التورية في شعر كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب الأندلسي (ت٧٧٦هـ) ـ دراسة في فلسفة الجمال

أ.م.د. نردين رضا كريم
جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية
nardeen.redah2017@gmail.com

م.د. حيدر رضا كريم
وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الأولى
haidreomaery@gmail.com

(مُلَخَّصُ البَحث)

إنَّ ثمة اختلافًا حقيقيًا بين شريحة واسعة من جمهرة المتلقين بشأن تقييم النص الأدبي تقييمًا جماليًا، وهذا التقييم نابع من حدس المتلقي وشعوره بالإحساس الجمالي المفقود للنص، ومدى تفاعله معه إحساسًا ونبضًا وعاطفةً، فضلًا عن استنطاق مكنوناته وتفكيك أواصره للوقوف على اللمسة الجمالية في النص التي ابتغاها الأديب وراء مقصديته الشمولية الثنائية الجامعة بين اللعبة المعنوية للتورية ولفظتها المختزنة في منطقة اللاوعي الفني المبتكر في التنظيم والاتساق.

الكلمات المفتاحية: الجمال، التورية، لسان الدين بن الخطيب

المقدمة

واجه الشعر هجمة من الفلاسفة الإغريق، ولاسيما على يدّ أفلاطون الذي نظر إلى الشعراء بأنهم يحرفون حرية الفكر، مثلما حرّف السوفسطائيون حرية الفكر في المجتمع الأثيني وموّهوا عقول الناس آنذاك، لكن أفلاطون لم يستطع التجرد من لغته الشعرية بأسلوبه في كتاباته النثرية؛ لأنه وجد فيها قيمًا جماليةً تستوعب أفكاره ويعبر عنها ما لا يمكن للغة النثر الاعتيادية التعبير عن فلسفته.

ومن فلاسفة العصر الحديث الذين ساروا على نهجه هيدغر، إذ نظر إلى الشعر نظرةَ خرافة، لكنها لم تلبث مع قيام الثورة الصناعية وتطورها، ومن ثم اعترف في نهاية المطاف بقيمته الجمالية وأهدافه القائمة على أُسسٍ اجتماعية وأخلاقية، فضلًا عن الروح الشعرية التي تمثل التوأم المثالي للتطور العلمي.

ولا شك أن الشعر ينبع من الفضاء الروحي، مثلما الفلسفة تنبع من الفضاء الروحي، ونرى أنهما يشكلان توأمًا متماثلًا لا يمكن فصْلَ أحدهما عن الآخر، وما الهجمة الفلسفية ضدَّ الشعر إلا خدعةٌ أُريد بها فصل التوأمين، فلا شعر من غير فلسفة، ولا فلسفة من غير شعر؛ لأن كلاهما يبحث في المُثل العُليا بمفهومهما العميق، وتبعًا لهذا المنظور لا يخلو الشعر العربي من الفكر والبحث عن الحقيقة، مثلما هي الحال في الفلسفة التي تبحث عن الحقيقة في أصولها الفكرية.

أما الفكر الجمالي، فهو لا يخضع لقواعد معينة، وأُسسٍ ثابتة؛ لأنه يسبح في فكر الفضاء المطلق، إنما هناك نقد للجمال، وهو يتباين من علمٍ لآخر، إذ النظرة الجمالية في الفنون التشكيلية تختلف عن النظرة الجمالية في الفنّ الشعري؛ لأنَّ الأول يعتمد على الألوان وتنسيقها في اللوحة الفنية، والآخر يسلك طريق قواعد الشعر من عروضٍ، وقافية، وعاطفةٍ، وتمرّدٍ على المعنى المعجمي للفظة ما، وفكرٍ يعبر عن الصدمة الجمالية أو الحدث الطارئ الذي يكسر معاقرة جمود ذهن المتلقي بالمقامرة الجمالية الهادفة؛ لإيصال المنتج الجمالي إلى الجمهور الكوني؛ ليتمكن من تفكيك جزئياته، وكشف المغريات السياقية ومحفزاته الجمالية؛ مما يمكن القول: إن هناك تعاونًا جماليًّا بين المبدع والمتلقي؛ لهذا لم تكن التورية مُحسنًا بديعيًّا فحسب، بل لها القدرة على كشف طبيعة الخطاب الذي يقصده الشاعر، ونقل تجربتها الفنية إلى وظيفةٍ جمالية فلسفيةٍ تبحث عن الحقيقة التي يقصدها النص.

أولًا ــ مدخل: فلسفة الجمال، مفهومها وعلاقتها بالبلاغة

أ ــ مفهوم فلسفة الجمال في الفكرين الإغريقي والعربي القديمين:

إنّ الرؤية الجمالية خاضعة للتطور الذوقي مهما سعى المنظِّرون إلى وضع مفاهيم للجمال، فهناك من يراه في الطبيعة، وهناك من يراه في الفن، وهناك من يجمع بينهما، لكن الجمال يتجلى في قدرة (الله تعالى)، خلقه السماوات والأرضين، وتعاقب حركة الطبيعة، مما يكون مرهونًا بالذوقين الفكري والحسّي، لكن الاستمتاع بجمال الصنع الإنساني مرتبط بالحسّ مع تطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا في الأشياء المادية، بينما الأغراض المعنوية فتطورها الجمالي يستنطق بانفعالات النفس الفردية وكوامن أحاسيسها المرتبطة بالشعور والعقل؛ لما فيها من انسجام في عناصرها وتآلف أشكالها.

ولعل الإرهاصات الأولى لفلسفة الجمال بدأت عند اليونانيين الإغريق، وتجلَّت مظاهرها في محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون، إذ تمثل الجمال عند سقراط بكونه عملًا هادفًا، أي أنَّ الجميل هو ما يحقق النفع، أو الفائدة، أو الغاية الأخلاقية العُليا[١]، ولا تتحقق تلك الصفات إلَّا بالعدالة؛ لأنها((ما دامت هي أجملها، فهي تنتج من اللذة والمنفعة أو منهما معًا أكثر مما ينتج غيرها))[٢]، فالأشياء الجميلة تشترك في نظر سقراط بأنها تؤدي غرضًا نافعًا ومفيدًا يهدف إلى الجلال الأخلاقي.

وقد أشار سقراط إشارةً لطيفة لمفهوم القيم الجمالية المتمثلة بنسج الكلمات وتوافقها مع الموسيقى والأسلوب، إذ قال:((يحتاج... لكلِّ أنواع الايقاعات ولكلِّ أنواع أوزان الشعر، إذا ما انسجمت الموسيقى والأسلوب؛ لأنَّ الأسلوب يملك كلَّ أنواع التغيير))[٣]، وهذه الإشارة تؤدي دور الوظائف الرئيسة في إدراك الجمال والإحساس به؛ لأنَّ انسجام الألفاظ الشعرية وتأدية وظيفتها الفنية بشكل يتواءم مع الموسيقى الشعرية والدلالة الجمالية التي ينشدها النص وراء مخيلة الأديب، ولاسيما في الأوزان التي لا شك أنها تشكل بُعدًا جماليًا بين الشكل والمضمون، فضلًا عن تأثيرها في المتلقي وإقناعه بالموضوع الذي يرومه الشاعر، وكأنَّ سقراط أشار إلى أهمية الوزن الشعري في وقت مبكر.

أما أفلاطون فقد عرَّف الجمال بقوله:((الخير والجمال والعدل شيء واحد))[٤]، ثم عرّج إلى مفاهيم الجمال بأنها تتمثل في صورتين هما، الأولى: الصور أو المُثل العُليا، والأخرى: الأشياء المحسوسة في عالمنا الحسِّي، والاختلاف بينهما أن الأشياء المحسوسة قابلة للتغيير، لكن المُثل العُليا(الأخلاق) لا تتغير، فكلما اقتربت الأشياء المحسوسة من الصور أصبحت أكثر جمالًا، وكلما ابتعدت صارت أكثر قبحًا؛ لهذا أكد أفلاطون على التحليل الغائي للأشياء والموجودات؛ إذ لم يكن هناك شيء في الوجود من غير غاية، ولا بدّ أن يصبَّ هدفها في قيم الخير والأخلاق؛ لتحاكي عالم المُثل، وانتقالها من جمال الجسم المادي إلى الجمال الروحي، مع تغليب العقل على الأحاسيس والمشاعر؛ لأنها تدفع بالإنسان إلى الشهوات وعدم اتباع المنطق في رؤية الأشياء؛ لهذا جاء الفنُّ عند أفلاطون بالمرتبة الثانية بالنسبة إلى الحقيقة والخير[٥].

وقد اتشح الجمال عند أفلاطون بعمل الخير؛ لأنه مصدر لكلِّ شيء، والوسيلة الملائمة لإدراكه هي((الروح. أما الحواس فإنها لا تدرك سوى انعكاسات هي ظلال للجمال))[٦]، وما سواها إرهاصات جلية للحقيقة؛ لكون الجمال المطلق يكمن في المُثُل العُليا الهادفة إلى تحقيق غرضٍ أخلاقيٍّ في المجتمع. أما إذا كان الجمال نسبيًا، فهو لا يحاكي الواقع بعمقه، إنما يتطرق إليه سطحيًا[٧]؛ لهذا لم يأبه سقراط للجمال الحسي، إنما صبَّ اهتمامه على جمال النفس والخُلُق الفاضل.

وقد تجلى الجمال عند أرسطو بالأسلوب وكيفية انتقاء الألفاظ، فضلًا عن التلاعب بمواقعها ومجاوزتها الحقيقة باتشاحها المجاز، ويمكن أن يهبَ للغة مظهرًا غريبًا؛ لتحدث العجب الذي بدوره يحدث اللذة.

أما في كتابه فنّ الشعر، فقد جاء الجمال عنده متمركزًا بين الفنون التطبيقية، والفنون الجميلة، فإذا كان بناء السفينة يجلب نفعًا ماديًا، فإنَّ القطعة الفنية تولِّد متعةً ذهنية، غير أنَّ تجربتها ليست ذهنية خالصة، وإنما هي متعة جمالية ترتبط بالعواطف أكثر مما ترتبط بالعقل، لكن تلك العواطف تنماز من مثيلتها في الحياة الواقعية بكونها جميلة، مشيرًا إلى أنَّ هدف العملية الفنية المختلفة ليست واحدة، إذ لكلّ عملية فنية سمتها الخاصة بها ومتعتها، وهذه المتعة لا ترتبط بفرد مستقل، بل بمتعة الإنسان المنتسب للمبادئ الخُلُقية والعقلية والعاطفية التي تتخلل المجتمع بوصفها وحدةً كلية، مثلما المتعة الجمالية في الشعر تكون نتيجة المحاكاة والتناغم والإيقاع[٩]، فالطبيعة في نظر أرسطو ناقصة والفن هو الذي يتممها ويزينها.

أما الجمال عند الفلاسفة العرب، فقد تجلى عند الكندي(ت٢٥٦هـ) بوجود الموسيقى؛ لكونها تؤثر في انفعالات المتلقي وهواجسه وقدرته على تذوق الإحساس حين سماعها، رابطًا إياها بالجانب الروحي، فضلًا عن تصنيفها من العلوم الرياضية؛ لأنها ترويح للنفس، ووظيفة تربوية لترقية المشاعر وتسامي حسّها الذوقي[١٠]؛ لما تدركه من انسجام فني، مشيرًا إلى أن((العدد متى كان من خارج يحرك النفس، ومتى كان من داخل حرك الوتر))[١١].

وفي موضع آخر حاول الكندي أن يضع مفهومًا للتذوق الجمالي من طريق حجة فلسفية ترتبط بالألحان والألوان والروائح، فقد رأى أنَّ الألوان المتعددة تشبه الألحان، لها القدرة على التعبير عن المشاعر الإنسانية المختلفة، ومدى استجابتها للتأثيرات الموسيقية واللونية، وكذا هي الحال في الروائح التي عدَّها موسيقى صامتة[١٢]، فالتذوق الجمالي عنده مرتبط بالتناغم الموسيقي، والأداء المؤثر في نفسية المتلقي، الذي يتذوق الأوتار الموسيقية بأحاسيسه، وامتزاج الألوان في تكوين الصورة، وانتقاء الروائح التي تأسر النفس الإنسانية.

وأوعز الكندي مدى الانسجام والتكامل في سبُل حياة الإنسان وعمله ومعرفته وذائقته الجمالية، إذ رأى أنها تعمل في حدود النسق الحيوي المتكامل بين الإحساس بالماديات وطرائق فهمها وتأويلها العقلي، فضلًا عن إيجاد الجمال في مصدره الحقيقي وتجلياته في الظاهري المحسوس، وما بينهما من خطوط مشتركة تجعل الإنسان يعيش في عالم من الفعل الخلَّاق المرتقي به دائمًا بوساطة التفكير العميق إلى إدراك حقيقة الجمال الذي نبع من جمال الخالق، فغمر بنوره الموجودات كلها[١٣].

وقد تمثل الجمال عند أبي حيان التوحيدي(ت٣١٠هـ) بالتساؤل عن سبب استحسان الصورة الحسنة، أهي العشق الواقع من القلب، والصبابة المتيمة للنفس، والخيال الماثل للإنسان؟ أم هذه كلها من عوارض الطبيعة والنفس، ومن دواعي العقل، وسهام الروح؟[١٤]. وهذه التساؤلات تحيل المتلقي إلى أن التوحيدي أراد التعرف على الأصل في التذوق الجمالي، ثم عرَّف الجمال بأنه: ((سبب الاستحسان لصورة الإنسان كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس))[١٥]، وكأن الجمال لا يقوم بنفسه ما لم تكن هناك موافقة في اكتمال عناصره وتناسب أجزائه من حيث موافقة الصورة الذهنية للشعور في لحظة إدراكه؛ ليكون مقبولًا في الذائقة الإنسانية التي تخضع للفهم والمخيلة، فتؤثر في نفس المتلقي بصورة أقوى.

وقد أدرك التوحيدي منذ الوهلة الأولى أن التذوق الجمالي يخضع لغرضين رئيسين هما، الأول: اعتدال المزاج للمتلقي؛ لأن((من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير وسائر الأحوال مقبولة عندها))[١٦]، وهذا الرأي يذكرنا بقول أرسطو:((هيهات أن تشاهد جمال النفس بسهولة ما نشاهد رونق الجسم))[١٧]، والآخر: الانفعال النفسي للطبيعة المنظمة لصورة المادة؛ لكون النفس الإنسانية إذا((اشتاقت إلى الطبيعيات والأجسام الطبيعية، رامت الطبيعة في الأجساد من الاتحاد ما رامته النفس في الصور المجردة، فلا يكون لها سبيل إليه؛ لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد، بل على طريق المماسة))[١٨]، فتتوق النفس شوق المماسة بوصفها اتحادًا جسمانيًا بحسب استطاعتها.

ورأى الفارابي (ت٣٣٩هـ) الكمال من أوضح تجليات الجمال؛ لأن((الجميل هو الذي يوجد وجوده الأفضل وكماله الأخير))[١٩]، وبرهان ذلك أن الكمال يبدأ بمعرفة الله ــ تعالى ــ لأنه أصل الجلال والكمال، ولا كمال في الحياة إلا لله جلَّ شأنه؛ لكونه منزّهًا من المادة التي تدرك بصريًّا، ومن ثم تتفاوت درجات الكمال في الوجود وتتباين على وفق الرؤية المدركة له؛ لهذا عرَّف الفارابي الجميل بأنه:((ذلك الشيء الذي يستحسنه العقلاء))[٢٠]، وهذا يدلُّ على إدراك القيمة الجمالية بوقوفها على استجابة الروح له.

وأشار الفارابي إلى أهميّة الصنعة الفنّية بصفتها نزعة حدسيّة، مؤكدًا أن الصورة لا تقوم إلّا على المادّة؛ لأنّ الأخيرة سابقة على الصورة، وهذا الرأي يتضادّ مع الفكر الأفلاطونيّ الذي يمنح الصورة والمعاني الأسبقيّة في جمالها[٢١].

وأوعز الفارابي إلى أن صلة الجمال بالفائدة مهمة عنده، إذ العمل المفيد للناس هو عمل جميل، والشكل الجميل الذي يحقق السعادة والسرور برؤيته يفيد الإنسان في عمله وحياته وتعامله مع الأشياء، ومن ثم العمل الإنساني يمثل اختيارًا جميلًا ومفيدًا للآخرين(٢٢).

ب ــ مفهوم الجمال عند الغربيين في العصر الحديث(٢٣):

لم يتجرد الجمال في بحثه عن علم الفلسفة في العصر الحديث، ولم يتنصل عن آرائه القديمة المتمثلة بكتابات القدماء، لكنه كان قابلًا للتطور ومواكبة النظريات الحديثة على وفق فرضيات متواصلة، ولعل (أمانويل كانط) كان له السبق في هذا الدرس الفرضي، إذ انطلق في بحوثه الجمالية من مسألة بسيطة، وهي: هل للذوق في مجال الفن النسبة والفردية أنفسهما، أو أن للحكم الجمالي الذوقي طبيعة مغايرة؟، أو الحكم على التذوق الجمالي مغاير للتذوق الحسِّي في جمالية الأشياء؟، وهذا التساؤل يحيل إلى توافر عنصر مشترك بين الأذواق؛ لكي يستجيب له ذهن المتلقي، ولو لم يكن الأمر كذلك، لما حرص الشاعر بقصائده التي ينظمها على مراعاة ذهن المتلقي، ولما انتظر منه استجابة تذوقه الفني، مثلما هي الحال حينما يرسم الفنان لوحةً فنيةً يبتغي من ورائها تذوق المتلقي واستجابته لتقاسيمها وألوانها بمشاعره الفنية(٢٤).

ومع تضاد رأي (كانط) للحكم الجمالي بكونه فرديًا، إلا أنه قرَّر بعنصر الذاتية في التجربة الجمالية، إذ توصل إلى أن إدراك الجمال شعورٌ قبل كلِّ شيء؛ لهذا قرر بأن الجمال لعبة حرَّة، بعيدة عن الغاية النفعية، أو القيمة النفعية، أو القيمة الاستعمالية، ولفرط ما فرَّق كانط بين الجميل والمفيد انتهى إلى جعل الجميل والمعقول على طرفي نقيض، حتى لقد وصل القول: إن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء(٢٥)، مؤكدًا الفرق بين الجمال الحرِّ، أو الخالص، مثلما هو موجود في الأزهار والزخارف، والجمال المعتمد على شيء آخر، مثل جمال المباني الذي يمتزج فيه الإحساس بجمال الصورة(٢٦).

ومن ثم أفصح كانط عن الفنّ بأنه لا يوجد له علم لجماله من قبحه، إنما ما هو متداول في الأوساط العلمية لا يتجاوز أن يكون نقدًا للجميل؛ لأن الفنّ الجميل في المقابل هو ضرب من التمثل ذي غاية في نفسه من غير أن تكون محددة، لكن إسهامات الجمال في تثقيف ملكات النفس ما هي إلا للتواصل الاجتماعي(٢٧).

وقد أشار كانط إلى أن التذوق الجمالي لم يكن إبداعًا، إنما هو مَلَكَة حكم نقدي يصدر بما يلائم الفنّ النافع للإبداع الفني، وعلى غرار تلك المَلَكَة قسَّم الفنون على ثلاثة أنواع رئيسة هي:

١ ــ فنون شكليّة: هدفها تلاعب المخيلة بالحدس الشعوري، وتشمل صورها النحت، والتصوير، والرسم.

٢ ــ فنون القول: غايتها تداعب المخيلة للأفكار المنتظمة بشكل حرّ وأهمها فنُّ الشعر، إذ إنَّ الشاعر يصنع ألفاظه بما يريده من تصوير جمالي.

٣ ــ التلاعب بالأحاسيس السمعيّة: هي التي تلاعب المخيّلة بالأحاسيس السمعيّة، وأهمها الفنون الموسيقية التي تنظم بطريقة رياضية[٢٨].

أما الجمال عند(هيجل)، فقد تمثل بدراسة الروح والطبيعة، مرجعًا الجمال الفني على الجمال الطبيعي؛ لأنه((نتاج للروح. إن كلَّ ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة. وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة؛ لأنها تصدر عن الروح، ولأن الروحي أسمى من الطبيعي))[٢٩]، هذه الفكرة لطيفة، لكنها في حقيقتها لا تعني الطبيعة، وهي لا تكون طبيعية إلا بإدراكنا الذاتي لها؛ لأن الطبيعة أشياء مدركة جماليًا. أما مفرداتها وعناصرها المادية فلا تقوم إلا بما ينفعل المتلقي لها، فشجرة في بلاد صحراوية غيرها التي تنبت في بلاد باردة، بمعزل عن الإدراك فلن تكون طبيعية؛ لكونها ببساطة سنكون نحن، وحينئذ لا فرق أن نقول: إن ما ينتج لنا أسمى؛ لأن ما نتج هو بالضبط ما جعل الطبيعة طبيعة، فضلًا عن ذلك فإن الجمال الحقيقي يفرض وجود الاستقلال الذاتي والحرية، والروح تقف عاجزة عن العثور على حريتها واستقلالها؛ لذا الجمال الفني يشكل نقطة التقاء بين إشباع الروح بمحيطها الزماني، وما يدور حولها من قضايا جمالية يمكن التماسها بالفنّ، فمن هذا المنطلق استطاع هيجل أن يلخص الفكر الجمالي بالعمل الفني في النقاط الآتية[٣٠]:

١ ــ لم تكن الأعمال الفنية منتجًا طبيعيًّا، إنما هي مصنوعات إنسانيّة تعبر عن الفكر الجماليّ الذي يدور في مخيّلة الفنان.

٢ ــ إنَّ الأعمال الفنيّة تفرض وجودها لمتعة المتلقي، وفكرتها تُستنبط من العالم المحسوس[٣١]، وتخاطب حواسّ الإنسان، وهذه تدلُّ على الذوق الجماليّ المشترك؛ لأنَّ الفنَّ يتّصل بالعالم الحسّيّ، غير أنه يصعب رسم الحدّ الفاصل بينهما.

٣ ــ ينشد العمل الفني غاية خاصة محايثة له، إذ برأيِنا المتواضع لا يمكن صوغ معيار جمالي للفنِّ، ما دامت الأذواق مختلفة ومتجددة إلى ما لا نهاية لها.

بناءً على ذلك رجّح هيجل الجمال الفني الذي يصدر عن الروح على الجمال الطبيعي؛ لأنه يُلبّي حاجات تتوق النفس الإنسانية إلى تأمله من غير استهلاك.

وقد تمثل الجمال عند(كروتشه) بفلسفة الروح التي قسمها على أربع مراحل بقوله:((للمعرفة صورتان، فهي إمّا معرفة حدسيّة، وإما معرفة منطقيّة، معرفة بالأشياء الفردية أو العلاقات التي بينها، فهي آخر الأمر إما مُبدعة صور منتجة أو منتجة تصورات))[٣٢]، حتى أطلق على مذهبه الفلسفي العام الروح التي تمثل في نظره الوجود الحقيقي، وليس الوجود الطبيعي إلّا تركيبة من تأليف العقل، غير أن الروح ليست شيئًا مفارقًا للخبرة[٣٣].

وأنزل كروتشه المعرفة الحدسيّة بمنزلة المعرفة الفنيّة وسابقة على المعرفة المنطقيّة؛ لأنَّ كلَّ معرفة فنية في نظره غنائية تعبر عن حالة خاصة بالذات، فضلًا عن الفن بكونه تعبيرًا شعوريًا متكافئًا بين العاطفة والصورة، أي بين الحدس والتعبير؛ لذلك لا يمكن أن تُصنّف الفنون الأدبية وأنواعها تصنيفًا نهائيًا ما دامت الحدوس الفردية متجدّدة ومتطّورة في مفاهيمها، ثائرة على القواعد التي تكبل لذّتها الفنية؛ لذا يجب على الناقد ألَّا يقفَ أمام النصوص الإبداعية موقف القاضي، بل أن يكون موقفه موقف المتعبّد؛ لأنَّه فنان آخر يحسُّ بما أحسَّه الفنّان الأول، فيعيش حدسه مرة ثانية، ولا يختلف عنه إلا أن يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنّان بصورة غير واعية لحظة إبداعه[٣٤].

تأسيسًا على ذلك يصبُّ التذوق الجماليّ عند كروتشه اهتمامه على الحدسّ الشعوريّ عند المبدع والناقد؛ لأنّ كلاهما مشترك في إظهار القيمة الجمالية للعمل الفني.

ت ــ علاقة النص البلاغي بعلم الجمال:

إنَّ الخطاب الشعري يستند بمشروعيته إلى تأسيس أبعاده الفكرية والعملية بوساطة اهتمامه الجمالي بالمعنى؛ ليعبر عما تجيش به عواطف الشاعر في تجلياته وانفتاحها اللامحدود على ممكنات الحضور الواقعي وتسجيله شعريًا؛ لأن المتلقي حينما يستمتع بقصيدة شعرية منسجمة الأسلوب والتركيب في شكلها ومضمونها، أو يشعر بألفاظ تترجم أحاسيس الشاعر وعواطفه، إنما هو الجمال بعينه والتأثر به؛ لأن((الشعور والإدراك والوعي بالجمال يجعلنا نرى كلَّ شيء في الوجود جميلًا، والعكس صحيح؛ لأن الجمال هو الحياة التي لها قيمة ولها معنى))[٣٥]، وهذه المقابلة تحيل إلى التماس قيمة الجمال والإحساس به، ولا سيما أن الشعر يحتكم بمادته الأولية إلى الحواسّ، إذ يحاول الشاعر نقل عواطفه بوعي

جماليٍّ إلى المتلقي الذي يتذوق الجمال باستنطاق رموز القصيدة وفكِّ شيفراتها؛ لأنه مشارك في تكوينها وما تؤول إليه الأحاسيس من تحوُّل على صعيد النصّ تتمثل في((قدرة الشاعر على رسم صورة فنية ناجحة ضمن مواصفات محددة، تنطوي على مقدار فسيح من التأثير))[٣٦] بالمتلقي، فلو كانت القصيدة خالية من الخصائص التأثيريّة[٣٧]، لَفَقَدَتْ عناصرها الجماليّة، وبهذا التصور، فإنّ جوهر الجمال البلاغي ليس ما تراه من قواعدٍ ثابتةٍ ومصطلحات تحيل المتلقي إلى الفنون البلاغية، بل ما يراه الخيال الجمالي بوصفه فنًّا إبداعيًا في دهشة المتخيلات السياقية سواء أكانت شعرًا أم نثرًا.

وللأبعاد الجماليّة في النصّ البلاغيّ تأثيران، معنويٌّ وحسّيٌّ، فالمعنى يُستنطق بالحسِّ الذوقي، وهذه المسألة تمثل نقطة الالتقاء بين البلاغة والجمال؛ لكون البلاغة تدرس الشكل (الصياغة)، والموضوع (المضمون)، وعلم الجمال يهتم بدراسة المادة والصورة، وهاتان الصفتان تمثلان التقابل البلاغي الجمالي(المادة/الصياغة، والمضمون/الصورة) مع مراعاة الذوق؛ لأن ما تقبله البلاغة لا ينقضه الجمال، إذ((الصورة الفنية ما هي إلا إرهاصٌ بالمستقبل الجديد المليء بالتفاؤل والتقدم، وينبغي ألَّا تكون الصورة شكلية، بل لا بُدَّ أن تحمل مضامين فنية تقدمية وموضوعًا ساميًا، إذ فهم الصورة معناها يخضع لفلسفات))[٣٨] المُنتج الفني بالرؤية المرهفة، والوقفة الشعورية، أو الحدث التصادمي الذي يقدح شرارة الإبداع؛ لهذا تخضع النظرية النقدية إلى المقامرة والمغامرة في آنٍ واحد، وإن لم تكن كذلك فحتمًا ستؤول إلى معول هدمٍ للنصوص الإبداعية.

في ضوء ما تقدم يمكن القول: إن الصلة بين البلاغة وعلم الجمال هي صلة التوأم المولود من رحم واحد، أو الفلسفة هي أخت البلاغة؛ لأن الأخيرة تبحث في صياغة التعبير الخالي من اللحن، وترتيب الألفاظ على وفق تركيب جمالي في معناه، والجمال يبحث في كيفية تناسق الصورة الخالية من الشوائب في ألوانها، والمُنسقة بذائقة نقدية تفرض التواصل بين المبدع والمتلقي، فمن هذه الزاوية تنطلق الفلسفة والبلاغة بأنهما توأم متماثل في الشكل والمضمون، ومن ثم يتوسعان في علمهما؛ لذا قيل: إنَّ((المعاني المشتركة بين الجمال والبلاغة والفصاحة...واتفاقهما في الحُسن...والقوَّة والكمال...تعود إلى لحمة نسبٍ حميمية بين البلاغة والجمال، وترجع إلى أصل المنشأ وبداية الاستعمال))[٣٩] في المقامرة الجمالية، فكلما انتشى المبدع بالصدمات الإبداعية التي يولدها في منتجه الفني، كلما كانت استجابة المتلقي إلى النص الإبداعي فاعلةً في حفريات الحدث الطارئ الذي قصده الأديب.

ثانيًا ــ فلسفة التورية الجمالية في شعر كتاب الإحاطة:

التورية أسلوبٌ معنويٌ تمكِّن الأديب من إخفاء المعنى الذي يخشى التصريح به مع التزام الصدق وإدراك المعنى البعيد بعد طول تأمل وإطالة نظر، مما تحقق إمتاع المتلقي والتأثير فيه حينما يكتشف ما وراء تعبيرها فنًّا جميلًا من فنون اللغة، ولعل أول إشارة لفنِّ التورية هي ما جاءت في محاورة سقراط وكلوكون بشأن موضوع الجمال بحسب ما نقله أفلاطون في محاوراته، إذ قال:((أحجية التورية التي تُسأل في الولائم أو ألغاز الأطفال...وكما يقولون في اللغز... إن الأغراض الفردية هي أحاجٍ... يتسلى بها الجمهور عن الجميل وعن كلِّ الأشياء الأخرى هي مدفوعة في منطقة ما تكون طريقًا وسطًا بين الوجود النقي واللاوجود النقي))[٤٠]، وهذا الرأي يشير في وقت مبكر إلى أهمية التورية في فلسفة الجمال، فضلًا عن إنزالها منزلةَ الأحاجي والألغاز تعزيزًا لدورها الفكريّ في البحث عن المعنى الذي يُحصل عليه بعد إزالة الغموض والإبهام عن المعنى المورَّى به للوصول إلى المعنى المورَّى عنه.

ومن ثمّ عرَّفها أرسطو قائلًا:((اللطيف الرشيق من الأمثال ما يوحى بمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ... والتورية تؤدي إلى الأثر نفسه، أعني إلى إثارة الدهشة وهذه الحيلة نجدها في الشعر حينما لا يجيء حسبما يتوقعه السامع... أما التورية فقيمتها ناشئة من كونها تدل لا على ما يبدو في الظاهر منها. بل على معنى الكلمة في صورتها المُغيّرة))[٤١]، فتعريف أرسطو يعدُّ أكثر نضجًا وفهمًا لفنِّ التورية من رأي سقراط، فضلًا عن إشارته إلى قيمتها الجمالية بأنها نابعة من المعنى البعيد، وهذا ما ذهب إليه العرب في تعريفهم لها، ولعل تعريف ابن حُجة الحموي(ت٨٣٧هـ) يمثل تعريفًا دقيقًا مفصلًا، فقال:((أن يذكرَ المتكلم لفظًا له معنيان حقيقيان، أو حقيقة ومجازًا، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويُورِّي عنه بالمعنى القريب))[٤١]، فالتذوق الجمالي للتورية يستنبط من المعنى المخفي وراء الغرض المقصود الذي يرومه الشاعر؛ مما يُضفي على سياقه الشعري قيمًا جماليةً تشدُّ القارئ إليها وتدعوه إلى انتظار المزيد من اللعبة الجمالية التي تستطيع بدورها توسيع دائرة الفهم الخطابي المُراد تبليغه للمتلقي؛ لأن اللفظة ما دامت تحمل معنيين في التورية، يمكن تأويلها في السياق النصي، وهذا التأويل يمنح السياق استنطاقًا جماليًا بما يحمله المضمون من مقاصد تعبر عن الذات الشاعرة بكلِّ ما

تعنيه ثقافته المعرفية في الممارسة الشعرية بتوليد المعاني، والأفكار، والتأمّل العميق للوجود، وقد قسمها ابن حجة الحموي على أربعة أنواع هي:

أ ــ التورية المجردة:

هي((التي لم يذكر فيها لازم من لوازم المورَّى به، وهو المعنى القريب، ولا من لوازم المورَّى عنه وهو المعنى البعيد))[٤٣]، إذ التجريد يشكل حدسًا جماليًّا ينمُّ عن تفاعل الكلمة في السياق ومنحها بُعدًا دلاليًّا يخلق نوعًا من حركيّة التعاقب والتحول للمعنى؛ مما يسهم في تحقيق تجانس النص وانسجامه، ومن أمثلتها قول الشاعر أحمد بن عبدالله بن محمد بن الحسن المخزومي[٤٤]، من (الخفيف)[٤٥]

قَدْ عَكَفْنَا على الكِتَابَةِ حِينًا وَأَتَتْ خُطَّةُ القضَاءِ تَليهَا
وَبِكُلٍّ لَمْ يَبْقَ لِلْجُهْدِ إِلَّا مَنْزِلًا نابيًّا وَعَيْشًا كَريهَا
نِسْبَةٌ بُدِّلَتْ ولمْ تتَغيَّر مِثْلَ ما يَزْعَمُ المُهَنْدسُ فِيهَا

إنّ الفلسفة الجماليّة للتورية هنا لم تأتِ عن عبث، إنما جاءت فاعلة على المستوى الدلالي، فأسهمت في تكثيف المعنى، إذ جاءت التورية في لفظة(المهندس)، والمعنى القريب يشير إلى القائم بهندسة البناء والإعمار، وهو غير مطلوب، والمعنى البعيد هو الهندسة الرياضية المتمثلة بنظرية الجبر والأعداد، وهو مراد الشاعر، إذ لم يشرْ إلى لازم من لوازمها، بل جردها قصدًا للإيحاء الجمالي في التركيب الشعري، والوصول إلى ما قصده من تغيير نِسَب العيش بعدما فرضته خطة القضاء، مثلما الأعداد تتغير نسبها في الهندسة الرياضية، وكأن الشاعر ــ على صعيد التشاكل الدلالي ــ أراد القول: إن الفرد مهما بذل من جهدٍ لسدِّ قوت يومه، تبادله خطة القضاء بالابتعاد عن منزله وصعوبة التحكم بدخله، مثلما الأعداد تزداد أرقامها بإضافة الصفر إليها. وفي موضع آخر قال الشاعر محمد بن أحمد القرشي المقري[٤٦] من (البسيط)[٤٧]:

لا تَعْجَبَنَّ لِظَبْيٍ قَدْ دَهَا أَسَدًا فَقَدْ دَهَا أَسَدًا مِنْ قَبْلُ سُحْنُونُ

اعتمد التشكيل الجمالي للتورية على جمال الوجه وحُسْن منظره، إذ جعله الشاعر ممرًّا إلى المعنى الذي يؤسس الجمال الشعري فيه، فالتورية وقعت بن لفظتي(الظبي/ الأسد)، ولم يتطرق الشاعر إلى ذكر لازم من لوازمهما، فالظبي يحمل صفات مشتركة بينه وبين المرأة، وما ينضوي تحتهما من أغراض جمالية، كأن تكون سعة العينين، وسرعة الالتفات، ودقة الخاصرة، وما إلى ذلك من معانٍ جمالية، والأسد كذلك يحمل صفات مشتركة بينه وبين الإنسان، كأن تكون الشجاعة منها، فالمعنى القريب هو الغزالة الوحشية، والأسد الوحشي، وهذا غير

مطلوب، وورَّى عنه بالمعنى البعيد(المرأة، والرجل)، وقد أحدث الشاعر تغييرًا في معادلة المطاردة المعروفة، فبدلًا من مهاجمة الأسد للظبية، انزاحت المعادلة وأصبحت الظبية مترصدةً مهاجمةً بعدما كانت فريسةً، وهذا التحويل لم يكن نسقًا ضديًا أراد به الشاعر تبادل الأدوار بين الفريسة والمفترس لغرض الانتقام، بقدر ما كان نسقًا على قلب موازنة المبادرة في العشق، فجعل من الرجل معشوقًا(المُطارَد)، والمرأة عاشقة(المُطارِدة)؛ لهذا وجد الشاعر في التورية قصدية جمالية لإخفاء المعنى المطلوب، الذي يتساوق وإخفاء العشق من عيون الآخرين بكمائن ذكية في الإغواء؛ لئلا يُفتضح الأمر بين الناس، معتمدًا على استقاء مادته الأولية من الطبيعة؛ لكي يلفت ذهن المتلقي ابن تلك البيئة المُعاشة، ويعبر عن غرضه المقصود بحقيقة فلسفية، قوامها اختزال اللفظ، وتكثيف المعنى الجمالي بتصويرٍ حسيٍّ شاخصٍ يسير به إلى مواطن الجمال بتفاعل المعنى الشعري، ومنح الصورة الشعرية بُعدًا جماليًا مثيرًا.

وفي مكان آخر قال الشاعر محمد بن أحمد بن محمد بن أبي بكر بن مرزوق العُجيسي[٤٨] من (مجزوء الرجز)[٤٩]:

أَرجو بإبراهِيمَ[٥٠] مَوْ ... لَانَا بلُوغَ الوَطَرِ
فَوَعْدُهُ لَا يَمْتَري ... فِي الصِّدْقِ مِنْهُ المُمْتَري
بِرَأْيِهِ الْمَأْمُونِ أَو ... عَسْكَرِهِ المُظَفَّرِ
بِسَيْفِهِ السَّفَاحِ أَو ... بِعَزْمِهِ الْمُقْتَدرِ
بِالْعَلَمِ المَنْصُورِ أَو ... بِالذَّابِلِ المُسْتَنْصِرِ

فالتورية هنا مجردة، والدليل في(المأمون، والمظفر، والسفاح، والمقتدر، والمنصور، والمستنصر)، إذ لم يذكر الشاعر قبل تلك الأسماء لازمًا من لوازم المورَّى به ولا بعدها، مثل الأوصاف المختصة بالملوك، من حكم ورئاسةٍ وارتقاء سدَّة الحكم، أو ما يدل على وجاهتهم في المجتمع، ولا من أوصاف المورَّى عنه، مثل الأوصاف المختصة بأمور الرعية وإدارة الدولة، وإن قيل: إن الأسماء قد رُشحت بالرأي، والعسكر، والسيف، والعزم، والوجاهة، فالجواب: إن لازم التورية من شرطه أن يكون لفظه غير مشترك، والأسماء في النص الشعري مشتركة، فالمعنى القريب يدلُّ على معانيها المعجمية، والمعنى البعيد قصد به الشاعر ملوك بني العباس، إذ استمدت التورية جماليتها من الطبيعة(المعجم)، ووُظِّفت في السياق الشعري(الفن)، مُضفيًا عليها عناصر التخييل الشعري. وهذا ما أشار إليه هيجل

بـأن الفكـرة الجماليـة يجـب أن تكـون مقتبسـة مـن الواقـع، وجمالهـا الفنـي مسـتنبط مـن العـالم المحسـوس، فضـلًا عـن كونـه حـاملًا منظـورًا فلسـفيًا أو موقفًـا مـن الحيـاة؛ لكـي يخلـق الشـاعر تـآزرًا مـع المعنـى المعجمـي والبنـاء الفنـي، وإحـداث نـوع مـن عنصـر المفاجـأة بـين الألفـاظ داخـل السـياق؛ لتفـتح المجـال واسـعًا أمـام المتلقـي لجـذب انتباهـه، فألفـاظ التوريـة تحمـل فـي مظانهـا تنبيهًـا لصـفات الممـدوح، لكنهـا فـي الوقـت نفسـه تمثـل تبليغًا عن الحاجة المزمع الحصول عليها.

ومـن أمثلتهـا قـول صـاحب الإحاطـة لسـان الـدين بـن الخطيـب[٥١] مـن الخفيف[٥٢]:

مَضْـجَعي فيـكَ عـنْ قَتَـادة يـرْوي وَرَوى عَـنْ أَبـي الزِّنـادِ فُـؤَادي
وَكَـذَا النَّـومُ شَـاعرٌ فيـكَ أَمْسَـى مِـنْ دُمُوعي يَهيمُ فـي كُلِّ وادي[٥٣]

صـاغ الشـاعر جماليـة نظمـه بالاعتمـاد علـى شخصـيات المـوروث العربـي، فمـنْ يسـمع البيـت الأول يتـوهّم بمـراد الشـاعر أنـه قصـد راويـي الحيـث النبـوي المشـهورين(قتادة بـن دعامـة السدوسـي، وأبـا الزنـاد عبـدالله بـن ذكـوان)، وهـذا هـو المعنـى القريـب المتبـادر إلـى ذهـن السـامع، والمـراد غيـره، وهـو المعنـى البعيـد المـورَّى عنـه بالقريـب؛ لأن مـراده بالقتـادة هـو شـجر الصـلب ذي الشـوك الـذي قـضَّ مضـجع الشـاعر، والزنـاد أراد بـه العـود الـذي تقـدح بـه النـار، ومعنـى البيـت المقصـود: أن اشـتعال النـار فـي قلـب الشـاعر بسـبب حبِّـه لمحبوبتـه، أنبـاه الرقـاد عـن مضـجعه، فصـار فراشـه كـالإبر لا يسـتطيع النـوم وقلبـه متقـد بالنـار؛ لهـذا اتخـذ الشـاعر مـن التوريـة أسـلوبًا بعـدم الإفصـاح عمّـا يمـرُّ بـه مباشـرةً، وكـأن نسـق الفحولـة المشـرقية منعـه مـن ذلـك الإفصـاح، فلجـأ إلـى إخفـاء المعنـى بتعبيـر جمـالي قابـل للتأويـل، فضـلًا عـن النـوم الـذي اسـتبدله باليقظـة وصـار يشـبه الشـاعر، إذ لـم يتـرك غرضًـا لدموعـه فـي إنزالهـا إلا وسـلك لهـا الأوديـة المتشـعبة، والسُّـبُل المختلفـة؛ لـذا وجـد ابـن الخطيـب فـي التعبيـر اللغـوي للفظـة التوريـة جمـالًا تكثيفيًـا لقصـديته، يغنيـه عـن السـرد والإطالـة بـذاتٍ شاعرةٍ تتقدُ عشقًا.

ب ــ التورية المرشحة:

هـي التي((يـذكر فيهـا لازم المـورَّى بـه، سُـميت بـذلك لتقويتهـا بـذكر لازم المـورَّى بـه))[٥٤]، إذ فلسـفتها الجماليـة تكمـن بحضـور لازم المـورَّى بـه وترشـيحه إلـى مـا يبتغيـه الشـاعر مـن مـراده، فـي دلالـة الكلمـة بأنهـا توظـف فـي السـياق لغيـر مـا وُضـعت لـه أصـلًا؛ لهـذا تـوحي لفظـة التوريـة بعـوالم ورؤًى فـي الشـعر لا تمـوت، بـل هـي كـائن حـيٌّ

يفجّر مع كلِّ قراءةٍ مدلولاتٍ متعددة، على الرغم من استتار المعنى وراء لفظ التورية، ومن أمثلتها قول الشاعر أحمد بن إبراهيم بن صفوان[٥٥] من (الوافر)[٥٦]:

كَفَفْتُ عَنِ الوِصَالِ طَوِيلَ شَوْقي إِلَيْكَ وَأَنْتَ لِلْروحِ الخَليلُ
وكَفُّكَ للطَّويلِ فَدَتْكَ نفسي قَبيحٌ لَيْسَ يرْضَاهُ الخَليلُ

شاهد التورية في لفظة(الخليل)، فإنها تحتمل اسم مبتكر علم العروض(الخليل بن أحمد الفراهيدي)، وهذا هو المعنى القريب المورَّى به، وقد تقدم لازم من لوازمه على جهة الترشيح، وهو(الطويل) أحد بحور الشعر المعروف في علم العروض. أمّا مراد الشاعر فهو المعنى البعيد وهو الصديق الوفي أو الخلّ المحب، فالفلسفة الجمالية للتورية هنا تبدو بتكامل أطرافها المتمثلة بالمُثل العُليا التي تهدف إلى الخير، بحسب النظرية الأفلاطونية؛ لكون الخير من تجليات الجمال، والصديق جزء من صفات الخير، فما يحفز المتلقي جماليًا هو تحديد رؤية المبدع لتحقيق اللذة الجمالية، فضلًا عن المهارة الجمالية التي ارتقت بالنص إلى الرؤية الخلاقة عند الشاعر، بتوظيفه النسق الضدي في معناه، وهو (الابتعاد عن الوصال/ الاقتراب من الشوق بمنزلة الروح)، ما جعل معنى التورية البعيد تبيئرًا جماليًا يسمو إلى القيمة الجوهرية في الذات المبدعة .

وفي موضع آخر قال الشاعر محمد بن محمد بن إبراهيم المُكنى بأبي البركات بن الحاج البلفيقي[٥٧] من (الطويل)[٥٨]:

يلُومُونني بَعْدَ العِذارِ على الهَوَى ومِثْلِيَ في وَجْدي لَهُ لا يُفَنَّدُ
يقولونَ أَمْسِكْ عَنْهُ قَدْ ذَهَبَ الصِّبَا وكَيْفَ يُرَى الإِمْساكُ والخَيْطُ أَسْوَدُ

إنّ الفلسفة الشعرية في النص تواصل بناء أركانها الجمالية بالانفتاح على الموروث الديني لموطن الشاهد في التورية(الخيط أسود) المبنية على التشبيه الضمني من قوله تعالى: وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِۖ ثُمَّ أَتِمُّواْ ٱلصِّيَامَ إِلَى ٱلَّيۡلِۚ [٥٩]، فالإمساك يطلق على الصوم، وهو لازم المورَّى به على جهة الترشيح، وأراد هنا مواصلة الحبّ، مثلما الخيط الأسود يدلّ على مواصلة الإفطار للصائم، مستندًا الشاعر في رسم صورته الجمالية إلى الصورة اللونية، فما دام سواد الشعر هو الغالب في رأسه، اتخذه عذرًا في مواصلة عشقه، والابتعاد عمن يلومه عليه، مثلما الصائم مستمر في إفطاره ولم يتسنه الخيط الأبيض من الفجر، وقد أبدع الشاعر جماليًا

بوساطة النسق الضدّي بين(الخيط الأسود/ الشعر الأسود، والخيط الأبيض/ الشعر الأبيض) وكأنه وجده ممرًّا لمواصلة العشق، فضلًا عن تحويل دلالة الآية الكريمة من فرضٍ دينيٍّ إلى فرضٍ في الهوى ومواصلته.

ومن أمثلتها قول الشاعر عبدالله بن محمد بن أحمد بن جُزي[٦٠] من (الطويل)[٦١]:

لَكَ اللهُ مِنْ خِلٍّ حَبَاني بِرُقْعَةٍ حَبَتْنِيَ مِنْ أَبْيَاتِهَا بِالنَّوَادِرِ
رِسَالةُ رَمْزٍ فِي الجَمَالِ وَخِيرَةُ نَظْمٍ أُتْحِفَتْ بِالجَوَاهِرِ
نِهَايَةٌ

إذ التورية هنا مرشحة، والشاهد في قوله: (الجواهر)؛ لما تقدم لازم من لوازمها(الجمال) على سبيل الترشيح، فأول ما يتبادر إلى الذهن أنها تدل على النفائس والحُليّ، وهذا المعنى المورَّى به غير مطلوب، والمعنى المورَّى عنه هو ما تحمله الرسالة في أبياتها الشعرية في نظمها وكأنها ثمينة في صياغتها، مثل صياغة الحُليّ، وهذا المعنى البعيد، وهو مراد الناظم الذي أقام مقايسة جمالية بين النظم والجواهر، مُرجّحًا الأولى؛ بدلالة قوله:(**رسالة رمز في الجمال نهاية**)، إذ رمزيتها الجمالية فاقت الصورة الحسية للجواهر، وتوقف الجمال عند دلالتها النادرة النظم، وكأنها فريدة عصرها، فحاول الشاعر إيصال فكرته بتفضيل طرفٍ على آخر؛ لأن غايته التعبير بما تثيره هذه الرسالة الرمزية في النفس من خوالج خيالية في جمالها لا ينتابها الشكّ والحيرة، إنما انتهت بفكرته إلى الإيمان بنظم جواهرها والقناعة بها، وهذه القناعة لم تخلد بالفن إلا بالقيم الجمالية المُبَئِّرة في النص.

وفي مكان آخر قال الشاعر يحيى بن أحمد بن هذيل التجيبي[٦٢] من (الطويل)[٦٣]:

وِصَالُكِ هَذا أَمْ تَحيَّةُ بَارِقٍ وَهَجْرُكِ أَمْ لَيْلُ السَّلِيمِ لِتَائِقِ
أُنَادِيكِ والأَشْوَاقُ تَرْكِضُ حِجْرُهَا بِصَفْحَةِ خَدِّي مِنْ دُمُوعٍ سَوَابِقِ
أَبَارِقَ ثَغْرٍ مِنْ عُذَيْبٍ قَضَتْ مُهْجَتِي بَيْنَ العُذَيبِ وبَارِقِ
رُضَابِهِ

الشاهد هنا في لفظتي(العذيب، وبارق)، وهما موضعان معروفان عند العرب، وكانوا يجرون الرماح عند مطاردة الفرسان ويسابقون الخيل، وهذا المعنى القريب غير مطلوب، ومراد الشاعر المعنى البعيد الذي قصد به العذيب: تصغير عذب وعزبه إلى شفة الحبيبة، والبارق: البريق الذي يُرى من ثغرها، إذ الصورة الحسية وصفت عذوبة ريق المحبوبة وبياض أسنانها، فأقام الشاعر موازنة جمالية قوامها

الحسّ بين جري الفارس على ظهر جواده، وبين العاشق الذي يتوق الوصول إلى مراده، فكما يجهد الأول في مواصلة جريه؛ لكي ينال من خصمه، كذلك الشاعر أنزل أشواقه منزلة الفارس؛ للحصول على شفة حبيبته ورشف ريقها، وكأنه في ميدان حرب يريد النيل من خصمه، لكن أيَّ خصم؟ إنها المعشوقة التي أرقته الليل، وهو السليم لذي لدغه فراق المحبوبة فأصبح متيّمًا بعشقها، وهذا دليل على أن فكرة العشق في فلسفته هي التي توسطت بين ميدان المعشوقة، وميدان الحرب في النسيج الفكري للشاعر، مشيرًا إلى أن فلسفة العشق لا بُدَّ أن تشتمل على الأشواق التي تسابق الدموع ــ على سبيل المجاز ــ فالشاعر يتحثث الكلمة ليبثَّ طاقتها الروحية؛ لإستشفاف القيم الجمالية التي تولدها ضمن منتوجها الإبداعي.

ت ــ التورية المبينة:

هي((ما ذكر فيها لازم المورَّى قبل لفظ التورية أو بعده))[٦٤]، وجماليتها تكمن في ذكر ذلك اللازم، وكأنه إشارة للوصول إلى لغزها، وهذه الإشارة الجمالية هي خصيصة عامة من خصائص اللغة العربية؛ لأنه لو كان فيها غموض من غير عمق دلالي، حتمًا ستؤدي إلى مسألة تعقيدية في فهمها، فضلًا عن عزوف المتلقي على سماعها، لكن التبئير الجمالي للكلمة يعد قيمة مُثلى في الفنون الجمالية الشعرية، إذ إن الشعر يخلق لذَّته الجمالية من الدلالة المنبعثة من أصداء الكلمات وطاقاتها الإيحائية في السياق، ومن أمثلتها قول الشاعر الخضر ابن أحمد بن الخضر بن أبي العافية[٦٥] من (الخفيف)[٦٦]:

لِيَ دَيْنٌ على اللَّيالي قَدِيمُ ثَابتُ الرَّسْمِ مُنْذُ خَمْسينَ حُجَّةْ
أَفَأُعْدَى بالحُكْمِ بَعْدُ عَلَيْها أَمْ لَهَا في تَقَادُمِ الدَّهْرِ حُجَّةْ

الشاهد في لفظة(حجة) الثانية، فإنه يحتمل أن يكون في عدد أيام السنة، وهو اسم من أسمائها، وهذا هو المعنى القريب المورَّى به، ويحتمل أن يكون البرهان، وهو المعنى البعيد الذي قصده الشاعر، وقد تقدم لازم من لوازمه على جهة التبيين، وهو الاستفهام التعجبي في قوله:(أَفأعدى بالحكم...)، فضلًا عن إثبات دينه على الليالي وإقامة حجته على المتلقي بثبات رسمه الذي لمّا يزل شاخصًا أمام الأنظار، ومن ثم توظيف التجانس الصوتي التام بين لفظتي القافية(حجة) ولَّد توازيًا وتوازنًا في الشكل والمعنى بين حالتي اللجوء إلى الزمن الماضي وانقضائه في البيت الأول، والتطلّع إلى الزمن المستقبلي وإلقاء البرهان للتعجب من مجاوزة الحكم المُلقى بالدين على الليالي ومتلقيها في البيت الثاني، فالشاعر علَّق أهمية

واضحة على اختيار اللفظة الملائمة لحالة النفس عند معاناتها حالةً شعريةً بين المعنى المستتر وراء لفظ التورية المختزن في أعماقه، والفكرة التي يريد إظهارها، شريطة أن تكون عفوية، وهذه العفوية تمثل الروح الجمالية في إدراك ما تراها مناسبة للبوح عنها.

وفي مكان آخر قال الشاعر محمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن عبدالله بن يحيى[٦٧] من (الكامل)[٦٨]:

تِلْكَ الذُّؤابَةُ ذُبْتَ مِنْ شَوْقي لَهَا ... واللَّحظُ يَحْميهَا بِأَيِّ سِلاحِ
يَا قَلْبُ فانْجَحْ لا إِخَالُكَ نَاجيًا ... مِنْ فِتْنَةِ الجَعْدِيِّ والسَّفَاحِ

الشاهد هنا في موضعين هما، الأول:(الجعدي) إذ المعنى البعيد الذي أراده الشاعر هو(شعر الرأس)، وقد ذكر لازمًا من لوازمه وهو(الذؤابة)، والآخر:(السفاح) معناه البعيد(اللحظ) إذ تقدم من لوازمه(اللحظ يحميها)، وهذا مراد الشاعر، والمعنى القريب المورّى به هو مروان بن محمد الجعدي آخر ملوك بني أمية، وأبو العباس السفاح أول ملوك بني العباس، فالشاعر استطاع أن يصوغ لفظ التورية على وفق صورةٍ حسّيّةٍ ذهنيةٍ مستقاةٍ من الواقع ومزاوجتها بالتاريخ؛ ليصل إلى نقطة الالتقاء بينهما، وهي الفتنة، إذ الفتنة التاريخية أدت إلى القتال، والفتنة في النص الشعري هي(خصلة الشعر) أدت إلى إصابة قلب الشاعر بالعشق، فالانفتاح الفكري على الثقافة التاريخية وإيلاجه باللغة الشعرية حقق هدفًا جماليًا تواصليًا بين الفكر المُنَتج للّغة، واللغة المُنْتَجَة للفكر برؤية فلسفية اعتمدت البرهان في تحقيقها، فضلًا عن ذلك فإن التبئير الجمالي للّفظة التورية لم تكن محورية في الشاهد التاريخي، بقدر ما كانت قيمةً جوهريةً أُسِّسَ عليها المُنتَج الفني، مُشكلة عنصر إثارته، ورشاقته الجمالية. ومن أمثلتها قول الشاعر عبدالله بن يوسف بن رضوان النجاري[٦٩] من (الكامل)[٧٠]:

يَا رُبَّ مُنْشَأَةٍ عَجَبْتُ لِشَأْنِهَا ... وَقَدِ احْتَوَتْ في البَحْرِ أَعْجَبَ شَانِ
سَكَنَتْ بِجَنْبَيْهَا عِصَابَةُ شِدَّةٍ ... حَلَّتْ مَحَلَّ الرُّوحِ في الجُثْمانِ
فتَحَرَكَتْ بِإِرادَةٍ مَعْ أَنَّهَا ... في جِنْسِها لَيْسَتْ مِنَ الحَيْوانِ
وجَرَتْ كما قَدْ شَاءهُ سُكّانُهَا ... فَعَلمتُ أَنَّ السِّرَّ في السُّكانِ

الشاهد هنا في لفظة(السكان) فإنه يحتمل أن يريد(المقود) الذي تدار به السفينة، وهذا هو المعنى البعيد المورّى عنه وهو مراد الناظم، وقد بينه بالنص

عليه، إذ صرح في البيت الأول بـ (وقد احتوت في البحر أعجب شان)، والبيت الثالث(فتحركت بإرادة...)، والبيت الرابع(جرت...)، ويحتمل أن يريد من يسكنها من الناس، وهذا المعنى القريب المورّى به، وهو غير مطلوب، وقد أبدع الشاعر برصيده اللغوي وتوظيفه في سياق شعري يحمل في مظانه تعبيرًا جماليًا، وهذا التعبير ليس من شأنه أن ينقل الواقع للمتلقي نقلًا حقيقيًا، بل يُحول الواقع إلى مضمونٍ يخلق فيه الروح الجمالية للنصّ، فيولد بوساطته التأمل العميق لفكرة الشاعر وعلاقته بالطبيعة.

وفي موضع آخر قال لسان الدين بن الخطيب من (السريع)[٧١]:

قُلْتُ اعْشُقُوا عَيْنَ البَذُولِ التي ... في مثْلِها يُرْفضُ قولُ العذولِ
فقَلَّ ما أَبْصرتُم مَنْظَرًا ... أَمْلَحُ منْ مَنْظَرِ عَيْنِ البَذُولِ

إذ التورية في قوله:(عين البذول)، فما يتبادر إلى ذهن المتلقي هي قرية البذول التي تقع جنوبي مدينة غرناطة[٧٢]، وهو غير مطلوب، والمعنى البعيد الذي قصده الشاعر هي العين المكثرة في نظرها إلى الوجه الجميل، وقد تقدم لازم من لوازمها في قوله:(اعشقوا، ومنظرا أملح)، فالشاعر اعتمد في صياغة توريته على التصوير الحسي الموجّه إلى صورة الوجه الذي يحمل التقاسيم الجمالية في روحه. وهذا ما ناشد به هيجل بأنَّ الجمال الفني يجب أن يكون جمالًا روحيًا موجهًا نحو المضمون، يسهم في إظهار الوعي الذاتي للروح المطلق؛ لأن الجانب الحسي لا يوجد في الفنّ إلّا من أجل الروح[٧٣].

ث ــ التورية المُهيّأة:

هي((التي لا تقع التورية ولا تتهيّأ إلا باللفظ الذي قبلها، أو اللفظ الذي بعدها، أو تكون التورية في لفظتين لولا كل منهما لما تهيّأت في الآخر))[٧٤]، وجماليتها تكمن بمفاجأة المتلقي، وما تحمله من معادلة في السياق الشعري أكثر حضورًا من لفظ التورية نفسه؛ لأن المتلقي لم يتوقع حضورها في السياق إلا بتهيئتها فيما قبلها أو بعدها، أو تهيئتها بوساطة اللفظتين اللتين تقوم إحداهما على الأخرى، وهذا الدور يشكل جمالًا فنيًا اكتسبته التورية بالدور الذي تؤديه الكلمات في دلالاتها السياقية، ومن أمثلتها قول الشاعر أحمد بن محمد بن عبدالله بن جزي الكلبي[٧٥] من (الطويل)[٧٦]:

أَرَى النَّاسَ يُولونَ الغَنيَّ كَرامةً ... وإنْ لَمْ يَكُنْ أَهْلًا لِرِفْعَةِ مِقْدارِ
ويلوون عَنْ وَجْهِ الفَقِيرِ وجُوهُهُم ... وإنْ كانَ أَهْلًا أَنْ يُلاقَى بإكْبَارِ

بنُــو الــدَّهْرِ جــاءتْهُم أَحَاديــثُ جَمَّــةٌ فمــا صَــحَّحُوا إلا حــدِيثَ ابــنِ دِينَــارِ

الشــاهد هنــا في(حــديث ابــن دينــار)، إذ المعنــى القريــب يشــير إلــى راويــة الحـديث(مالك بـن الـدينار البصـري)، وهـو غيـر مطلـوب، والمعنـى البعيـد الـذي قصـده الشـاعر هـو حـبُّ النـاس للمـال وتقـدير صـاحبه حتـى وإن كـان بخـيلًا، ولـولا النسـق الضـدي الـذي تهيأ قبـل لفـظ التوريـة المتمثـل بـالبيتين الأول والثـاني، لـم يتنبـه المتلقـي لمعنـى التوريـة البعيـد، ولكنـه لمـا ذكـره تهيـأت التوريـة بـذكره؛ لـذا شـكل حضـور النسـق الضـدي قيمـة جماليـة فـي تأسـيس البنيـة الدلاليـة للتوريـة، وهـذا مـا ينـتج للـنص الشـعري سـمة التعـدد القرائـي، وميـزة التأويـل الجمـالي الـذي بـدوره يكشـف عـن توالـد المعـاني وتناميهـا فـي السـياق الشـعري، سـعيًا وراء خلـق عمـلٍ إبـداعيٍّ جميـل، يتصـف بصـورة الفنِّ الرفيع المعبر عن الواقع بعمق الفكرة وسَبْرِ أغوارها الموضوعية.

وفي موضع آخر قال الشاعر محمد بن جزي الكلبي من (السريع)[٧٧]:

وَعَاشِــــقٍ صَــــلَّى ومِحْرابُــــهُ وَجْــــهُ غَــــزالٍ ظَــــلَّ يَهْــــواهُ
قــــالُوا تَعَبَّــــدْتَ، فَقُلْــــتُ لَهُــــم: تَعَبُّــــدًا يُفْهَــــمُ مَعْنَــــاهُ

إذ التوريـة وقعـت في(وجـه غـزال)، والمعنـى القريـب يحتمـل أن يكـون وجـه الغزالـة الوحشـية، وهـو غيـر مطلـوب، والمعنـى البعيـد هـو وجـه المعشـوقة، وهـو مـراد الشـاعر، وقـد تهيـأ لفـظ التوريـة بـ (وعاشـق صـلّى ومحرابـه)، إذ القيمـة الجماليـة جمعـت قطبًـا واحـدًا تمثـل بـالفرض الـديني، وهـو الصـلاة، التـي حـوَّل الشـاعر دلالتهـا مـن التضـرع لله ــ تعـالى ــ والابتهـال لـه سـبحانه، إلـى العكـوف فـي جمـال المعشـوقة والتعبّـدِ فـي وجههـا، وكأنـه تعبّـدٌ مفتـوح الهـوى، متـى مـا أراد طـرق بابـه أجابـه، فضـلًا عـن اعتمـاد الدلالـة الجماليـة علـى الحواريـة القائمـة فـي البيـت الثـاني؛ لتعطـي فلسـفة تتبلـور قيمتهـا الشمولية بما يحويه المحراب من تواصل غير منقطع.

ومن أمثلتها قول الشاعر عبدالله بن يوسف من (الخفيف)[٧٨]:

وبَخيــــلٍ لمــــا دعُــــوهُ لِسُــــكْنَى مَنْــــزِلٍ بالجِنَــــانِ ضَــــنَّ بَــــذلكْ
قَــــالَ لــــي مَخْــــزَنٌ بــــداريَ فيــــهِ جُــــلُّ مــــالي فَلَسْــــتُ لِلْــــدَّارِ تَــــارِكْ
لا تُعَــــرِّجْ علــــى الجِنَــــانِ بِسُــــكْنَى ولْتَكُــــنْ سَــــاكِنًا بِمَخْــــزَنِ مَــــالِكْ

فالتوريـة هنـا بـ (جهـنم)؛ لأن اسـم خازنهـا مـن الملائكـة مالـك، وهـذا هـو المعنـى البعيـد المـورَّى عنـه بـالمعنى القريـب، الـذي يحتمـل أن يكـون مخـزن الـدار الـذي يوجـد

فيه المال، وهو غير مطلوب، ولولا ذكر (لا تعرج على الجنان بسكنى)، لم يتنبه المتلقي إلى قصد التورية؛ لذا التلاعب المعنوي للفظة التورية اكتسب معنًى جماليًا في السياق على وفق قياسٍ عقلي يخضع لفلسفة الجمال في النص.

نتائج البحث:

بعد الانتهاء من عرض أفكار البحث والوقوف على ماهية فلسفة الجمال عند القدماء والمحدثين، لم يكن هناك علم يفرض قواعده على الجمال، بل يمكن القول: إن هناك نقدًا للجمال متباين الأذواق في إدراكه، فضلًا عن ذلك فإن العرب في العصر الحديث لم يظهر عندهم فلاسفة مثلما كان في السابق، ولعل مردَّ هذا يرجع إلى أن العرب أصحاب عاطفة وبلاغة، لكنهم وقفوا على دراسات القدماء والمحدثين في الفكر الغربي. أما فنُّ التورية فهو لا يقف على كونه محسنًا بديعيًا معنويًا، بقدر ما كان إيحاءً يستنطق أفكار النص، ومعنًى يغيبه الشاعر في ضمير مخيلته الشعرية بأسلوب فلسفي حتى وإن كانت النصوص الشعرية تحمل عاطفة سياقية، إلا أنها ركزت في مضمونها على مسائل فكرية، منها ما كانت تعبيرًا عن حرية فكر الشاعر، ومنها ما كانت نقدًا اجتماعيًا يقف على الطابع الواقعي والكشف عنه باستدلال عقليٍّ ومنطقيٍّ.

الحواشي:

(١) ينظر: الأعمال الكاملة: ٧٣/١ ـــ ٧٥.
(٢) المصدر نفسه: ٨٠/١.
(٣) الجمهورية: ١٤٦/١.
(٤) الأعمال الكاملة: ١٤٣/٢.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٤١/٢ ـــ ١٤٦.
(٦) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٩ ـــ ٤٠.
(٧) لو أُخذت قصيدة من الشعر العربي ـــ قديمه أو حديثه ـــ وعُرضت على معايير النقد الأدبي بشتى أنواعه، فلا يمكن مطابقة شكلها ومضمونها مع تلك المعايير النقدية كلها؛ لأن القصائد الشعرية لا يمكن أن تتطابق مع النظريات النقدية ومفاهيمها، فضلًا عن ذلك فإن هناك سماتٍ جماليةً يتذوقها المتلقي في قصيدة معينة ضمن ديوان ما، وفي قصيدة أخرى من الديوان نفسه لا يمكن أن تستجيب القصيدة للذائقة الجمالية، على الرغم من قائلها الشاعر ذاته، وهذه الاستجابة تتوقف على توظيف المفردة في السياق الشعري، بما تمنحه من أثرٍ جماليٍّ ومدى استجابتها للعاطفة الشعرية، فمن هذا المنطلق يكون الجمال نسبيًّا في الفن.
(٨) ينظر: الخطابة: ١٨٦.
(٩) ينظر: فن الشعر: ١٤٥.
(١٠) ينظر: بحث في علم الجمال: ٣٤٧ ـــ ٣٤٨.
(١١) مؤلفات الكندي الموسيقية: ١٠٧.
(١٢) ينظر: رسائل الكندي الفلسفية: ١٠٥/٢.
(١٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣/ ٣٠٠ ـــ ٣٠١.
(١٤) ينظر: الهوامل والشوامل: ١٤٠.
(١٥) المصدر نفسه: ١٤٠.
(١٦) المصدر نفسه: ١٤٢.
(١٧) السياسة: ١٧٨.
(١٨) الهوامل والشوامل: ١٤٢.

(١٩) آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها: ١٩.
(٢٠) المصدر نفسه: ١٩.
(٢١) ينظر: المصدر نفسه: ٣١ ـــ ٣٢.
(٢٢) ينظر: علم الجمال، نظرية وتطبيق: ٦٩.
(٢٣) كان من المفترض أن يكون العنوان (مفهوم فلسفة الجمال في الفكرين العربيّ والغربيّ الحديثين)، لكن العرب في العصر الحديث لم يصبوا اهتمامهم على الفكر الجماليّ في الفلسفة، إذ لم يظهر فيلسوف فيهم مهتمّ بالفلسفة، أو شكّل ظاهرة فلسفيّة جماليّة، مثلما ظهر فلاسفة العرب القدامى، بل اتجهوا في دراساتهم نحو دراسة جهود الفلاسفة الغرب؛ لهذا خلا البحث من الفكر الفلسفيّ في العصر الحديث عند العرب، غير أنهم نظّرُوا للجمال في النظريّة النقديّة، معتمدين في ذلك على الفلسفة الغربيّة، ولعلّ هذه المسألة ترجع إلى أن العرب أصحاب حضارة اللسان ـــ أي فصاحة وبلاغة ـــ معززة بالعاطفة، على العكس من الفكر الغربي الذي سلك طريق العقل في مساره العلمي؛ لهذا برز عندهم الفلاسفة، وإذا سأل سائل عن الجماليين العرب، أمثال الدكتور طه عبدالرحمن، وعزالدين إسماعيل، وروز غريب، وأميرة حلمي مطر، وغيرهم من العرب، فيمكن الإجابة أنهم كانوا نقادًا، وليسوا فلاسفة، فضلًا عن قراءتهم للفلسفة القديمة والحديثة عند العرب والغرب.
(٢٤) ينظر: نقد مَلَكَة الحكم: ٢٠٧ ـــ ٢٠٩.
(٢٥) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٢ ـــ ٢٢٥.
(٢٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٢٧ ـــ ١٢٨. وينظر: الفن والجمال: ٥٦ ـــ ٥٧.
(٢٧) ينظر: نقد مَلَكَة الحكم: ٢٢٩ ـــ ٢٣٠.
(٢٨) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣٩ ـــ ٢٤٢.
(٢٩) المدخل إلى علم الجمال: ٦.
(٣٠) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠ ـــ ٦١.
(٣١) لو افترضنا في هذا الرأي أن(المعجم) يمثل الطبيعة، فحتمًا أن الألفاظ لا تشكل أثرًا جماليًّا إلّا في سياقها النصيّ؛ لأنّها ستتجرد من الدلالة المعجميّة وتعطي دلالة سياقيّة ذات أثرٍ فنيٍّ يتذّوقه المتلقي، وبهذا الدور التوظيفي يكون الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي.
(٣٢) علم الجمال: ٥.
(٣٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨.
(٣٤) ينظر: المجمل في فلسفة الفن: ١٣ ـــ ١٤.
(٣٥) الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة: ٤ ـــ ٥.
(٣٦) دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي: ١٥.
(٣٧) الخصائص التأثيريّة أردنا بها الأفكار، والعواطف المعضّدة بالدلالة ووحدة النسق في القصيدة المنتظمة بأسلوب تخييلي مكثّف، إذ يجب على الشاعر مراعاتها في سياقه الشعري؛ لئلا تفقد القصيدة الدّقة في بنائها.
(٣٨) الجمالية بين الذوق والفكر: ٨٠.
(٣٩) الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة: ١٥ ـــ ١٦.
(٤٠) الجمهورية: ١/ ٢٧٢.
(٤١) الخطابة: ٢٢٠ ـــ ٢٢١.
(٤٢) خزانة الأدب: ٢/ ٣٩.
(٤٣) المصدر نفسه: ٢/ ٢٤٣.
(٤٤) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ١/ ٦٢. وأزهار الرياض: ٥/ ٦٥.
(٤٥) الإحاطة: ٦٤/١.
(٤٦) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٢/ ١١٦. ونفح الطيب: ٧/ ١٩.
(٤٧) الإحاطة: ٢/ ١٣٤.
(٤٨) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٣/ ٧٥. ونيل الابتهاج: ٢٧٢.
(٤٩) الإحاطة: ٨٥/٣ ـــ ٨٦.
(٥٠) لم أهتدِ إلى الاسم المذكور في النص الشعري؛ لتشابه الأسماء في ذلك العصر.
(٥١) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٤/ ٣٧٣. وقد ترجم ابن الخطيب سيرته الذاتية بقلمه.
(٥٢) الإحاطة: ٤/ ٤٢٥.

(٥٣) يتناص الشاعر من الكريمة: وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ الشعراء: ٢٢٤ – ٢٢٦.

(٥٤) خزانة الأدب: ٢٢٤٥.

(٥٥) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٩٣/٢. ونفح الطيب: ٨/ ١٧٦.

(٥٦) الإحاطة: ١/ ١٠٠.

(٥٧) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٢/ ٨٣. وأزهار الرياض: ٤/ ١٠٧.

(٥٨) الإحاطة: ٢/ ٩٣.

(٥٩) البقرة: ١٨٧.

(٦٠) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٣/ ٢٩٨. ونيل الابتهاج: ١٢٩.

(٦١) الإحاطة: ٣/ ٣٠٤.

(٦٢) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٤/ ٣٣٤. ونفح الطيب: ٤/ ٤١٢.

(٦٣) الإحاطة: ٤/ ٣٣٦.

(٦٤) خزانة الأدب: ٢/ ٢٤٦.

(٦٥) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ١/ ٢٨١. والكتيبة الكامنة: ٧٧.

(٦٦) الإحاطة: ١/ ٢٨٥.

(٦٧) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٢/ ١٦٣. وأزهار الرياض: ١٨٩.

(٦٨) الإحاطة: ٢/ ١٧١.

(٦٩) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ٣/ ٣٣٧. ونيل الابتهاج: ١٢٣.

(٧٠) الإحاطة: ٣/ ٣٤٣ ـــ ٣٤٤.

(٧١) المصدر نفسه: ٤/ ٤٣٠.

(٧٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤/ ٤٣٠.

(٧٣) ينظر: مدخل إلى علم الجمال: ٦٢. و٧٢.

(٧٤) خزانة الأدب: ٢/ ٢٤٧.

(٧٥) ينظر في ترجمته: الإحاطة: ١/ ٥٢. ونفح الطيب: ٨/ ٦١.

(٧٦) الإحاطة: ١/ ٥٣.

(٧٧) المصدر نفسه: ٢/ ١٧١.

(٧٨) المصدر نفسه: ٣/ ٣٤٣.

مصادر البحث ومراجعه:

القرآن الكريم.

- الإحاطة في أخبار غرناطة، أبو عبدالله محمد بن عبدالله لسان الدين بن الخطيب(ت٧٧٦ه)، تحقيق: د. يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـــ لبنان، ٢٠٠٣.
- آراء أهل المدينة الفاضلة ومضاداتها، أبو نصر محمد الفارابي(ت٣٣٩ه)، تحقيق: ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، ط١، بيروت، ١٩٥٩.
- أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني(ت١٠٤١ه)، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٩ ـــ ١٩٤٢.
- الأُسُس الجمالية في النقد العربي، عرض، وتفسير، ومقارنة، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، بيروت، ١٩٥٥.
- الأعمال الكاملة، أفلاطون، ترجمة: محمد حسن ظاظا، مراجعة: د. علي سامي النشار، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة: أنور عبدالعزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- الجمال في مرآة أهل الفكر وعلماء البلاغة، د. يسري عبدالغني عبدالله، منشورات البلاغة الرحبة، ط١، تطوان ـــ المغرب، ٢٠١٦.

- الجمالية بين الذوق والفكر، د. عقيل مهدي يوسف، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، ط١، بغداد، ١٩٨٨.
- الجمهورية، أفلاطون، ترجمة: شوقي داود تمراز، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤.
- خزانة الأدب وغاية الأرب، أبو بكر تقي الدين علي بن حُجة الحموي(ت٨٣٧ه)، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت ـــ لبنان، ١٩٨٧.
- الخطابة، أرسطو، الترجمة العربية القديمة، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، دار القلم، بيروت ـــ لبنان، ١٩٧٩.
- دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد(ممارسة في النقد التطبيقي)، د. عبدالله خلف العساف، مطبعة جامعة الملك فهد، ط١، السعودية، ٢٠٠٥.
- رسائل الكندي الفلسفية، يعقوب بن إسحاق الكندي(ت٢٥٦ه)، تحقيق: محمد عبدالهادي، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة، ١٩٦٨.
- السياسة، أرسطو، ترجمة: أوغسطينس بربارة البولسي، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، ط١، بيروت، ١٩٥٧.
- علم الجمال، بنديتو كروتشه، ترجمة: تريية الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣.
- علم الجمال، نظرية وتطبيق، غازي الخالدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- الفن والجمال، علي الشلق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، أبو عبدالله محمد لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
- مؤلفات الكندي الفلسفية، يعقوب بن إسحاق الكندي، تحقيق: محمد عبدالهادي، دار الفكر العربي، ط١، القاهرة، ١٩٦٨.
- المجمل في فلسفة الفن، كروتشه، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء ـــ المغرب، ٢٠٠٩.
- المدخل إلى علم الجمال، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: مريم قاسم، ويوسف طويل، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٩٥.
- نقد مَلَكَة الحكم، أمانويل كانط، ترجمة: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية ـــ المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت ـــ لبنان، ٢٠٠٥.
- نيل الابتهاج بتطريز الديباج، أحمد بابا التنبكتي(ت١٠٣٦ه)، تحقيق: عبدالحميد الهرامة، دار الكتاب، ط٢، طرابلس.
- الهوامل والشوامل، أبو حيان التوحيدي(ت٤١٤ه)، ومسكويه(ت٤٢١ه)، تحقيق: سيد كسروي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ـــ لبنان، ٢٠٠١.

In the poetry of the briefing book in the news of Granada to San Aldin Ibn al-Khatib Andalusia (T 776) study in the philosophy of beauty

Ass.Pro.Dr. Nardeen Ridah Karim
University of Baghdad / Faculty of Education -Ibn Rushd for Human Sciences
07736404231
redah2017@gmail.com

Dr. Haidar Ridha Karim
Ministry of Education/ Directorate of Education of the first Rusafa
07717240194
haidreomaery@gmail.com

Abstract

There is a real difference between a large segment of the population of recipients on the assessment of the literary text aesthetically evaluated, and this assessment stems from the intuition of the recipient and his sense of the aesthetic sense of the missing text, and the extent of interaction with the sense and the pulse and emotion, as well as the questioning of its devices and disassociated to identify the aesthetic touch in the text sought by The writer behind his totalitarianism, the dualism between the moral game of the Tory and its vocabulary stored in the subconscious area of the innovative art of organization and consistency.

Keywords: Beauty, Tory, lisan alndin Ben Khatib