمَرَّستُ بِالآفاتِ حَتّى تَرَكتُها تقولُ أَماتَ المَوتُ أَم ذُعِرَ الذُعرُ

(49) ابن عيسى، بطاهر: "النقد التطبيقي عند حازم القرطاجنيّ: شعر المتنبي أنموذجًا"، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، جامعة مؤتة: مج8، ع1، 2012م، ص72.

(50) درابسة، محمود: "إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، سلسلة العلوم الإنسانية، جامعة مؤتة: مج12، ع2، 1997م، ص490.

(51) ديوان المتنبي، ج1، ص301.

(52) يقصد قول المتنبي في البيت الثاني من تلك القصيدة:

"وَللهِ سَيري ما أَقَلَّ تَئِيَّةً عَشِيَّةَ شَرقِيَّ الحَدالَى وَغُرَّبُ"

(53) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص298.

(54) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص298.

(55) نُسب البيت لعبد الله بن المعتز في "ثمار القلوب" و"يتيمة الدَّهر" للثعالبيّ، وكذلك في "أنوار الربيع" لصدر الدين المدنيّ، ولم نعثر عليه في ديوان ابن المعتز؛ كما نُسبَ لأبي بكر السَّراج في "الديارات" للشابشتيّ، ووردَ بلا نسبة في "شرح نهج البلاغة" لابن أبي حديد.

(56) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص102.

(57) كلاع، رشيدة: "التماسك النصي عند حازم القرطاجنيّ"، **مجلة الآداب**، جامعة منتوري: ع2، 2011م، ص236.

(58) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص290.

(59) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص291.

(60) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص300.

(61) سنان بن أبي حارثة الغطفاني: هو والد هرم بن سنان ممدوح زهير في معلقته، أحد الشعراء والسادات المحكمين في الجاهلية، ساهم في إنهاء حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان، قيل إنه عُمِّر حتى مئة وخمسين عامًا فخرفَ وهام على وجهه ولم يُعثَر عليه.

(62) زهير بن أبي سُلْمى ربيعة بن رباح المُزَنِيّ: **الديوان**، شرح: أبو العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط3، دمشق: مطبعة هارون الرشيد، 2008م، ص95.

(63) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

(64) عصفور، جابر: **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقديّ**، ط5، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص178.

(65) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص87,86.

(66) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص87،86.

(67) قصبجي، عصام: **نظرية النقد الأدبي: دراسة وتطبيق في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي**، ط1، حلب: دار القلم العربي، 1400هـ / 1980م، ص182.

(68) الشافعيّ، أبو عبد الله محمد بن إدريس المُطَّلبيّ القرشيّ: **الديوان**، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط3، بيروت: دار الكتاب العربيّ، 1996م، ص53.

(69) ابن الجَهم، عليّ بن الجَهم بن بدر بن الجهم بن مسعود القرشيّ: **الديوان**، تحقيق: خليل مردم بك، ط2، بيروت: دار الآفاق، 1980م، ص41، 42.

(70) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.

(71) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص121،122.

(72) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص122.

(73) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص123.

(74) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص249.

(75) القرطاجنيّ، حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن خلف بن حازم الأنصاريّ: **الديوان**، تحقيق: عثمان الكعّاك، بيروت: دار الثقافة، ص46.

(76) ديوان المتنبي، ج2، ص194.

(77) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص124.

(87) "الكانْ كانْ": هو نظمٌ يتحلَّل ناظمُه من قيود الإعراب والقافية، وقد لا يُراعي فيه رويًّا خاصًّا بل يجعل لكلّ شطرٍ رويًّا مختلفًا، وتكثر فيه عبارة "كانْ وكانْ"، وربما نطقوها "كَنْ وكَانْ" لتوافق الوزن، وأكثر ما يُتَّخذ في نظم الحكايات الخرافية الشعبية، ولم يطرقه من الشعراء المشهورين أحدٌ، ومن أمثلته قول القائل:

قـــــمْ يـــا مقصّـــر تـــضـــرعْ　　قبـــل (ان) يقولـــوا (كانْ وكانْ)

لـلبـــــرّ تجـــــــري الجـــواري　　فـــــي البـحـــــــر كـالأعـــــلامْ

والناظم حول همزة "أن" في الشطر الثاني من البيت الأول إلى همزةَ وصل، مع تقصير نطق "كان" الأولى لتُنطَق على هيئة "كَنْ"، كما أنّ الشطرين الثاني والرابع من مجزوء الرَّجز لكن الشطر الثاني أصابه "التذييل" بزيادة صوت ساكن، أمّا الشطر الرابع فقد جاء آخره ساكنًا.

(79) نظم يأتي أكثره على "مستفعلن فعْلانْ" وهو أقرب للعامية منه للفصحى، يقال في أدعية السحور في رمضان، جاءت تسميته من قول أحد مُسَحري بغداد وكان يدعى أبا نقطة: "قوما نسحرْ قوما"، فأعجب به الخليفة الناصر لدين الله (623 هـ) وجعل له مرتبًا، فلما مات أبو نقطة خرج غلامٌ له ووقف عند قصر الخلافة وجعل يقول على ذلك الوزن:

يـــــا ســـــيـــد الســاداتْ　　(لـكْ) بالكـــــــــرمْ عـــــاداتْ

أنـا ابـــــن (أبـــو) نقطـــــــة　　تعيـــــش (أبويـــــا) مـــــاتْ

(80) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص245.

(81) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

(82) جاكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال، 1988م، ص54.

(83) الهيّب، أحمد فوزيّ وعبد اللطيف، محمد حماسة: "الجانب العروضي عند حازم القرطاجنيّ في منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، جامعة الكويت: مج9، ع36، 1989م، ص298.

(84) القرطاجنيّ الناقد الفنان وبنية القصيدة، ص24.

(85) ديوان القرطاجني، ص25.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) Arsṭū: Fan al-šiʿr: mʿa al-Tarǧamh al-ʿrabīa al-Qadīmh wa šurūḥ al-fārābī wa ibn sīnā wa ibn rušd, translated by: ʿbd al-Raḥman Badawī, Cairo, maktabit al-Nahḍa al-Miṣriyya.

(2) Arsṭū: Kitāb Arsṭū fī al-šiʿr: Naql Mattā bin Ywnus al-Qinnāʾi, translated by: šukrī ʿaiyyād, Cairo, al-Hayʾa al- Miṣriyya Lil-Kitāb, 1993.

(3) Al-Bustānī, Buṭrus: Muḥīṭ al-Muḥīṭ, Beirut, maktabit Lubnān, 1987.

(4) Abū Tammām, Ḥabīb bin Aws bin al-ḤārIT̲ al-Ṭāʾī: al-dīwān, šarḥ: al-Ḫaṭīb al-Tabrīzī, edited by: Moḥammad ʿbdah ʿzām, part 2, 4th ed., ī, dār al-Maʿārif.

(5) Al-Tahānawī, Moḥammad bin ʿlī ibn al-qāḍī Moḥammad Ḥāmid bin Moḥammad Ṣābir al-Fārūqī: Mūsūit Kaššāf Iṣṭilāḥāt al-Funūn wa al-lʿlūm, edited by: ʿli Daḥrūǧ, part 1,1st ed., Beirut, maktabit Lubnān NāšIrūn, 1996.

(6) Al-Ǧāḥiẓ, ʿmr bin Baḥr al-kinānī: al-Ḥaiawān, edited by: Īmān al-Šīẖ Moḥammad wa ġirrīd al-šīẖ Moḥammad , part 5, Beirut, dār al-Kitāb al-ʿrbī, 2008.

(7) Jākbsun, rūmān: Qaḍāīā al-Šʿrīya, translated by: Moḥammad al-walī wa Mubārak Ḥannūn, Casablanca, dār Tūbqāl, 1988.

(8) Ibn Al- ǧahm, ʿlī bin Al- ǧahm bin Badr bin Al- ǧahm bin Masʿūd al-Qurašī: al-dīwān, edited by: Ḫalīl Mardam Bīk, 2nd ed., Beirut, dār al-ʾāfāq, 1980.

(9) Gilder, Fan Girt: al-Qarṭāǧnī al-Nāqid al-Fannān wa Bunīat al-Qaṣīda, tar: Moḥammad Ḫalīl al-Nāṣrī wa ʿbd al-Razzāq al-Ṣaġīr, mağalit kuliyet al-ʾādāb wa al-lʿlūm al-insānīya, ǧamiʿt ʿbd al-Malik al-Saʿdī, No.10, 2000.

(10) Ḥabanaka, ʿbd al-Raḥmān bin Ḥasan: al-Balāġa al-ʿrbīya, part1, Damascus. dār al-Qalam, 1996.

(11) Al-Dẖaīyl, Moḥammad Mājid: Mafhūm al-Ṣūra al-Fanīya fī Ḍaūʾ al-Maūrūṯ al-Naqdī al-ʿrbī al-Qadīm: Naẓrīyt al-Muḥākāt ʿnd Ḥāzim al-Qurṭāǧanī Unmūḏagan, majalit al-Dirāsāt al-luġawiya wa āl-ʾadabīya, al-ǧami'a al-Islāmīya al-ʿālamīya, year 4, No.4, 2013.

(12) Darābsa, Maḥumūd: Iškālīt al-Talaqī ʿnd Ḥāzim al-Qurṭāǧanī fī Kitābih Minhāg al-Bulaġāʾ, Muʾta llbuḥūṯ wa āl-dirāsāt, silsilat al-ʿlūm al-insānīya, gamiʿt Muʾta, Vol.12, No.2, 1997.

(13) Al-Rūmī, Sumīya: al-Iġrāb wa al-Taʿğīb fī al-Ṣūra wa al-Īqāʿ ʿnd ḥāzim al-Qurṭāganī 608-684: Dirāst Taṭbīqīya ʿla Qaṣīdat fī al-Quds llšāʿr Tamīm al-Brġūṯī, majalit al-Šimāl llʿlūm al-insānīya, ǧamiʿt al-Ḥdūd al-šmālīh: Vol.3, No.1, 2018.

(14) Al-Zuaydī, Moḥammad bin Moḥammad bin ʿbd al-Razzāq, Tāj al-ʿrūs min Jwāhir al-Qāmūs: G3, al-Rīāḍ, dār al-Hdāya.

(15) Al-Zʿbī, Zīād: al-Tʿjīb ʿnd ibn Sīnāʾ: al-Muṣṭalaḥ wa al-Mafhūm, mağalt Abḥāṯ Al-Yarmouk: silsilat al-ʾādāb wa al-luġawyyāt, ǧamiʿt al-Yarmūk: Vol.22, No.2, 2004.

(16) Zuhaīr bin abī Sulma Rabīʿa bin Rabāḥ al-Muzanī: al-dīwān, šarḥ: abū al-ʿbbās ṯaʿlab, edited by: faẖr al-Dīn Qabāūa, 3rd ed., ,Damascus: maṭbʿt Hārūn al-Ršīd, 2008.

(17) Al-Šāfʿī, abū ʿbd Allah Moḥammad bin Idrīs al-Muṭalibī al-Qurašī: al-dīwān, edited by: Imīl Badīʿ Yʿqūb, 3rd ed, Beirut, dār al-Kitāb al-ʿrbī, 1996.

(18) ʿbās, Iḥsān: Tārīẖ al-Naqd al-ʿrabī, 4th ed., Beirut, dār al-Ṯaqāfa, 1983.

(19) ʿṣfūr, Jābir: Mafhūm al-Ši ʿr: Dirāsat fī al-Turāṯ al-Naqdī, ed.5, al-Hīʾit al-Mṣrīya al-ʿāma llkitāb, Cairo, 1995.

(20) Ibn ʿīsā, Biṭṭāhir: al-Naqd al-Taṭbīqī ʿnd Ḥāzim al-Qurṭāğnī: šiʿr al-Mutanbī Unmūḏagan, al-Majalla al-ʾardunīya fī al-Luġa al-ʿrbīya wa ʾādābihā, gami't Muʾta, Vol.8, No.1, 2012.

(21) al-Farāhīdī, abū ʿbd al-Raḥman al-Ḫalīl bin Aḥmad bin ʿmrū bin Tmīm al-Farāhīdī: kitāb al-ʿaīn, edited by: Mahdī al-Maḫzūmī wa Ibrāhīm al-Sāmrāʾī, Part1, Lebanon, dār wa Maktabat al-Hilāl.

(22) Al-Qurṭāğanī, Ḥāzim bin Moḥammad bin Ḥasan bin Moḥammad bin Ḫalaf bin Ḥāzim al-ʾanṣārī: al-dīwān, edited by: ʿṯmān al-Kʿwāk, Beirut, dār al-Ṯaqāfa.

(23) Al- al-Qurṭāğanī, Ḥāzim bin Moḥammad bin Ḥasan bin Moḥammad bin Ḫalaf bin Ḥāzim al-ʾanṣārī: Minhāg al-Bulaġāʾ wa Sirāğ al-ʾadbāʾ, edited by: Moḥammad al-ḥbīb bin al-Ḫūja, Beirut, dār al-Ġarb al-Islāmī.

(24) Al-Kafawī, abū al-Baqāʾ Aīyūb bin Mūsa al-Ḥasainī al-Quraīmī al-Kafawī: Kitāb al-kullyīāt: Muʿgam fī al-Muṣṭalaḥāt wa al-Frūq al-Luġawyya, edited by: ʿdnān Darwīš wa Moḥammad al-Maṣrī, Beirut, Muʾsasit al-Risāla, 1998.

(25) kallāʿ, Rašīda: al-Tamāsuk al-Naṣṣī ʿnd Ḥāzim al-Qurṭāganī, mağalit al-ʾādāb, ğamiʿt Mantūrī, No.2, 2011.

(26) Al-Mutanabī, Aḥmad bin al-Ḥusīn bin al-Ḥasan bin ʿbd al-Ṣamad al-Gʿfī: al-dīwān, šarḥ: ʿbd al-Raḥman al-Barqūqī, part 2, Beirut, dār al-Kitāb al-ʿrbī.

(27) Al-Musadī, ʿbd al-Salām: al-ʾaslūb wa al-ʾaslūbīya, Tunisia/Libia, al-dār al-ʿrbīh, 1982.

(28) Mṣlūḥ, Saʿd: Ḥāzim al- Qurṭāğanī wa Naẓrīyt al-Mūḥākāt wā al-Taḥyīl fī al-šiʿr, ʿālam al-Kutub, 1980.

(29) Ibn Manẓūr, Moḥammad bin Makram bin ʿlī Ğamāl al-Dīn: Lisān al-ʿrab, part1, 3rd ed., Beirut, dār Ṣādr.

(30) Al-Harawī, Moḥammad bin Aḥmad bin al-ʾazhrī: Taḏīb al-Luġa, edited by: Moḥammad ʿūḍ Murʿb, part 3, 1st ed., Beirut, dār Iḥīāʾ al-Trāṯ al-ʿrbī.

(31) Al-Haīyb, Aḥmad Fawzī wa ʿbd al-Laṭīf, Moḥammad Ḥamāsa: al- Ğānib al-ʿrūḍī ʿnd Ḥāzim al-Qurṭāgan fī Minhāg al-Bulaġāʾ wa Sirāg al-ʾadbāʾ, al-majalit al-ʿrbīya llʿlūm al-insānīya, gami't al-Kuayt, mugallad9, No. 36, 1989.