الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : نقد أدبي حديث ومعاصر

الموضوع

نظرية الإبداع في التراث النقدي العربي

إعداد الطالبتين :

الحاج أعمر لينة
حاج ميمون خليدة

تحت إشراف :

أ. د. فارسي عبد الرحمان

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ بن عزوز حليمة	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ حسين فارسي	جامعة تلمسان	ممتحنا
أ. د/ عبد الرحمان فارسي	جامعة تلمسان	مشرفا مقررا

السنة الجامعية : 2021/2020

إهداء

أهدي ثمرة جهدي:

إلى الذين أنارو الشموع لأشق بها سراديب الظلام.

إلى من قال فيهما الرحمن: " و اخفض لهما جناح الذل من الرحمة و قل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا ".

إلى أمي وأبي أطال الله في عمرهما إلى من ساعدوني وأرشدوني و على الخير عاهدوني و تعلمت منهم أن الحياة إقدام في إقدام.

إلى إخوتي وأخواتي والصديقات العزيزات

لينة

إهداء

إلى من أسرتني بنبع الحنان و علمتني سبل العطاء أمي الغالية و الحبيبة،أدامها الله لي شمعة تنير لي حياتي و أدامني الله فخرا لها على طوال الزمان.

إلى والدي رحمه الله.

إلى كل أخواتي وإخواني وإلى كل صديقاتي.

أهدي إليهم جميعا عملي المتواضع هذا.

خليدة

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

" من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

الحمد و الشكر لله تعالى الذي وهبنا التوفيق و السداد والثبات و أعاننا على إتمام هذه المذكرة.

نتقدم بجزيل الشكر إلى الوالدين العزيزين اللذين أعاناانا في مسيرة العلم و النجاح

إلى أخواتي الذين تقاسموا معنا تعب هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر الخالص إلى من قبل الإشراف على مذكرتنا هذه الأستاذ الدكتور "فارسي عبد الرحمان" الذي لم يبخل علينا طيلة إنجاز هذا البحث بنصائحه وإرشاداته و توجيهاته القيمة التي ساهمت بشكل كبير في استكمال هذا البحث.

الشكر موصول أيضا إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، و إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنهاء هذا العمل.

خطة البحث:

مقدمة

مدخل: مفهوم التراث و الإبداع الأدبي.

مفهوم التراث لغة و اصطلاحا.

مفهوم الإبداع لغة و اصطلاحا.

نظرية المحاكاة و مفهوم الإبداع.

نظرية التعبير و مفهوم الإبداع.

طبيعة الخلق الأدبي.

الفصل الأول: أسس الإبداع الأدبي

الأسس الفطرية

أ الحس الظاهر و أهميته في الإبداع

ب الحس الباطن و أهميته في الإبداع

الأسس المكتسبة

أ الثقافة

الأسس النفسية

أثر البيئة في الإبداع الأدبي

أ البيئة السياسية

ب البيئة الطبيعية

الفصل الثاني: قضايا الإبداع الأدبي

اللفظ و المعنى

أ رأي النقاد المشارقة في قضية اللفظ و المعنى

ب رأي النقاد المغاربة في قضية اللفظ و المعنى

الطبع و الصنعة

السرقات الأدبية

الفصل الثالث: جماليات العمل الأدبي

الموضوع

المحتوى

أهمية الموسيقى في العمل الأدبي

الخاتمة

مقدمة

مقدمة:

تعتبر قضية الإبداع الأدبي من أهم القضايا الأدبية التي شغلت الكثير من النقاد قديما وحديثا، و ذلك لما تميزت بها من قدرة متجددة على الابتكار و الخلق و التي لا تتأتى إلا لمن رزقهم الله فطرة سليمة و ذوقا و حسا مرهفا.

لقد كانت دراسة الإبداع من قبل النقاد دراسة متعددة الجوانب تبدأ من لحظات ما قبل الإبداع، فتلقي الضوء على أهم المؤثرات التي تسهم في ميلاد العمل الإبداعي و تنتقل منها إلى حالة المبدع أثناء إبداعه و أثر هذه الحالة في إنتاجه الفني لتدرس في الأخير هذا الإنتاج بعد أن يفرغ الأديب من كتابته فتظهر ما به من إبداع و ابتكار.

ونظرا لأهمية الإبداع و قيمته التي لا تنكر في تشكيك الذوق الأدبي المتميز، ارتأينا أن يكون بحثنا تحت عنوان " **نظرية الإبداع في التراث النقدي العربي** ". وعليه جاءت إشكاليتنا كالآتي: **فيما تمثلت دراسة النقاد لقضية الإبداع الأدبي؟ وما هي أهم الجوانب التي تطرقوا إليها في هذه القضية؟**.

وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع راجعا لأسباب ذاتية و أخرى موضوعية، **فأما الأسباب الذاتية** فتمثلت في اهتمامنا الشديد بقضايا الإبداع ورغبتنا الملحة في البحث في هذه القضية النقدية، و أما **الأسباب الموضوعية** فتمثلت في أهمية هذه القضية ومدى انشغال النقاد بها و دراستهم لها.

وفيما يتعلق بالمنهج المعتمد في معالجة هذا الموضوع فإننا استندنا إلى المنهج **الوصفي التحليلي** وذلك لما يقتضيه بحثنا من وصف و تحليل وشرح.

ولكي نلم بجوانب الموضوع ارتأينا تقسيم بحثنا وفق خطة منهجية قوامها ثلاث فصول تسبقها مقدمة ومدخل وتعقبها خاتمة.

فقد تناولنا في المدخل مفهوم التراث لغة و اصطلاحا و كذلك مفهوم الإبداع الأدبي لغة و اصطلاحا و تطرقنا فيه أيضا إلى ارتباط مفهوم الإبداع بنظرية المحاكاة و نظرية التعبير، و تحدثنا فيه أيضا عن طبيعة الخلق الأدبي.

و كان الفصل الأول بعنوان " أسس الإبداع الأدبي " و قسمناه إلى أربعة مباحث: الأسس الفطرية، و الأسس المكتسبة، و الأسس النفسية، و أثر البيئة في الإبداع الأدبي. وحاولنا من خلاله أن نجيب عن التساؤلات التي تدور حول دوافع الإبداع و الأسس التي تحفز المبدعين و تدفعهم إلى الإنتاج الإبداعي، وأما الفصل الثاني فقد عنوناه ب " قضايا الإبداع الأدبي" و خصصناه لدراسة أهم قضايا الإبداع وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، حيث تناولنا في المبحث الأول قضية اللفظ و المعنى و تطرقنا في المبحث الثاني إلى قضية الطبع و الصنعة، و تناولنا في المبحث الثالث قضية السرقات الأدبية.

و أما الفصل الثالث فكان تحت عنوان " جماليات العمل الأدبي "و تطرقنا فيه إلى دراسة العمل الأدبي من ناحية الموضوع و الموسيقى.

و توجنا بحثنا هذا بخاتمة جعلناها حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليه.

ولقد استندنا في جمع المعلومات و المعارف لإنجاز بحثنا على عدة مصادر و مراجع لعل أهمها:

* " العمدة في صناعة الشعر ونقده " لابن رشيق القيرواني.
* " عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي.
* " نظرية الإبداع في النقد العربي القديم " لعبد القادر هني.
* " قضايا الإبداع الفني " لمصطفى أبو شوارب.
* " قضايا النقد الأدبي " لمحمد زكي العشماوي.

وكأي بحث أكاديمي لم يخل بحثنا من جملة من الصعوبات التي و قد واجهنا صعوبات عديدة نذكر و منها:

* صعوبة الحصول على المصادر و المراجع لعدم توفرها في المكتبات الجامعية.
* استحالة الإحاطة بالموضوع و الإلمام بجميع جوانبه نظرا لضيق الوقت المخصص لإنجاز هذا البحث.

وأخير نأمل أن نكون قد وفقنا في استكمال هذا البحث، كما نرى من واجبنا أن نسدي الشكر الجزيل لكل من ساعدنا في هذا البحث أيا كان نوع المساعدة و على رأسهم الأستاذ المشرف

"فارسي عبد الرحمان" الذي لم يبخل علينا بوقته و نصائحه في إنجاز بحثنا المتواضع شاكرين المولى عز وجل أن منحنا القوة و العزيمة لإتمام بحثنا هذا.

تلمسان في يوم الإثنين 28 جوان 2021

الحاج أعمر لينة

حاج ميمون خليدة

المدخل

مفهوم التراث و الإبداع الأدبي

- مفهوم التراث لغة و اصطلاحا
- مفهوم الإبداع لغة و اصطلاحا
- نظرية المحاكاة و مفهوم الإبداع
- نظرية التعبير و مفهوم الإبداع
- طبيعة الخلق الأدبي

1:مفهوم التراث لغة واصطلاحا

يعتبر التراث من أهم القضايا التي تواجه الباحث العربي، لأن التراث في أبسط معانيه يشكل الهوية فهو يشمل أشكالا متعددة منها الثقافية، و الفنية، و الفكرية، كما أنه نتاج العلماء و المفكرين و المبدعين و قد حاولنا في هذا المدخل تسليط الضوء على مفهومه في اللغة وا لاصطلاح.

❖ **التراث لغة:**

إن لفظة التراث مشتقة من الفعل ورث، فقد جاء في معجم لسان العرب " **لابن منظور** " في مادة (وَرَثَ): " **الوِرْثُ و الوَرْثُ و الإِرْثُ و الورَاثُ و الإِرَاثُ و التُّراثُ واحدُ، والمِيرَاثُ أَصْلُهُ مَوْرَاثٌ، انْقَلبَت الوَاوُ يَاءً لِكَسْرَة ما قَبْلهَا، و التُّراث أَصْلُ التَّاء فيه وَاوٌ. وَ الوِرْثُ والتُّراثُ و المِيرَاثُ:مَا وُرِثَ، و قِيلَ: الورْثُ و الميرَاثُ في المال، و الإِرْثُ في الحَسَب** " (1)

وورد في معجم المصطلحات: " أورثه أبوه مالا جعل له ميراثاً، و ورثته توريثاً أشركته في الميراث، و ورث الرجل فُلاَنًا مالاً:إذا أدخل على وَرَثَته من ليس منهم فجعل له نصيبًا "(2).

وجاء أيضا في معجم الوسيط:الإرث جمع مواريث و علم المواريث: علم الفرائض،و الوارث صفة من صفات الله عز وجل،و هو الباقي الدائم الذي يرث الأرض و من عليها.(3)

كما وردت لفظة تراث في القرآن الكريم في قوله تعالى:{**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لمَّاً**} (4):

تقول المفسرون في هذه الآية:" **إنهم كانوا يجتمعون في أكلهم بين نصيبهم من الميراث و نصيب غيرهم فالتراث هنا هو المال الذي تركه الهالك وراءه**(" 5)

---

1 ابن منظور،<<لسان العرب>>، تح، عبد الله علي الكبير، و محمد أحمد حسب الله، و شاهم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1119هـ، مادة (وَرَثَ)

2 رجب عبد الجواد إبراهيم، <<معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير>> دار الآفاق العربية، ط1 القاهرة، 1423هـ، 2002م، مادة (وَرَثَ)

3 ينظر د إبراهيم أنيس و آخرون، <<المعجم الوسيط>>، دار الفكر، دت ج2، مادة (وَرَثَ)

4 سورة الفجر، الآية 19

5 محمد عابد الجابري، <<التراث و الحداثة :دارسات و مناقشات>>، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، يوليو 1991، ص22

و مما تقدم يمكننا القول إن المعاجم العربية كلها اصطلحت على أن لفظة تراث من مشتقات الفعل ورث، و تدل على الإرث أو الميراث الذي يتركه الأب لابنه سواء كان ماديا أم معنويا.

2-التراث اصطلاحا:

لقد تعددت تعريفات و مدلولات كلمة تراث لدى الباحثين و يعود ذلك إلى اختلاف مشاربهم و إيديولوجياتهم،إذ عرف بعض النقاد التراث العربي بأنه:<<**ذلك الميراث الضخم العريق الذي أنتجته العقلية العربية الخلاقة في مختلف مجالات العطاء الفكري و الإبداع الفني و الذي توارثته الأجيال المتعاقبة يُعدُّ الأساس المتين و الركيزة القوية التي تقوم أود هذه الأمة العربية الإسلامية و تدعم كيانها بما تحفظ لها من أصالة بناءة و قيم معطاءة، تساير التطور و تواصل البقاء**>>.(1) أي أن التراث ميراث عريق متوارث من الأجيال السابقة إلى الأجيال اللاحقة ويعتبر الأساس و الركيزة للأمة العربية الإسلامية و يبقى مسايرا و متواصلا لأي تطور.

ويعرفه "**حسن المنفي** "بأنه:<<**كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث و في نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات**>>(2).

و هذا يعني أن التراث هو كل ما خلفه السلف من أشياء مادية أو أمور معنوية روحية، و هذه العناصر حاضرة باستمرار على مستوى الوعي الفردي و الجماعي.

و يرى باحث آخر أن التراث هو:<< **كل ما ورثناه تاريخيا و الموروث بطبيعة الحال الآباء و الأجداد و الأصول، و بكلمة مجردة الأمة التي نحن امتداد طبيعي لها.**>>(3) أي أن التراث ميراث الآباء و الأجداد و الأصول، و هو بمثابة امتداد الماضي فينا .

و التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف من ماديات و معنويات أيا كان نوعها, أي كل ما تركته الأجيال الغابرة من إنتاج فكري و حضاري، ويشمل ما تراكم عبر الأزمنة من عادات، وتجارب،

---

1 ربيعي محمد علي عبد الخالق، <<أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر>>، دار المعرفة الجامعية، 1989، ص7.

2 حسن حنفي، <<التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم>>، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دت، ص15

3 فهمي جدعان، <<نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية آخرى>>، دار الشروق، ط1، الأردن، 1985، ص16

و فنون، و علوم لدى شعب من الشعوب.(1)

و نظر محمد عابد الجابري إلى التراث على أنه<< **العقيدة، و الشريعة، واللغة، و الأدب، والعقل و الذهنية و الحنين و التطلعات**>>(2).

و من خلال هذه المفاهيم و التعريفات المتعددة لمصطلح التراث يمكننا القول: إن التراث عبارة عن موروث أو إرث ثقافي و اجتماعي و مادي وصل إلينا من الماضي. كما يعد التراث روح الأمة وتاريخها، و أساس بقائها.

1 فارح مسرحي، <<الحدثة في فكر محمد أركون مقاربة أولية>>، منشورات الاختلاف، الدار المؤسسة للعلوم، ط1، الجزائر، 2006، ص20

2 محمد عابد الجابري، <<التراث والحداثة: دراسات ومناقشات>>، ص24

2 مفهوم الإبداع لغة واصطلاحا:

و سوف نسلط الضوء في هذا الجزء من المدخل على مفهوم الإبداع و دلالاته اللغوية و الاصطلاحية.

❖ الإبداع لغة:

ورد في معجم <<**لسان العرب**>> " **لابن منظور** ": <<**بدع الشّيء يبدعه بدعا و ابتدعه، أنشأ و بدأه، و بدع الرّكيَّة استنبطها و أحدثها.و ركيّ بديع، حديثه الحفر و البديع و البدع، الشيء الذي يكون أوّلاً**>>(1).

ونجد المعنى نفسه عند "**الزمخشري**" إذ يقول:<<**أبدع الشيء و ابتدعه، اخترعه، و ابتدع فلان هذه الركية، و سقاء بديع جديد. و يقال: أبدعت الركات إذا كلت.و حقيقته أنها جاءت بأمر حادث بديع**>>(2).

إن" **ابن منظور** " و " **الزمخشري** " عمقا أكثر فكرة أن الإبداع فهو بداية الشيء و إبداع الشيء عندهما مقترن بالجدة و الحداثة.

وجاء في كتاب<<**مبادئ الإبداع**>> الإبداع بمعنى: <<**أبدعت الشيء اخترعته على غير مثال سابق، و المبدع هو المنشئ أو المحدث الذي لم يسبقه أحد**>>(3)

و البديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء و إحداثه إياها فهو البديع الأول قبل كل شيء حيث. جاء في قوله تعالى:{ **بَدِيعُ السَّمَواتِ وَالأَرْضِ أنَّى يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُنْ لَهُ صَاحِبَةً وَخَلَقَ كُلَّ شَيءٍ وَهُوَ بِكُلِ شَيْءٍ عَلِيمٌ**}(4)

---

1 ابن منظور <<لسان العرب>>، مادة (بَدَعَ)

2 الزمخشري ، <<أساس البلاغة >>، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004م، ص32

3 طارق محمد السويدان، محمد أكرم العدلوني، <<مبادئ الإبداع>>، قرطبة للنشر والتوزيع، ط3، 1425هـ، 2004م، ص15

4 سورة الانعام الآية 101

و كلمة الإبداع عند شعراء العصرين الجاهلي و الإسلامي وعند الشعراء المخضرمين الإبداع لا تخرج عن معنى الابتكار والاختراع و الجدة. قال "**عدي بن زيد**"

فَمَا أَنَا بِدْعٌ مِنْ أُنَاسٍ حَوَادِثٍ * * * رِجَالٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِ بُؤْسَى بِأَسْعُدِ (1)

وقال "**حسان بن ثابت**":

قَوْمٌ إِذَا حَارَبُوا ضَرُّوا عَدُوَّهُمْ * * * أَوْ حَاوَلُوا النَّفْعَ فِي أَشْبَاعِهِمْ نَفَعُوا

سَجِيَّةٌ تِلْكَ بهم غَيْرَ مُحْدَثَةٍ * * * إِنَّ الخَلاَئِقَ فَاعْلَمْ شَرُّها البِدَعُ (2)

وقال "**الأحوص**":

فخرت وانتمت فقلت ذريني * * * ليس جهل أتيته ببديع (3)

و مما تقدم نستنتج أن معنى لفظة إبداع لا يخرج عن مفهوم الاختراع و الخلق و الأمر المستحدث و الإيجاد من العدم.

---

1 عدي بن زيد، <<الديوان>>، تح، محمود جبار المعيبد دار الجمهورية ، بغداد، 1965، ص104

2 حسان بن ثابت ، <<الديوان>>، تح، عبراء مهنا، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 1414هـ، 1994م، ص152

3 الأحوص الأنصاري، << الديوان>>، تح، إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، 1388هـ، 1969م، ص11

❖ **الإبداع اصطلاحا:**

أما من الناحية اصطلاحية فقد اختف النقاد و العلماء في تحديد مفهوم الإبداع غير أن هذا الاختلاف لا ينفي وجود اتفاق شبه مؤكد على أن الإبداع هو: <<**نوع من التفوق العقلي إذ هو العملية التي تؤدي إلى ابتكار أفكار جديدة**>>(1) ومن هنا أصبح الإبداع مصطلحا علميا يطلق على الجديد الطريف من التعابير و الصور البلاغية التي تكسب الكلام حسن بيان و قوة.

إن الإبداع سمة الشاعر المبتكر و الكاتب المقتدر و قد وضعه البلاغيون في قمة الإنتاج الأدبي. قال "**ابن رشيق**"<<**الإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله في لفظ بديع**>> فاللفظ الحسن هو اللفظ البديع.

وفي الحديث عن ابتكار الصور و المعاني و السبق في الاهتداء إليها يقول "**ابن سلام الجمحي**" في أمر تقديم امرئ القيس على غيره من الشعراء: <<**ما قال ما لم يقولوا و لكنه سابق إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء منها اسيتقاف صحبه وبكاء على الديار، وشبّه النساء بالظباء و كان أحسن طبقته تشبيها**>>(2).

يتمثل إبداع امرئ القيس في أنه سبق أقرانه من الشعراء في الاهتداء إلى صور و معاني في الشعر فهو مبتكر لهذه الأشياء و أما غيره فمتبع.

و قد استخدمت لفظة "إبداع" بهذا المفهوم نفسه في حديث النقاد عن شعراء آخرين غير "امرئ القيس"، "**فالقاضي الجرجاني**" يعتبر أن أكثر الأبيات التي وصف بها "**المتنبي**" <<**الحمى مخترعة**>> فهو يعني أنه أوّل من طرقها حيث نجد أنصاره يدعون كل جديد له مخترع(3).

أما مصطلح الإبداع الفني من الناحية الأدبية فهو مفهوم يختلف باختلاف النظريات و باختلاف أصحابها و كل يعرفه حسب الموقف الذي يتبناه.

---

https:// www.kezakoo.com1

2 ابن سلام الجمحي، <<طبقات فحول الشعراء،>>، تح، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974م، ج1، ص55

3 ينظر، علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، <<الوساطة بين المتبني وخصومه>>، تح محمد أبو الفاضل إبراهيم ومحمد البجاوي، دار أجياء الكتببالعربية، ط1، 1364ه، 1945م، ص117

3 نظرية المحاكاة ومفهوم الإبداع:

لقد تأثر الفلاسفة والنقاد العرب بنظرية المحاكاة وهي أول نظرية في الآداب، ويرجع المهتمون بالدراسات الأدبية بداية ظهورها إلى القرن الرابع قبل الميلاد و بالتحديد مع الفيلسوف اليوناني أفلاطون وتلميذه أرسطو وكل منهما جاء بأفكار فلسفية، خطة بالدرس الأدبي خطوات (1).

إن المحاكاة في تصور الفلاسفة العرب عنصر جوهري في الشعر، فلا يسمى الكلام أو القول شعراً إلا إذا توفر على المحاكاة، وحتى إذا إفتقر هذا الكلام إلى الوزن واشتمل على المحاكاة، فإنه يحتفظ بصفة الشعرية، وإذا كان موزونا ولم يتوفر عليها، فإنه لا يسمى شعرا في هذه الحالة(2).فالسمة الشعرية لا تكون موجودة في الشعر إلا بوجود المحاكاة فيه، يقول "**الفارابي**":<< **الجمهور وكبير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع، فليس يعد شعراً، ولكن يقال قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً**>>(3). من خلال هذا القول نرى أن "**الفارابي**" يولي اهتمام أسبق للمحاكاة على الوزن في الشعر و يجعلها قوامه وجوهره، فهو يسمى الكلام قولا شعرا إذا كان محتويا على المحاكاة وخاليا من الوزن.

و ما يلاحظ على "**الفارابي**" أنه يعتمد في التمييز بين الشعر والخطابة على المحاكاة بوصفها عنصرا أصيلا في الشعر، ونجد هذه الفكرة عند كل من "**ابن سينا**" و"**ابن رشد**" "**وحازم القرطاجني**" الذي تأثر كثيرا بالتراث الفلسفي في تنظيره للشعر، فالكلام عند هؤلاء أيضا يطلق عليه اسم الشعر إلا بوجود المحاكاة فيه(4).

وباعتبار المحاكاة أداة من أدوات التشكيل الجمالي فقد استخدموها الفلاسفة لتحديد علاقة

1زهيرة بوزيدي، <<دروس في نظرية الأدب>> ، السنة أولى ماستر، تخ أدب قديم، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، 2016، 2017، ص11

2ينظر عبد القادر هني <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، فيفري، 1999، ص50

3المرجع نفسه، ص50

4المرجع نفسه و الصفحة نفسها

العمل الأدبي بالواقع من حيث مقدار انحرافه عنه، فجعلوها وسيلة لإيهام بها المبدع المتلقي بالواقع عن طريق تقديم شبيهه بهدف إثارة المتلقي إثارة قد تكون غايتها مجرد إمتاعه وقد تتعدى ذلك إلى حمله على اتخاذ وقفة سلوكية معينة مما قدم له، غير أن عملية الإيهام بالشبيه لا تعني عندهم أن تكون المحاكاة تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامه له(1). لذلك يقول "**ابن سينا**":<<**والمحاكاة هي إيراد الشيء وليس هو, فذلك كما يحاكي بعضهم بعضا ويحاكون غيرهم**>>.(2) إن "**ابن سينا**" من خلال قوله يؤكد على وجود فرق بين الأصل المحاكى والصورة التي تحاكيه، بمعنى أن المحاكاة لابد من أن تتجاوز التقليد الحرفي للأصل المحاكى.

وبناء على هذا الفارق الذي يكون بين المحاكاة والواقع ذهب الفلاسفة إلى القول بكذب الأقاويل الشعرية أي عدم مطابقة الواقع والانحراف عنه في مقابل الأقاويل البرهانية التي تتسم بالصدق أي مطابقة الواقع، على الكذب هنا ليس صفة سلبية في الشعر،لارتباطه بالغاية التي يسعى إليها المبدع وهي خلق الانفعال والتأثير في نفس المتلقي.(3) لذلك يقول "**ابن سينا**" <<**قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتقين كذبه مخيلا**>>.(4)،والمحاكاة بهذا المفهوم تمنح للمبدع حرية إعادة صياغة معطيات الواقع <<**وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه فيضيف إليه حسنا أو قبحا أو قيمة من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع** >>(5).

ومن خلال هذه الحرية التي منحت للشاعر في تعامله مع مادته تظهر فعالية الخيال في العملية الإبداعية. <<**فبفعل قدرته الإبتكارية يمكن للمبدع أن يدخل تحويرات على أشياء الواقع،بل**

---

1 عبد القادر هني ، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، 50، 51

2 ينظر أرسطو طاليس <<فن الشعر>> تح، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص168

3 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص51

4 أرسطو طاليس، <<فن الشعر>>، ص161، 162

5 د.ألفت محمد كمال عبد العزيز،<<نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين>>، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص82

و يمكنه أن يتخطى الواقع نفسه إلى أشياء لم تقع أصلا، ولا وجود لها إلا في ذهنه هو، وبذلك يكتسب الإبداع معنى التخطي والتجاوز، وهنا يتعدى المبدع مجرد الكشف عن الأشياء الخفية إلى إعادة تشكيل ما هو موجود تشكيلا قد يخالف الواقع مخالفة يسيره وقد يخالفه مخالفة كبيرة، وقد يقدم مالا نظير له فيه على الإطلاق>>(1) ويقول "**حازم**":<<**ومحصول الأقاييل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما، فأقول دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما علقة الأغراض الإنسانية به قوية>>**(2)

ومن هذه الجهة يمكن للمبدع أن يبرز تجارب جديدة يتجاوز فيها الواقع وذاته، ويأخذها من الأشياء الموجودة، ويصبح هنا الإبداع قرين الأصالة والاعتراف بقدرة المبدع على التخطي والتجاوز وتشكل المادة الخام التي يتعامل معها مع بقية العناصر في التجربة، وهذا ما يبين قدرة الذات المبدعة، ولكن حرية المبدع ليست مطلقة في تصور الفلاسفة بل هي على أساس المحاكاة ووصولها يستوجب عما يصدقه العقل إلى المحال

وما نستنتج إليه أن الحرية المبدع متحققة في عمله عند الفلاسفة، وفي جانب هذه الحرية، نصبح أمام مفهوم للإبداع، تتجسد فيه أصالة المبدع بما يضيفه إلى الواقع الذي يتعامل معه.

---

1 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص52

2 حازم القرطاجني، <<منهاج البلغاء وسراج الأدباء>> تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م، ص120

4 نظرية التعبير ومفهوم الإبداع:

لقد ظهرت نظرية التعبير كرد فعل على نظرية المحاكاة التي همشت الذات وأعلت من سلطة الواقع والمجتمع، لتأتي نظرية التعبير وتجعل من الفرد علما قائما بذاته، جوهر قوامه الشعور والوجدان والعاطفة وله كل الحرية للتعبير عن ذاته، فهي تعد من أكثر النظريات الأدبية تأثرا بالذاتية المفرطة

ينطلق مفهوم التعبير في الأدب <<**من ربط الإبداع الأدبي بالواقع الذاتي للأديب، بإعتبار أن الإبداع الأدبي ليس مجرد محاكاة آلية للواقع الخارجي الذي يعيش فيه الأديب، وإنما هو تعبير عن الواقع الداخلي للأديب، وفي إطار هذا المفهوم العام، أصبحت نظرية التعبير لا تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه مجرد صورة يعكسها الأديب كما تعكس المرآة منظرا طبيعيا، وإنما هي تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه معادل لإحساسات ومشاعر داخلية أحس بها الأديب وإمتلأت بها نفسه**>>(1).وهذه النظرية <<**تعتمد في تحديد ماهية الإبداع الأدبي على الأديب، وذلك تمشيا مع مبدئها الذي ينطلق من أن الإبداع الأدبي تدفق أو تعبير تلقائي لأفكار الأديب وعواطفه**>>(2). ويتضح لنا من هذا أن نظرية التعبير تهتم بأهمية التعبير عن ذات المبدع. من خلال نظرتها إلى الإبداع الأدبي على أنه معادل لأحاسيس ومشاعر المبدع الداخلية.

وتعتمد نظرية التعبير على مجموعة من العناصر أبرزها: الخيال والعاطفة أو صدق التجربة،فالنسبة للخيال قد اهتم الأدباء الرومانسيون جميعهم عليه في بناء إبداعاتهم الأدبية، وأصبحت له المكانة المطلوبة في الصياغة الأدبية، كما اعتبروه منبعا للطاقة الروحية، مفندة بذلك النظرية "**الديكارتية**" التي تعتبر الصورة المتخيلة شكلا من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي، ومجرد انطباعات تشبه عمل آلة التصوير (3).

وفيما يتعلق بالعاطفة توضح عبارة"الشعر تعبير عن المشاعر" بدقة شديدة مدى اهتمام الرومانسيون بالعواطف في بناء الإبداعات الأدبية، ولما كان الأديب مطالبا بالتعبير عن مشاعره، فإن

---

1 شايف عكاشة، <<نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر>>، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 3مارس 1992، ج1، ص32

2 المرجع نفسه، ص33

3 ينظر، المرجع نفسه، و الصفحة نفسها

من الضروري أن يكون صادقا في هذا التعبير، حيث يكمن هذا الصدق في مدى ملائمة ما يعبر عنه الأديب لما يجيش في كيانه من أحاسيس وعواطف وفي صدق الأداء بحيث يخلو الإبداع الأدبي من عوامل التكلف والدوافع المنافية للتلقائية.(1)

نستخلص مما سبق أن مفهوم الإبداع الأدبي من خلال نظرية التعبير يتجسد في التعبير عن الواقع الداخلي للمبدع، كما أعلت هذه النظرية من شأن ذات المبدع واهتمت بالمواضيع العاطفية والمشاعر والوجدان واعتمدت على الخيال وصدق التجربة.

1 ينظر، شايف عكاشة،<<نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر>>،ص 36، 37

5 طبيعة الخلق الأدبي:

لنظرية الخلق علاقة حميمة مع نظرية التعبير على الصعيد الفلسفي والفني والأدبي.

وجاءت نظرية الخلق الأدبي كرد فعل على تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي وذلك في أواخر القرن التاسع عشر، ونادت هذه النظرية بالفن الخالص الذي يرفض الارتباط بأي قيمة مقصودة في حد ذاتها أو توظيف يجعل من الأدب والفن موجها لخدمة هدف ما، فهي تقوم على مبدأ الفن للفن أي تكون غاية الفن والأدب هي الأدب في حد ذاته.

واستندت نظرية الخلق إلى الفلسفة المثالية الذاتية بل المغرقة في الذاتية, ومن الطبيعي أن تكون أفكار **"كانت"** ذات دور بارز في توجيهها، فقد فصل بين الجميل والمفيد، بل وضع تناقضا بينهما، ورفض الفن إذا ارتبط بأية فائدة أو منفعة.

ويرى "**كانت**" بأن لكل شيء غاية إلا الجمال فأمامه نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية ولو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال لكان غاية في حد ذاته.(1)

وفصلت نظرية الخلق بين الأدب والمؤثرات الخارجية وجعلت الأدب خلقا حرا، فلم يعد الأدب تصويرا عاطفيا بل أصبح مع الخلقيين بناءا لغويا جديدا، بيّن "**إليوت**" معنى الإبداع بقوله:<<**إن الإبداع الفني تأمل عميق وإخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق**>>.(2). هذا ما جعل الأدب يعيش لذاته، لذلك قرر "**برادلي**" أن غاية الشعر هي التعبير عن التجربة الشعورية التي تحمل قيمتها دون تدخل خارجي.(3)

الشعر خلق نتج عن تأمل عميق لجملة من التجارب الفردية يعيد التناسق إلى جو الانفعال بما يسميه "**إليوت**" <<**المعادل الموضوعي**>>. <<**ويقصد به تعبير الأديب الغير مباشر، بخلق العمل الأدبي فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل – فنيا– تبرير الأحاسيس والأفكار للإقناع بها بحيث لا يحس المرء**

---

1 أحلام العلمي، <<نظرية الخلق>>، مق، نظرية الأدب، السنة الثانية ليسانس، تخ، دراسات أدبية، ص2

2 زهيرة بوزيدي، <<دروس في نظرية الأدب>>، ص16

3 المرجع نفسه، ص16، 17

أن الكاتب يفضي إليه بذات نفسه، بإثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها>>.(1)، فقد قدم "إليوت"معنى الرمز المستثمر ضمن الخطاطة الإبداعية باسم المعادل أي ما يوازي الانفعال عند المبدع لأن ميزة المعادلة تقتضي وجود مجموعة من العناصر المتحركة فيفضي ذلك إلى نتيجة ما متصورة فعلا، لا يمكن تسميتها إلا عن طريق بحث الشاعر مثلا على مكافئ لها يستحدث ليحصر تجارب الفنان وخلاصة انتمائه وعواطفه المجردة.

أعادت نظرية الخلق الميزة اللغوية إلى الأدب وأفادت من جمالية الصياغة بما يدعوه النقاد الفن للفن، أي نشأة الفن في حضن الشكل ولا يهمه من التعبير إلا أحكام الصنعة بما يتيح للانفعال الشخصي عند المبدع الظهور في انتظام قار وثابت بعيدا عن منحى المتلقي، عليه وجب على الأديب المقدرة الفنية التي تجيز ولوجه إلى عالمه الخلاق.(2)

وفي النهاية نستنتج أن نظرية الخلق قامت بشكل عام على الاهتمام بفنية العمل الأدبي ورفع راية الجمال الذي جعل غاية في حد ذاته.وبالتالي ركزت على ماهية النص الأدبي وهمشت ما يتعلق بمصدره أو وظيفته.

---

1 محمد غنيمي هلال، <<النقد الأدبي الحديث>>، دار العودة، ط1، بيروت، دت، ص307

2 زهيرة بوزيدي، <<دروس في نظرية الأدب>>، ص17

الفصل الأول

أسس الإبداع الأدبي

- الأسس الفطرية
- الأسس المكتسبة
- الأسس النفسية
- أثر البيئة في الإبداع الأدبي

الفصل الأول:أسس الإبداع الأدبي.

المبحث الأول:الأسس الفطرية

إن الأسس الفطرية هي تلك الصفات الذاتية التي أنعم الله بها عبده وهي متنوعة، فمنها ما يسمى بالقوى الظاهرة وهي تلك القوى الإدراكية المتصلة بالعالم الخارجي، ومنها ما يسمى بالقوى الباطنة وهي تلك القوى التي تنفعل عن مؤثرات داخلية أي أنها تدرك من الباطن، ورغم تناظر هذه الحواس في العدد إلا أنها تختلف عنها في طبيعة العمل الإبداعي، وكذلك تتفاوت أهميتها في العملية الإبداعية.

1 الحس الظاهر و أهميته في الإبداع:

<<إن العمل الأدبي نشاط إنساني معقد غاية التقيد، فلا يمكن أن نعزو إبداعه إلى قوة واحدة من قوى الإدراك الإنساني كما لا يمكن أن نقول إنه إبداع فردي لا أثر للعوامل خارجية فيه، بل إن جميع قوى الإدراك الإنساني تسهم في خلقه، كما أن الواقع الخارجي بكل معطياته المادية والمعنوية له أثره البارز فيه.>>(1) فالعمل الأدبي ليس من إبداع الفرد وحده ولا من إبداع الجمهور وحده ولا من إبداع العوامل الخارجية وحدها، وإنما تسهم هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه.>>(2)

فمن خلال هذا يتضح لنا بأن العمل الأدبي, وإن كان ميلاده يتم على مستوى ذات المبدع المتفاعل مع مجمل الظروف المحيطة به، إلا أن إبداعه ليس فرديا وإنما تسهم في نشأته عدة عوامل.

فالمبدع ليس وسيطا سلبيا يعكس لنا الواقع الخارجي مثلما هو، لأنه يرى هذا الواقع الذي هو موضوع الفن بما فيه الأدب من خلال ذاته المتميزة من سواها من الذوات في عمق الإحساس والإدراك والقدرة على إعادة صياغة معطيات الواقع، ويختلف تفاعل الذوات المبدعة نفسها معه، لذلك نرى صورة المادة الخام التي يتخذها كل مبدع طينة لعمله متعددة بتعدد الأعمال الفنية، وهذا التمايز بين

---

1 عبد القادر هني،<< نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص71

2 رينى ويليك و واستن، <<نظرية الأدب>>، تح،محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط2، بيروت 1981م، ص270

الآثار الفنية سمة من سمات الأصالة لأن الإبداع الأصيل ليس مجرد نقل لما تقدمه قوى الإدراك، إنما هو امتزاج الذات المبدعة مع ما تنقله الحواس منع عناصر امتزاجا إيجابيا يذيب خلاله المبدع ما التقطه من محيطه ويلاشيه ويحطمه ليعيد خلقه من جديد .(1)وحسب هذا التصور نلاحظ بأن العمل الأدبي له علاقة بالمحيط الخارجي وبالحياة, فإن الحواس الخارجية بوصفها عاملا رئيسا في انفعال الفرد بالعالم الحسي ستكون ذات شأن في العملية الإبداعية .

لقد ارتبط مفهمو الشعر والشاعر في النقد العربي بالشعور والفطنة لما يفطن له الغير يقول"**ابن رشيق**"<<**إنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره**>> حيث ميّز النقاد الشاعر من غيره من الناس العاديين بفطنته وقواه الإدراكية وإلا فإنه لا يكون هناك فارق بينه وبين سواه من الأناس في الإبداع. وعليه فإنه يمكن أن نعد حديثهم عن الوظيفة المعرفية للحواس هي أساس ما يحصله المرء من معرفة عقلية هذا ما جاء به "**إخوان الصفاء**" الذين قالوا في هذا المجال <<**فإذا أردت أن تبلغ إلى أفضل وأشرف الغايات التي هي الأمور العقلية فاجتهد في معرفة الأمور المحسوسة فبذلك تنال الأمور المعقولة.**>>(2)

ومن هنا يمكننا القول بأن لقوى الحس أهمية كبرى في اكتساب المعرفة فلو لم يكن للإنسان الحواس لما أمكنه أن يعلم شيئا لا لمبرهنات ولا المعقولات ولا المحسوسات والدليل على صحة ما قلنا أن كل مالا تدركه الحواس بوجه من الوجوه لا تتخيله الأوهام وما لا تتخيله الأوهام لا تتصوره العقول.

<<إن عملية "**التخيل**" نفسها مرتبطة بمدركات الحس الخارجي لأن المادة التي تتعامل معها المخيلة هي صور المحسوسات التي تصل إليها عن طريق الحواس>>.(3)

يقول "**حازم**" <<**إنّ الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس والذي يدركه الإنسان بالحسّ فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس**>>.(4) من هنا نفهم كيف

---

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص71

2 إخوان الصفا <<إخوان الصفا وخلان الوفاء>>، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، 1957م، ج3، ص227

3عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص73

4 أبو الحسن حازم القرطاجني، <<منهاج البلغاء و سراج الأدباء>>، ص98

أن الإنسان إذا عدم حاسة من الحواس فإنه يتعذر عليه تخيّل المحسوسات الواقعة في المجال الإدراكي لهذه الحاسة فمن خصائص المتخيلة أنها تعجز عن تخيل شيء لم تؤد إليه حاسة من الحواس، وذلك أن كل حيوان لا بصر له،فهو لا يتخيل الألوان وما لا سمع له فلا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها،لأن التخيل في تصوره للأشياء، تبع للإدراك الحسي.

<< إن ارتباط عمل الحواس الخارجية بحضور المحسوسات ذاتها، لا يقلل من أهميتها في الإبداع الفني، لأن المبدع مع أنه لا يحتاج أثناء ممارسته الإبداع إلى أن يعود إلى تجديد خبرته دائما، بالاتصال مرة أخرى بالعالم الخارجي اتصالا مباشر، فإن المادة التي تتعامل معها هي تصل إليه عن طريق هذه الحواس، ذلك لأن هناك قوى إدراكية أخرى تسعفه في استعادة خبرته الماضية التي اكتسبها باتصاله بعالم الحس بوساطة قوى الحس الظاهر>>.(1)

<<وتتفاوت قوى الحس الظاهر في أهميتها في العملية الإدراكية، فالبصر عند اخوان الصفا <<هو أشرف الحواس وأشدها تحقيقا لمدركاته، كما يقال:ليس الخبر كالمعاينة، وبين الحق والباطل أربع أصابع يعني بين العين والأذن>>.(2) وفي موطن أخر من رسائلهم يجعلون السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها ولكنهم يعودون في الأخير إلى تقديم البصر لأنه كالنهار والسمع كالليل.(3)

ونستخلص من هذا أن قوى الحس الظاهر تلعب دور هام في العملية الإدراكية، وعليه تتوكد قيمتها في الإبداع الفني بناء على أن الحس الظاهر هو المنفذ إلى العالم الخارجي المحيط بالمبدع.

1 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص73، 74

2 المرجع نفسه، ص74

3 ينظر إخوان الصفا، <<رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا>>، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دت، المجلد 1، ص236

2 الحس الباطن وأهميته في الإبداع:

يقول الدكتور "**جابر عصفور**"<<**فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل عن مؤثرات خارجية ولا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها، فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل عن مؤثرات داخلية،وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة، لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها**>>[1]

من هذا نفهم أن قوى الحس الظاهر لا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها فهي لا تستثبت الصور بعد زوال المحسوسات أو المؤثر الخارجي، أي أن صورة الشيء لا تبقى متمثلة في الحس الظاهر بعد زوال هذا الشيء، عكس القوى الباطنة تدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة.

وذكر[...] فيما تقدم أن قوى الحس الظاهر لا تقوى على حفظ صور المحسوسات التي يحصل عليها الإنسان نتيجة احتكاكه بالعالم الحسي، الأمر الذي يجعل الاستفادة من المعطيات الواقع الخارجي مستحيلا لو انحصرت العملية الإدراكية في هذا المستوى، على أساس أن هذه القوى تعجز عن استعادة المدركات الحسية بعد غياب صورها عنها، لذلك بات من الضروري لكي تتم المعرفة ويحصل الغرض منها، [...] اجتماع هذه المحسوسات المختلفة عند قوة واحدة تستطيع الحكم عليها والتمييز بينهما، والقوة التي تنهض بهذه المهمة هي الحس المشترك، أول قوى الإدراك الباطن.[2] وهو <<بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في حواس الحس الظاهرية المتأدبة إليها، أي أن الحس المشترك هو <<**ألة الإدراك**>> التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن >>.[3]

كما أن له وظائف أخرى في غاية من الأهمية، فهذا المركز الذي تتلاقى فيه الإحساسات المختلفة يقوم في تقدير بعضهم بعملية التمييز بين هذه الإحساسات بإن يفرق بين ماهو مرئي عما

---

1 د.جابر عصفور، <<الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب>>، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص27، 28

2 المرجع نفسه، ص83، 84

3 جابر عصفور ، <<الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب>>، ص28

هو ملموس وما هو متذوق عما هو مشموم... .[1]

يتبين لنا من خلال هذه الأقوال أن الحس المشترك ينتقل جميع صور المحسوسات المنطبعة في حس الظاهر والمتأدية إليه،كما يعتبر المركز الذي تجتمع فيه الإحساسات المختلفة فيقوم بالتمييز بينهما ليفرق بين ما هو مرئي عما هو محسوس وما هو متذوق عما هو مشموم... .

فإذا كانت لهذه القوة هذه الأهمية بالنسبة إلى الكائن الحي عامة.فإن أهميتها تبدو أكبر بالنسبة إلى المبدع إذا تمكنه من الإستفادة مما يقدمه له الحس الظاهر من صور، كما أن قدرتها على الجمع بين المحسوسات في مجموعات مترابطة تؤهلها إلى المشاركة الفعالة في الإبداع الأدبي،فهي تمكن المبدع من إدراك المحسوسات بجميع أبعادها بدلا من إدراكها جامدة، الأمر الذي يسمح له باستغلال تلك الخلفيات أو الأبعاد في بناء صوره، لاسيما أنه يتميز بقوة إحساس تساعده على كشف كل ما يتعلق الشيء المحسوس من ظلال.

<<فإذا كان "الحس المشترك" كما قدمنا يدرك صور المحسوسات في غيبة طينتها، فإنه يؤديها بعد ذلك إلى قوة أخرى هي المصورة أو (الخيال)>>.[2] والتي تكمن وظيفتها في حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة.أو كما يقول "**ابن سينا**" :<< **الخيال أو المصورة وهي قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمسة ويبقى فيها بعد غيبة تلك الحواس** >>.[3]

ومن هذا نلاحظ بأن المصورة تشترك مع الحس المشترك في عملية الإدراك الحسي، وذلك من خلال الوظيفة التي تقوم بها ألا وهي حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك .

ولهذا فإن الفلاسفة يرون أنه لا يمكن أن يتحقق أي عمل إبداعي في غياب الحس المشترك "**والمصورة**" نظر لأهمية هذين العنصرين في العملية الإبداعية، وذلك لأنهم يربطون ربطا قويا بين الإبداع الأدبي والعالم الحسي.

---

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص84، 85

2 المرجع نفسه، ص85

3 جابر عصفور، <<الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب>>، ص29

فالحس المشترك يقوم بتجريد الصور المحسوسة من طينتها، في حين تقوم[...]المصورة بحفظ هذه الصور لتصبح المادة الأولية الأساسية التي يتعامل معها المبدع ويعيد تشكيلها على أنحاء مختلفة في عمله الإبداعي.(1)

إذا نفهم من هذا بأنه من الصعب أن يتحقق أي عمل إبداعي في غياب هذين العنصرين وذلك باعتبارهما يمثلان الأهمية الكبرى في العملية الإبداعية، وهذا من خلال تجريد الأول للصور في حين تقوم الثانية بحفظ هذه الصور.

فإذا كانت هذه هي وظيفة المصورة (الخيال) في نظر الفلاسفة فإن النقاد لم يكن قصدهم مثل الفلاسفة أي حفظ الصور الآتية من الخارج أو الباطن وإنما عنوا به القوة التي تمكن الشاعر من أن يثير في النفس إعجابا بما يصوره من حسن أو نفوراً مما يصوره من قبح وتسمح له بتجسيد المعنويات في صور حسية ملموسة قادرة على أن تحدث تأثيرا قويا في المتلقي لذلك كان الشعر عندهم قرين بالسحر لما فيه من خيال (2).

كما توجد قوة أخرى من قوى الإدراك الباطن ألا وهي"المخيلة"أو "المتخيلة "يقول "**ابن سينا**" <<**وتخدم الوهم قوة رابعة لها أن تركب وتفصل ما يليها من الصور المأخوذة عن الحس والمعاني المدركة بالوهم، وتركب أيضا الصور بالمعاني وتفصلها عنها، وتسمى عند إستعمال الوهم متخيلة**>>وفي هذا المعنى يقول سلفه "**الفارابي**" عن المتخيلة<<**بأنها تتسلط على الودائع في خزانتي المصورة والحافظة، فتخلط بعضها ببعض وتفصل بعضها عن بعض**>>(3)

وهي تتعامل مع الصور المحفوظة في المصورة والتي هي حصيلة إدراكات حواسنا الخارجية بعد تجريدها من مادتها، ومع المعاني الجزئية التي يدركها الوهم. وتعني من ناحية أخرى أن هذه القوة لا تعرض علينا الصور مثلما هي محفوظة في خزائنها، إنما تحدث فيها تحويلات، ومعنى ذلك أنها لا تنسخ الواقع

1 ينظر عبد القادر هني،<<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>> ،ص 86، 87

2 ينظر المرجع نفسه، ص87

3 المرجع نفسه، نفس الصفحة

نسخا حرفيا، إنما تعيد صياغته[....] فتقدم صورا قد يكون لها مثيل في الواقع وقد لا يكون، لما تتميز به من خواص عجيبة تسمح لها بأن<<تتخيل وتتوهم ماله حقيقة وما لا حقيقة له>>(1).

إذا نرى بأن هذه القوة تخدم الوهم، كما أنها تمتلك قدرة ابتكارية تساعدها على الفصل والتركيب بين بعض الصور وبعضها الأخر وبينها وبين المعنى. ونلاحظ كذلك بأن هذه القوة لا تعرض لنا هذه الصور مثلما هي محفوظة في خزائنها إنما تحدث فيها تغييرات وتعيد نسخها من جديد.

إن هذا الكلام عن الطبيعة الإبتكارية للمتخيلة عند الإنسان عموما غير منفصل عند الفلاسفة عن الوظيفة الابتكارية لهذه القوة عند المبدعين.[...] فإدراك إخوان الصفاء العلاقة بين عمل المتخيلة وبين عمل المصورين والنقاشين يمكن أن يعد ضربا من الفهم لمهمتها في الإبداع الفني ويؤكد ذلك قولهم في سياق مقارنتهم بين وظيفتها ووظيفة القوى الحساسة:<<وأما القوة المتخيلة فهي تتخيلها (أي المحسوسات) وتتصورها في ذاتها والدليل على صحة ما قلنا أفعال الصناع البشريين، وذلك أن كل صانع لا يبتدئ أولا يتفكر ويتخيل ويتصور في وهمه صورة مصنوعة بلا حاجة إلى شيء من الخارج(2). إن إخوان الصفاء كما هو واضح يتحدون عن النشاط الإبتكاري للمتخيلة في الصناعات التي يمكن إدخال الإداع الأدبي في مجالها، أيضا يعتبر الشعر عند الفلاسفة وكذلك عند النقاد صناعة كسائر الصناعات

ثم إن نظرة الفلاسفة إلى الشعر بوصفه نشاط تخيليا، تؤكد أهميته المتخيلة عندهم في الإبداع الأدبي، فالشاعر لا يمكن أن يخيل شيئا إلى المتلقي ما لم يعتمد على مخيلته التي ستمكنه من إعادة صياغة الواقع على النحو الذي يثير المخاطب لأن المخيلة هي القوة الإدراكية التي تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها.

لذلك فإن إعتماد المتخيلة على مدركات الحواس في كل نشاطاتها يجعلها شديدة التعرض للخطأ ولهذا لابد من إحاطتها بالعقل، وذلك فإن إحاطة المتخيلة برعاية العقل سيجنبها الوقوع في الخطأ.(3)

1ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>> ، ص87، 88

2 المرجع نفسه، ص89

3 ينظر المرجع نفسه، ص90، 91

<<إن كون المتخيلة قوة حيوانية غير راشدة، لها من قوة التأثير ما تستميل به الإنسان لإرضاء شهواته الدنيا، استوجب إخضاعها لرقابة العقل حذرا مما قد تحدثه من إنحراف في سلوك الإنسان >>.(1)

ومن هنا جاءت تبعية التخيل الشعري للعقل والطبيعة الإبتكارية للمتخيلة تظهر آثارها في الإستعارة والتمثيل وفي المجاز عموما، لكن لابد من تقييدها بالشروط التي وضعها النقاد للصورة البلاغية وعدم منحها حريتها المطلقة لأنها تتنافى مع ما تقتضيه عملية التلقي من إبانة ووضوح ونبذ للغموض الناجم عن الإسراف في البعد عن الواقع.

ومن قوى الإدراك الباطن كذلك توجد "الحافظة "الذاكرة " وهي التي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات .

وتقوم هذه القوة بالحفظ ليس إلا، أما عملية الإستعادة أو التذكر فينهض به الوهم بالتعاون مع المتخيلة والحس المشترك.

إن عملية الحفظ التي نسبت إلى هذه القوة لها منزلة بالغة الأهمية في عملية الإبداع، لأنه من دون عملية حفظ الصور والمعاني التي تتم في المصورة والحافظة لا يمكن أن تمارس المتخيلة وظيفتها الإبداعية, أما الذاكرة فهي الموهبة الطبيعية للنبوغ الشعري.(2)

إذا نفهم من خلال هذا بأن القوة الحافظة تقتصر على تخزين المعاني الجزئية،أما الذاكرة فتقوم باستعادة المعاني الجزئية المدركة في الماضي بالتعاون مع المتخيلة والحس المشترك.

<<إن عملية الإستعادة التي تقوم بها المتخيلة بالتعاون مع الوهم والحس المشترك، تمارس على ماهو مخزون في المصورة والحافظة من صور ومعاني، وهي عملية لا يستغني عنها المبدع أيا كان>>.(3)

وعليه فإنه كلما كثر المحفوظ كثرت المواد بين يدي المبدع وغدا المجال فسيحاله لإعادة الصياغة والسبك.

---

1 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص91

2 ينظر المرجع نفسه، 96

3 المرجع نفسه، ص 97

ويتحدث "**حازم القرطاجني**" عن وظيفة الذاكرة في الإبداع بقوله <<**ولا يكمل الشاعر قول على الوجه المختار إلا بأنه تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة**>>.(1)

<<فاما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكرة منتظمة ممتازا بعضها عن بعض محفوظة كلها في نصابه، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد اهبته له القوة الحافظة يكون صور الأشياء مترتبة فيها على خد ما وقعت عليه في الوجود>>(2):

معنى هذا أن ما تخرجه الحافظة سيكون المجال الذي تمارس فيه المخيلة عملها ، فكلما هبّ المبدع إلى العمل أمدته الحافظة بصور الأشياء التي تكون مترتبة فيها على حد ما وقعت في الوجود وبذلك يرتبط نجاح المبدع [....] بمخزون هذه القوة وبانتظامه

ومجمل القول ومما سبق نستنتج بأن العمل الأدبي الإبداعي ليس من صنع المبدع وحده وإنما هو حصيلة إتحاده بمختلف القوى الإدراكية الظاهرة والباطنة معا، فالمبدع والشاعر لا يمكن أن يفصل ويخيط أي عمل إبداعي في غياب هده القوى

1 أبو الحسن حازم القرطاجني، <<منهاج البلغاء وسراج الأدباء>>، ص42

2 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص98

المبحث الثاني: الأسس المكتسبة

حظيت الأسس المكتسبة باهتمام بالغ الأهمية من قبل النقاد وهذا نظرا لأهميتها في العملية الإبداعية، وذلك باعتبارها أداة من الأدوات التي لا يستقيم أي عمل أدبي إبداعي بدونها ، وكذلك لا يمكن أن يتحقق حدق المبدع ونبوغه في غيابها، وهذه الأسس لا تحصر في آلة واحدة وإنما هي مجموعة من الآلات واكتمالها يعد شرطا ضروريا لبلوغ مرتبة الإجادة في الفن الأدبي ومن بين هده الآلات نجد عندهم الثقافة

الثقافة:

تعتبر الثقافة أساس من الأسس المكتسبة في الإبداع الأدبي في النقد العربي القديم وتعد الرواية العصب فيها.والرواية بالنسبة إلى الأقدمين وكما يفهم من السياقات التي وردت فيها تعني غالبا رواية الأخبار والأشعار لا سيما شعر الفحول، بوصفه رصيدا من التجارب الفنية العالية التي ينبغي للمبدع أن يتمرس عليها ويهتدي بها ليعرف مسالك الشعراء فيحتدي مناهجهم وبسلك سبيلهم، فالروية تمثل المرحلة الهامة في حياة المبدع الفنية، يتم من خلالها شحذ طبعه وصقله وتهذيبه قبل الشروع في ممارسة الإبداع (1)

نرى أن الروية تلعب دور هام في حياة المبدع الفنية باعتبارها تمثل العصب الأول في شحذ طبعه وتهذيبه قبل شروعه في ممارسة الإبداع.

فاهتدى النقاد إلى أهمية الرواية في الحياة الفنية للمبدعين من خلال ما لاحظوه من علاقة، بين نبوغ الشاعر وحذقه وبين تلميذته لشاعر من الشعراء الكبار يحفظ شعره ويرويه، فقد كان "زهير" رواية "**أوس**" و"**الحطينة**" رواية "زهير" و**أبا ذؤيب** رواية "**ساعدة بن جؤية**" وقد أكد حازم هذا في قوله حيث قال <<**وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا أخر لمدة طويلة وتعلم منه**

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص125، 126

قوانين النظم واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثير أخد الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هذبة خرشم وأخذه هذبة عن بشير بن أبي حازم وكان الحطينة قد أخذ علم الشعر عن زهيرو أخذه زهير عن أوس بن حجر،وكذلك جميع الشعراء المجدين المشهورين>>(1)

في هذا القول يتضح لنا مدى أهمية الرواية في الحياة الفنية للمبدعين وذلك من خلال درجة النبوغ والحدق التي يصل إليها الشاعر، وهذا من ملازمه لشاعر أخر لمدة طويلة.

فالمبدعين مطالبين بثقافة واسعة متعددة المصادر والمناهل،فلا تقتصر معرفته على لون واحد من الثقافة، إنما هو مطالب بالإحاطة بكل ما يمد إلى معرفة من صلة. وهذه الثقافة لا تقتصر على الرواية فحسب فمجالسة الأعراب للاستفادة مما يدور بينهم من أحاديث قد لا يوجد مثلما في الكتب، فهي تزودهم برصيد معرفي يتميز بالرحابة لا في الثقافة الأدبية فحسب بل في كل العلوم العرب ومعارف عامة، فالشعر مثلا يستمد مادته من الحياة وأحداثها التاريخية والاجتماعية وأخبار العرب (2)

إذا نلتمس من هذا أن المبدع يجب عليه أن يكون محمل بثقافة واسعة ومتعددة المصادر والمناهل وأن يكون محاط بكل ما يمت إلى المعرفة بصلة أن المبدع يجب عليه أن يكون محمل بثقافة.

كما أنه مطالب أيضا بمعرفة لغوية تهديه إلى معرفة وحشي الكلام واللغات القليلة الاستعمال حتى يجنبها شعره ويعرف أسهل الألفاظ وأبعادها عن التعقيد، ومعرفة عميقة وواعية باللغة وتوابحها من العلوم الأدبية كالنحو والتصريف،إلى جانب علم العروض والقوافي وكل ما يتصل بالثقافة الأجنبية كمعاني العجم وأمثال الفرس فهذا الإطار الثقافي يزاوج بين الثقافة القديمة والثقافة الحديثة. ونستطيع بهذا أن نقول:<<أن نظرية الإبداع في النقد العربي القديم كانت تعتمد اعتماد كبيرا على تنوع القراءة وعلى الرصيد المعرفي للمبدع>>(3)

---

1 ينظر ،عبد القادر هني،<<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص126

2 ينظر المرجع نفسه، ص129، 130

3 ينظر المرجع نقسه، ص132

تحقيق لمبدأ الإفهام والتأثير فإذا كان المستوى المعرفي للخطاب أو مستوى التشكيل الجمالي فيه شديد البعد عن المتقبل الموجه إليه، فإنه لا يتصور أن يحقق وظيفة الإفهام والتأثير المتوخاة منه،لذلك استوجب على المبدع معرفة واعية بالمحيط الثقافي لمخاطبيه<<فطبيعته المتلقي حاضرة حضورا بينا في العملية الإبداعية وها راجع بلا شك إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من قدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة يعايشها هو>>.(1)

معنى هذا أنه لا ينبغي للمبدع أن يتجاوز القدرات اللغوية والمعرفية والأسلوبية لمخاطبيه وكذلك مراعاة منزلة السامع والقارئ فلا يخاطب خاص بكلام خاص لأن الناس فرق وأجناس فينبغي أن يستعمل ي مخاطبة كل فريق وما يليق به.

وفي الختام هذا نستنتج أنه لا يتم نجاح أي عملية إبداعية في افتقار بعض الأدوات ومن هذه الأدوات نجد الثقافة، والرواية تمثل العصب الأول فيها نظر لأهميتها في الحياة الفنية للمبدعين وذلك من خلال الوظيفة التي تؤديها في جعل المبدع يصل إلى درجة الإجادة والتهذيب والنبوغ في عمله الإبداعي، كما أن المبدع مطالب بأن يكون مزود برصيد لغوي حافل ومتنوع وهذا التنوع يجعله يحصل على معرفة عميقة وواعية بالعلوم الأدبية والأجنبية، مما يسمح بأن يزاوج بين الثقافة القديمة والحديثة في أعماله وأشعاره.

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص134

البحث الثالث: الأسس النفسية

إن الصلة القائمة بين الأدب والعلوم الإنسانية وبخاصة علم النفس هي صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني،فالعلاقة بين الأدب وعلم النفس هي علاقة ترابط فالأدب يصنع النفس والنفس تصنع الحياة.

لقد تنبه نقادنا القدامى إلى بعض الدوافع النفسية للأدب وربطوا بينهما وبين الإبداع "**فابن قتيبة**" مثلا يرى أن الشعر استجابة لدوافع نفسية يتحكم فيها الزمان والمكان، كما نجد عض المظاهر النفسية في اختلاف الطبائع وتركيب الخلق تؤدي إلى صلابة الشعر وركاكته وتحلل سهولته ووعورته.

كما أن عملية الإبداع تصدر عن الحوافز النفسية كالشوق والغضب على صفاء الميزاج وأوقات اليوم كالصباح والمساء، وفي هذه الحوافز يتبع القول الشائع:<<**أشعر الناس عنترة إذا ركب والنابغة إذا رهب وامرئ القيس إذا رغب**>>.(1) وخلاصة الدراسات النفسية في تفسير الأدب لدى الفلاسفة الغربيين تدور حول تساؤلاتهم عن منبع الإبداع في العمل الأدبي وتفسيره وكيف تتم العملية؟نلخص ذلك في رأيين الناقدين المشهورين "**فرويد**" و"**يونج**" في منبع العملية الإبداعية بقولهم: <<إن منبع الإبداع اللاشعور>> رغم أنهما يختلفان في دواعي اللاشعور ومؤثراته ففرويد يرى أن اللاشعور فردي مكتسب مكبوث، أما يونج فاللاشعور عنده جماعي موروث وهو مجموعة من التجارب الإنسانية التي صدرت إلينا من الأجداد والأباء.(2)

فتفسير عملية الإبداع عند فرويد ترتكز على"التسامي" (SABLIMATION) وسماها في موضوع أخر "التعويضات" (COMPENSATION) ويمكن تلخيص نتيجتها في الإعتراف الذي ألقاه فرويد وهو بصدد البحث في الشخصية ليوناردو دافن شي-(C-DAVINCI) إذا قال:<<**إن**

---

1 د محي الدين صبحي <<نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا>>، دار الكتاب العربي للنشر ليبيا تونس، 1984م، ص120

2 د. مصطفى سويف، <<الأسس النفسية للإبداع الأدبي خاصة في الشعر>>، دار المعارف للنشر والتوزيع، ط4 القاهرة، دت، ص174

التحليل النفسي لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان وليس في قدرته أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني>[1] ففي الدراسة دراسته هذه لم يدرس الفنان من حيث هو فنان بل درسه من حيث هو إنسان عادي فقد عرض للرجل من الناحية (الديموغرافية)[2].أي من الناحية المرضية والتسامي في نظر فرويد هو استبدال الهدف السبقي وتحويله إلى أهداف جميلة ويؤدي إلى إظهار العبقرية والإمتياز.

أما "يونج" فلقد استعان في تفسيره لعملية الإبداع بفكرة انسحاب "**الليبيدو**"[3]من العالم الخارجي بعد أن كان معلقا عليه، وارتداده إلى داخل الذات واستعان كذلك بعملية نفسية أخرى هي عملية التنبؤ (PROJECTION) التي يعتمد فيها الفنان على الحدس فيشرف عليه كل شيء في ومضة ويسمونها وهي إبداعي فلاش (CRATIVE FLASH) وهي عملية نفسية التي سرعان ما بين قشها اللاشعور فيحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الأخرون.[4]

"إن العلاقة بين المبدع وإبداعه علاقة معقدة لاسيما إذا نظرنا إليها انطلاقا من فرضيات جاهزة، فهي تؤدي إلى افترض قيام علاقة بين الحالة النفسية اللاواعية للمبدع وإبداعه وكثيرا ما ينظر إلى هذه العلاقة نظرة مرضية بمعنى أن أعراض الأمراض أو الكاتب في عالمه الداخلي هي التي تفرض عليه المادة التي يخرجها في قالب فني [5] أي أن الأغراض المرضية التي تظهر في العالم الداخلي للكاتب هي التي تبرز في الأثر الفني وتوجهه،وعليه يصبح النص ثمرة من ثمرات مزاج الشاعر أو الكاتب المريض

– المازني والإتجاه النفسي

يحدد المازني التجربة الشعرية انطلاقا من مفهوم الإثارة والاستجابة لها،فيقول << إن الباعث الأول على الشعر هو حدة إحساس المرء ودقة شعوره وذلك أن كل مؤثر قوي يثير في المرء حركات

---

1 د.مصطفى سويف، <<الأسس النفسية للإبداع الأدبي خاصة في الشعر>>،ص19

2 ينظر المرجع نفسه،ص19

3 ينظر المرجع نفسه،ص 20

4، المرجع نفسه، ص20

5، د.أحمد حيدوش، <<الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث>>، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص153

تتعلق بها المدارك في صورة عاطفة أو انفعال نفسي، لا يزال ينبغي مخرجا ويلتمس متنفسا حتى يصيبه في حركة عضلية أو نحو ذلك...>>[1] وبهذا المفهوم نرى أن التجربة الشعورية هي التعبير عن حالة يتميز بها الشاعر عن غيره لشدة إحساسه وقوة شعوره، وحينما يتعرض لمؤثر قوي يهز مشاعره يستجيب له في انفعال عاطفي.

فالتجربة تعد الأساس الجوهري الذي يستند إليه الأديب في إبداعه ومن دون وجود تجربة حقيقية لها مساس بواقع الأديب وحياته فلا وجود لإبداع حقيقي.<<والتجربة على هذا الأساس تكتسب مفهومها لكونها مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الشاعر أو الأديب، كما أنها تتمثل في وعي الأشياء والإنفعال بها وتحويلها إلى إبداع عن طريق إخضاعها لمزيد من التخصيم والتعميق داخل كينونة الشاعر>>.[2] يجب أن تكون التجربة الشعرية تعبيرا عن إحساس الشاعر وهو يتفاعل مع البيئة الطبيعية والاجتماعية.

ومع ما في رأي "**المازني**" من فهم نفسي سليم لتجربة الشعرية على المستوى النظري فإنه لم يتخذ ذلك منطلقا في دراسته التطبيقية عن "**ابن الرومي**" حين راح يحاول تأكيد مقولة نفسانية مفادها أن << أن الشعراء ينثرون مرضهم في أشعارهم >> وراح يبحث عن مفتاح لعبقرية "**ابن الرومي**" يلج به عالم هذه الشخصية الغريبة الأطوار من خلال ما ترك من أثار الشعرية لأن ما وصل إلينا من أخبار الرواة عنه لا يرقى إلى مستوى هذا الشاعر ولا يسمح بإعطاء صورة واضحة عنه، ففي مقالته الأولى عن "**ابن الرومي**" حدد بعض المعالم المهمة في حياة هذا الشاعر مؤكدا الأحداث ذات الإنعكسات الخطيرة في نفسيته.كان هم المازني من البداية هو البحث عن شخصية هذا الكاتب من خلال أشعاره [3]

فالشاعر "ابن الرومي" له مطالبه الخاصة التي تتجاوز ما يقدمه له المجتمع،بل إن المجتمع لم يفعل

---

1 أحمد حيدوش،<<الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث>>، ص44

2 د.محمد صابر عبيد،<<أسرار الكتابة الإبداعية>>، الجدار للكتاب العالمي، ط1، عمان الأردن،1428هـ، 2008م، ص207

3 ينظر أحمد حيدوش المرجع نفسه، ص46

شيءا من أجله، وسلبه الكثير من حقوقه وفرض عليه قيوده وضغطه فزاد في تعقيده حين وجد في حساسيته لعبة يلهو بها ومن هنا يأتي سخطه على الحياة ونقمته على المجتمع وقلة صبره على ما يسوؤه ومن هنا أيضا نشأت لديه أوهام صارت حقيقة، فقد كان "ابن الرومي" يريد أن يحيا حياة شاعر لكنه لم يظفر بشيء من ذلك وصعب عليه أن يكيّف نفسه. فقد كان "**ابن الرومي**" من أكثر الشعراء القدامى تعبيرا عن نفسيته وتحليلها.(1)

وفي الأخير ومن خلال هذه الدراسة نستنتج أن العلاقة التي تجمع الأدب وعلم النفس هي علاقة وطيدة فالنفس تخلق الإبداع الأدبي، والأدب نتاج النفس.

وعملية الإبداع في الشعر تدرس على أساس مسلّمة عامة، وهذه العملية هي ظاهرة سلوكية تتأثر في اتجاهها وشدتها بمجموعة من العوامل قد تكون شعورية أو اللاشعورية. أما الإبداع الفني فهو الذي يكون إنتاجه تعبيرا عن الحالات الداخلية للمبدع ومدركاته وحاجاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية وما تشابه، ذلك، وفي هذا الطراز من الإبداع يخرج المبدع شيئا من ذاته إلى المجال العام.

1 أحمد حيدوش، <<الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث>>، ص47

المبحث الرابع: أثر البيئة في الإبداع الأدبي:

تسهم عدة مؤثرات في توجيه الإبداع الفني وتترك فيه أثرا واضحا يعبر عنه ويدل عليها ويأتي الأثر البيئي في مقدمة هذه المؤثرات، فالبيئة تطبع الأديب بطابعها الخاص وسماتها المميزة فإنها تقوم بطبع النقاد ينفس الطابع وتسيمه بذات السمات،لذلك يعدها كثيرا من النقاد معيارا للحكم على الشعر من حيث القوة والضعف أو الخشونة والرقة.

وقد أدرك أسلافنا من النقاد عمق الدور الذي تقوم به البيئة في إبداع الأدباء شعرا ونثرا،فأشار كثيرا منهم إلى اختلاف الأسلوب الأدبي من بيئة إلى أخرى ومن عصر إلى أخر تبعا لاختلاف الأذواق وتبانيها وفي مقدمة هؤلاء النقاد نجد "**عبد الكريم النهشلي**."

لقد أشار "عبد الكريم النهشلي "إلى هذا التباين الأسلوبي تبعا للتباين البيئي فقال<<**قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في أخر،ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرا في غيره**...>>.(1) في هذا النص يشير النهشلي إلى أن الأساليب الفنية تتغير وتتطور وتختلف الأذواق عن سابقها وهذا تبعا لتطور العصور وتغيرها، فلكل عصر ذوقه ولكل بيئة ما تستحسنه من فنون وما يستحسن في عصر قد لا يكون مستحسنا في غيره.

ويتفق "ابن شهيد" مع "**النهشلي**" في تطور الأسلوب الأدبي من عصر إلى أخر،ويشير إلى أثر البيئة في الإبداع الفني فيقول:<<**وكما أن لكل مقام مقالا فكذلك لكل عصر بيان،ولكل دهر كلام،ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة،وضرب من البلاغة**..>>.(2) وكهذا يشير "**ابن شهيد**" أن تعاقب العصور وتطورها واختلافها يؤدي إلى تطور الأساليب الأدبية وتغيرها.

---

1 د. محمد مصطفى أبو شوارب، د.أحمد محمود المصري، <<قضايا الإبداع الفني>>، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005م، ص9، 10

2 أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، <<الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة>>، تح، د.إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، 1417هـ،1997م، ج1، ص237

وإذا كان "**ابن شهيد**" قد أشار إلى الأثر الزمني في الإبداع الأدبي فإن "ابن رشيق" قد أشار إلى الأثر المكاني، فربط بين المكان والقدرة على الإبداع في باب خصة لعمل الشعر وشحذ القريحة له،حيث تحدث عن تجربة الإبداع والخلق الفني عند أكثر من شاعر وأديب في المشرق والمغرب [...]، وقد أشار إلى هذا الأثر عند شعراء المغرب فقال:<<**وحدثني بعض أصحابنا من المهدية، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضا وهواء، قال:جئت هذا الموضع مرة فإذا عبد الكريم على سطح برج هناك قد كشف الدنيا، فقلت:أبا محمد؟قال:نعم.قلت:متى تصنع هنا؟ قال:ألقح خاطري وأجلو ناظري،قلت:فل نتج لك شيء؟ قال: ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى،وأنشدني شعرا يدخل مسام القلب رقة**>>.(1) ويتضح من هده الرواية ارتباط الإبداع الفني بحالة نفسية معينة، تجعله في أبهى صوره إذا توفر عليها، وعلى هذا نستنتج أن عملية الإبداع تصدر عن حوافز نفسية كما ذكرنا في السابق.

<<ولا يقتصر مفهوم البيئة على الحدود المكانية التي يقيم بها الشاعر أو المبدع، وإنما يتسع مفهومها ليشمل الأحوال الطبيعية والأحداث السياسية والتيارات الثقافية والأوضاع الاجتماعية التي تعيشها الأمة>> فالبيئة هي كل ما يحيط بالإنسان في حياته ويترك أثره واضحا في سلوكه وتصرفاته وذوقه وإبداعه ويظهر أثر البيئة في الإبداع الأدبي بصورتين: إحدهما مباشرة، والأخرى غير مباشرة، فأما الصورة المباشرة فتكمن في تأتير البيئة في الأديب فيصفها ويتأثر بها، وأما الصورة الغير المباشرة فتكمن في تأثر الأديب بطابع بيئته فيرق ويلين، أو يجفو ويقسو،ثم يبدع أدبا يحمل هذه الصفات في أثر غير مباشر للبيئة في الإنتاج الأدبي>>(2)

أولا البيئة السياسية:

تؤثر البيئة السياسية تأثيرا كبيرا في الإبداع الفني بكل ما تشهده من تحولات كثيرة وصراعات لا تنتهي وبناء مدن وبتخريب غيرها وتأرجحها بين فترات الاستقرار وفترات الفوضى حيث ينعكس

1 ابن رشيق القيرواني، <<العمدة في صنعة الشعر ونقده>>، تح،محمد قريحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1403هـ، 1983م، ص208

2 محمد مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>>، ص11

كل هذا على الحياة الأدبية والثقافية ويظهر أثره في الإبداعات الفنية للشعراء والكتاب على حد سواء.(1)

<<وقد شهد القرن خامس هجري سقوط عدد كبير من المدن الإسلامية وإلحاق الخرب حتى أصبح سقوط المدن وتهاوي العروش أمرا مألوفا، كما أصبح رثاؤها موضوعا مطروقا لذا الشعراء>>(2)

من الأحداث ولم يكن يتسلى لهم هذا الموقف، لأن تلك الفتنة قد ألقت بظلالها عليهم ففرقت شملهم وأجبرت كثيرا منهم على ترك مدينتهم التي تعلقوا بها.(3)

ويأتي في مقدمة هؤلاء الأدباء أديبان بارزان في تاريخ الفكر الأندلسي هما "**ابن شهيد**" و"**ابن حزم**" أما ابن "**ابن حزم**" فقد رحل عن قرطبة، ولكن عندما جاء من يخبره على ما حل بها من دمار بكاها نثرا وشعرا وكان نثره فيها جميلا يعكس مأساته فيها في صدق، ويصور محنة العاصمة في دقة وينضج تشاؤما وزهدا.حيث نظم قصيدة وصفت بأنها قصيدة عصماء لا يعادلها في نوعها شيء ومن أبيات هذه القصيدة قوله:

سلامٌ على دَار رَحَلْنَا وغُودرَتْ * * * خلاءً من الأهْلَيْن مُوحشَةً قفْرًا

تَرَاهَا كأنْ لم تْغنَ بالأَمْس بَلَقْعا * * * وَلاَ عَمَرَتْ منْ أهْلهَا قَبْلنَا دَهْرًا

فيَا دارً لمْ يُقْفرْكَ منَّا اخْتيَارُنَا * * * ولو أنَّنا نَسْتَطيعُ كُنْت لنَا قَبْرًا

ولكنَّ أقْدَراً من الله أُنْفدَت * * * تُدَمرُنَا طوعًا لما حلَّ أو قَهْرًا (4)

فابن حزم يعاني من غربة مكانية واضحة انعكست على هذه القصيدة التي يغرقها الحنين إلى موطنه الذي رحل عنه مجبرا

أما "**ابن شهيد**" فلم يفارق قرطبة كصاحبه بل عاش فيها أيام الحرب، وشهدا مأساتها كاملة

---

1 محمد مصطفى أبو شوارب،<<قضايا الإبداع الفني>> ص11

2 د.عمر الدقاق، <<ملامح الشعر الأندلسي>>، دار الشرق العربي، بيروت،دت، ص282

3 المرجع نفسه،ص283

4 ابن حزم الأندلوسي، <<رسائل>>، تح، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1987م، ص44

وصوته لا يبلغ قرطبة من بعيد،وإنما يصدر من أعماقها بين أطلال وأكوام الخرائب (1) وبالتالي فإن **ابن شهيد** عانى من غربة نفسية جعلته غير قادر على التكيف مع المتغيرات التي طرأت على مدينته بعد الفتنة، وقد عبر عن هذه الغربة بوضوح في رثائه في مدينته حين قال:

مَا في الطلول منَ الأحبَّة مُخبَرُ * * * فَمَنْ الذي عَنْ حالها نَسْتَخْبرُ

لاَ تَسْألنَّ سوى الفرَاق فَإنّهُ * * * في كُل نَاحية وَبَادَ الأكْثَرُ

جرت الخطُوبُ عَلى محلَّ ديَارهم * * * وَعَليهمُ فَتَغيَّرت وتَغيَّروا (2)

"**ابن شهيد**" في هذه القصيدة يعتمد على المفارقة بشكل فني يبرز مدى التناقض بين حالتين متقابلتين هما حالة قرطبة قبل الفتنة وحالتها بعدها.

ثانيا البيئة الطبيعية:

تعد البيئة عند كثير من النقاد والمفكرين <<الملهم الأول والمحرك الفاعل لكل فكر إنساني، والقوة المحكمة لكل فن من الفنون، بل إن الفنون في رأي بعض الفلاسفة مجرد تقليد للطبيعة ونقل لصورها ومحاكاة متقنة لصناعاتها وألواحها >>(3)

ومع التسليم بعمق الأثر الذي تقوم به الطبيعة في الإبداع الفني بصوره المختلفة، فإن الفن في جوهره ليس تقليدا أعمى للطبيعة بقدر ما يعد استلهاما لها وتفاعلا معها، وهذا التفاعل يبعد عن التأثر بها والتأثير فيها (4)

وإذا كان الأدب ابن البيئة التي يعيش فيها ويتفاعل معها فإن أدب الطبيعة في الأندلس والمغرب شاهد على صدق ذلك

فثمة شعراء بأعينهم في الأندلس عرفوا بهذا اللون من الشعر، أي شعر الطبيعة، ويعد "**ابن خفاجة**" من أشهر شعراء الطبيعة في الأندلس وربما في الأدب العربي قاطبة فقد كان مفتونا بطبيعة

---

1 ينظر مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>>، ص15

2 ابن شهيد، <<الديوان ورسائله>>، تح، محي الدين ديب، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1417هـ، 1997م، ص76

3 د.مصطفى أبو شوارب المرجع نفسه، ص19

4 المرجع نفسه،ص19

بلاده إلى حد التوله والهيام ، ومضى يعبر عنها في شعره تعبيرا يفيض بالسعادة والحبور وخاصة في نورياته التي يتغزل فيها بطبيعة الأندلس وأزاهيرها ورياضها حتى أطلق عليه لقب جنان الأندلس. وقد أوضح "**ابن خفاجة**" السبب وراء هيامه بالطبيعة وإكثاره من وصفها ، وأرجع هذا السبب إلى عاملين :أحدهما فطري ، والأخر بيئي (1)

واهتم الشعراء المغاربة أيضا الطبيعة وظهر هذا الاهتمام بوضوح في إبداعهم الفني،كما سعى الأدباء إليها وحرسوا على التأمل في محاسنها مثلما كان يفعل "**النهشلي**" عندما يريد تلقيح خاطره وإجلاء نظره. وقد ظهر أثر الطبيعة في رأي "**ابن الرشيق**" في العملية الإبداعية، وذهابه إلى احتياج عملية الإبداع الفني إلى بيئة موحية تشبع نفس الفنان المتعطشة للجمال، وتسهم في إخراج إنتاجه الإبداعي في أبهى صورة.(2)

ويظهر أثر الطبيعة أيضا في اختيار الأسماء مستوحاة من الطبيعة لمؤلفاتهم الأدبية،مثلما فعل "**الحصري**" في كتابيه: زهر الآداب وثمر الألباب، نور الطرف

ولعل هذا الأثر يبدو واضحا في القول الحصري واصفا مادة كتابه حيث قال:

بَديعُ نَثْر رَقَّ حَتَّى غَدَا * * * يَجْري مَعَ الرُّوح كَمَا تَجْري

فمن مُذْهَب الوَشي عَلى وَجْهه * * * ديبَاجَة لَيْست منَ الشّعْر

كَزَهْرَة الدُنْيَا وَقَدْ أَقْبَلَتْ * * * تُرُودُ في رَوْنَقهَا النَّضير

أو كالنَّسيم الغَصّ غَبَّ الحَيَا * * * يَخْتَالُ في أَرْديَة الفَجْر (3)

وإذا كانت الطبيعة قد أسهمت في توجيه بعض الآراء النقدية لأدباء المغرب ونقاده فإن الأثر الأكبر لها يظهر جليا في إبداعهم الأدبي شعرا ونثرا. ويأتي "**ابن الرشيق القيرواني**" في مقدمة هؤلاء

---

1 ينظر محمد مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>>، ص23

2 ينظر المرجع نفسه، ص19

3 الحصري القيرواني، <<زهر الآداب وثمر الألباب>>، تح د.صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 1421هـ، 2001م، ص25

الأدباء حيث وصف الطبيعة في البحر والليل والنهار، ووصف الحيوان، ووصف النبات والزهور والفواكه (1).

وغيرها من صور الطبيعة المختلفة، ومن أبدع قصائده في وصف الطبيعة قصيدته الرائية التي وصف فيها السحاب الممطر بقوله:

خَليليَّ هَلْ للْمُزن مُقْلَة عَاشق * * * أمْ النَّار في أَحْشَائهَا وهي لا تدْري

سَحَابٌ حَكَتْ تَكْلى أُصيبَتْ بواحد * * * فعاَجَتْ لَهُ نَحْوَ الرّيَاض عَلى قَبْر

تَرقْرقُ دمْعًا في خُدُود تَوشَّحَتْ * * * مَطَارفُها بالبَرْق طرزًا من التّبر

فَوشْيٌ بلا رَقْم ونَسْجٌ بلا يَد * * * ودَمْعٌ بلا عَيْن وضحْكٌ بلاَ ثَغْر (2)

يسعى "**ابن الرشيق**" من خلال هذه الأبيات إلى رسم صورة لظاهرة طبيعية معروفة وهي المطر بشكل يعتمد على التخيل أكثر من اعتماده على المشاهدة كما سعى إلى معرفة السبب الذي أدى إلى غزارة الأمطار،واصفا الآثار المترتبة على هذه الغزارة بأسلوب لا يخلو من براعة أو دقة في التصوير، كما استطاع أن يضفي على هذه الظاهرة الطبيعية روحا إنسانيا رقيقة تفيض عذوبة وجمالا.

وبهذا نستنتج أن البيئة كانت محل إبداع الشعراء والأدباء فهي تشمل مجموعة من الظواهر والتيارات الفكرية والثقافية التي أدت المبدع إلى إخراج إنتاجه الأدبي إلى المجال العام وخصوصا البيئة الطبيعية فمن خلالها برز العمل الإبداعي في أبها صورة لما فيها من سحر جمالي طبيعي.

---

1 ابن رشيق القيرواني، <<الديوان>> تح، د.عبد الرحمان ياغي، دار الثقافة، بيروت، دت، ص248

2 المصدر نفسه، ص71، 72

الفصل الثاني

قضايا الإبداع الأدبي

- اللفظ والمعنى
- الطبع والصنعة
- السرقات الأدبية

الفصل الثاني: قضايا الإبداع الأدبي

المبحث الأول: اللفظ والمعنى

تعد قضية اللفظ والمعنى من القضايا الهامة في تراثنا العربي بصورة عامة وفي التراث النقدي والبلاغي في بصورة خاصة، حيث لقيت اهتمام شديداً من القدماء والمحدثين، ونالت عناية الأدباء والنقاد الذين أفردوا لها مساحات كبيرة في مؤلفاتهم المختلفة.وقد تعددت الآراء فيها بتعدد هذه المؤلفات كما اختلفت باختلاف ثقافة المؤلفين وتباين أهدافهم من دراستها.وشهدت أيضا اختلاف كبيرا بين النقاد حول أهمية كل من اللفظ والمعنى والعلاقة الموجودة بينهما،كما شهدت اختلافا في المفاهيم مما أدى عدم اتفاق النقاد حول مدلول الكلمتين (**اللفظ والمعنى**).

ففي المفهوم العام نجد كلمة "**اللفظ**" تستعمل في التكوين الموسيقى وإيقاع العبارات والصورة الدقيقة للمعنى، بينما تطلق كلمة "المعنى" في الأدب القديم إلى الغرض الذي يقصد إليه المتكلم، أو الفكرة النثرية العامة في الشرح القصيدة أو نثرها.(1)

ونظرا التعدد الآراء حول قضية اللفظ والمعنى،جعلناهم في رأيين :الأول يتعلق **بالنقاد المشارقة**، أما الثاني فيتعلق **بالنقاد المغاربة**.

أ –رأي النقاد المشارقة في قضية اللفظ والمعنى:

منهم من يتحمس للفظ ومنهم من يعتبر المعنى أساسا للفاضلة،ومنهم من يجمع بينهما،ومن هنا ظهرت مذاهب مختلفة بعضها شايع المعنى وبعضها الأخر أثر المعنى، وأول من أثر اللفظ هو "**الجاحظ**" بحيث اعتبر الألفاظ هيا الأساس في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي، لأنه كان يهتم كثيرا بجمال الأسلوب والصياغة بما يكسوها من حلل الألفاظ يقول "**الجاحظ**" <<**حُكْمَ المعاني خلافُ حُكْم الألفاظ،لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية, وممتدّة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورةٌ معدودة ومحصَّلةَ محدودة**>>.(2)

---

1 مصطفى ناصف، <<نظرية المعنى في النقد العربي القديم>>، دار الأندلس للطباعة والنشر،بيروت، دت، ص 38

2 أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، <<البيان و التبيين>>، تح عبد السلام محمد هارون، دار الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة،27 أكتوبر2006، ج1، ص 76

و على هذا الأساس بنى نظريته المعروفة التي تقول:<<**المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ، والقرويّ،و إنما الشّأن في إقامة الوزن،وتغيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السَّبك.فإنّما الشّعر صياغةٌ، وضربٌ من النسج،وجنسٌ من التصوير**>>.(1) فهو يرى أن العناية بالألفاظ جديرة بالاهتمام لأنه حسب اعتباره الألفاظ محصورة أما المعاني فهي مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية ومطروحة يعرفها العجمي والعربي لذا وجب الفضل لما كان بارعا في المحصور من الألفاظ في المعاني المبسوطة والممدودة.

إن عبارة الجاحظ التي سقناها لا تكفي في تحديد المقصود بالمعنى والمقصود باللفظ،وأما الذي يحدد مفهومه للفظ والمعنى فهو كتاب (**البيان والتبيين**) كله ومراجعة ما ينتشر في ثناياه بمدلول الكلمتين ولو اكتفينا في تحديد ما يعنيه الجاحظ بكلمتي اللفظ والمعنى من عبارته هذه التي أشرنا إليها سابقا لما استطعنا أن نخرج بشيء دقيق عما يعنيه باللفظ والمعنى، بل ربما كانت فكرة الفصل الصارم بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارته التي قالها:<<**قال بعضُ جهابذة الألفاظ ونقّاد المعاني :المعاني القائمة في صدور الناس، المتصوّرة في أذهانهم، والمتخلّجة في نفوسهم والمتّصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورةٌ خفيّة،وبعيدةٌ وحشية، ومحجوبةٌ مكنونة... وإنما يحي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها،واستعمالهم إيّاها**>>.(2) فهو في هذا النص يفضل بين اللفظ والمعنى وذلك حين جعل للألفاظ جهابذة يعنون بها وللمعاني نقاد يرجع إليهم فيها.

وفي رأي أخر قريب من رأي "**الجاحظ**" موقف "**ابن خلدون**"من قضية اللفظ والمعنى حيث يقول:<<**اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني،وإنما المعاني تبّع لها وهي أصل.فالصانعُ الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر، وإنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها. من الكلام العرب، ليكثر استعمالهُ وجريه على لسانه، حتى تستقر له الملكة في لسان**>>.(3)

---

1 الجاحظ، <<الحيوان>>، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، القاهرة، 1403هـ، 1983م، ص75

2 المصدر نفسه ص 75

3 ابن خلدون <<المقدمة ابن خلدون>>، تح محمد الزعبي، دار الأرقم بن أبي أرقم، للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2001، ص 655

و يقول أيضا:<<**والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ،وأمّا المعاني فهي في الضمائر**>>[1] .

فصناعة الكلام نظما ونثراً عنده هي في الألفاظ لا في المعاني، والمعاني بالنسبة له هي تابعة للألفاظ وخدم لها."فابن خلدون" كان من مفضلي اللفظ عن المعنى.

وفي رأي أخر وهو أشهر ما قيل في اللفظ والمعنى "كقضية عقلية تستخدم للتفكير في الشعر"[2] ما قاله "**ابن قتيبة**" من انقسام الشعر إلى:

"ما حسن لفظه ومعناه – ما حسن لفظه دون معناه – ما حسن معناه دون لفظه – ما سقط لفظه ومعناه معا "[3].فالشعر عنده أربعة أضرب مقسمة كما يلي:

أ-لفظ جيد ومعنى جيد

ب-لفظ جيد ومعنى رديء

ج-لفظ رديء ومعنى جيد

د-لفظ رديء ومعنى رديء

يتبين لنا من هذا التقسيم أن المعاني عند "**ابن قتيبة**" هي متفاوت من حيث الجودة والرداءة وليست كما زعم "**الجاحظ**" "مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي"، وعليه فإن القيمة الفنية عند ابن قتيبة لم تكن كامنة في اللفظ بدليل أن منا الشعر ما حسن لفظه وساء معناه،فالعمل الأدبي لا يكون كاملا إلا إذا استوفي على شروط الجودة في الفكرة وفي الصورة أي في المعاني و الألفاظ، ومع محاولته هذه نراه أنه كان أميل إلى القول بتفضيل المعاني لدفاعه عنها واهتمامه الكثير بها.

ثم بعد هذا يأتي "**ابن طباطبا**" فهو كان يفصّل بين اللفظ والمعنى فصلا لا يبين منه ترجيح لأحدهما على الأخر.فهو يعتبر الألفاظ معارض للمعاني ولباس لها للفظ الجميل يزيد المعنى جمالا، بل قد يبهر بجماله فيغشى على مافي المعنى من قبح واللفظ القبيح يقبح المعنى ولو كان جميلا

1 ابن خلدون، <<المقدمة ابن خلدون>>، ص 655

2 مجدي أحمد توفيق، <<مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم>>، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1993، ص316

3 ابن قتيبة، <<الشعر والشعراء>>، ليدن مطبعة بريل، 1902م، ص13

يقول:<<**وللمعاني ألفاظ تشاكلها،فتحسنُ فيها وتقبح في غيرها،فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء،التي تزداد حسناً في بعض كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسن في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه**>>(1). فهو يرى أن اللفظ لباس للمعنى يحسن بحسنه ويقبح بقبحه.

وبعد هذا يأتي رأي أخر، إذا يهتم بالألفاظ والمعاني في أن واحد ومن بين هؤلاء الذين يهتمون بهذا الرأي وبذلوا جهدهم فيه هو "**عبد القاهر الجرجاني**"فقد درس القضية على أساس نظرية النظم حيث تقوم عنده على عنصرين (اللفظ والمعنى) فقد ربط بينهما ربطا محكما وله في الألفاظ مذهب غاية في الطرافة والأهمية وحسن الفهم يقول :<< **فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجدا نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ** فيقول :<<**حلو رشيق,وحسن أنيق وعذب سائغ وخلود دائم,فاعلم أنه ليس ينبئك على أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدح العقل من زناده،وأما الرجوع إلى الإستحسان إلى اللفظ من غير شرك في المعنى وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعد نمطا واحد. وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشياً أو عاميا سخيف**>>.(2)

إن نظرية "**عبد القاهر**" تقوم على التأزر التام اللفظ والمعنى، وهذا لا يتأتى إلا بتبعية الألفاظ للمعاني وهو لا يعني الترجيح،لأن أحد الأمرين لا يقوم إلا بالأخر، فهما صنوان وشريكان في الأهمية.(3)

1 ابن طباطبا العلوي، <<عيار الشعر>>، تح محمد زغلول سلام ، توزيع منشآت المعارف، الإسكندرية، دت، ص30

2 عبد القاهر الجرجاني، <<أسرار البلاغة>>، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت، ص9

3 د.يوسف حسين بكار، <<بناء القصيدة في النقد العربي القديم>>، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1998م، ص119

- << ويؤكد "عبد القاهر" تبعية الألفاظ للمعاني لإحداث التآزر والترابط في النظم الذي قامت عليه نظرتيه فيقول:<< **الألفاظ خدم المعاني،والمصرفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها،فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته**>>(1).

ولقد بذل "**عبد القاهر الجرجاني**" لتثبيت هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهودا كبير استخدم فيه كثيرا من أساليب الحاجة والجدل، وأبان فيه كثيرا مما غمض على النقاد من معاني الخلق الأدبي والنقد الأدبي (2) واضع بذلك جملة من الحقائق الهامة.

أولها: أن اللفظ في خدمة الموقف الذي يثار،فنحن حين نكتب لا نجمع ألفاظ ونضعها الواحدة بجوار الأخرى، وإنما نعتبر عن معان، ومن ثم كانت الألفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا في ذاتها،ونجاح الألفاظ ليس في شكلها الخارجي، وإنما جمالها ونجاحها في قدرتها على توليد المواقف المطلوبة أو في الإفصاح عن المعنى المراد أداؤه.

ثانيها: أننا، ونحن نؤلف شعرا أو نثرا، لا نفكر في أحد العنصرين تفكيرا مستقبلا أو سابقا على الأخر، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا، وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية،فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها،والإحساس هو الذي يلد الألفاظ المناسبة للتعبير عنه.

ثالثها: أن الفضيلة والمزية في كلام البلغاء أو نظر البلغاء لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشكلية، ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف المطلوب التعبير عنه.(3)

وهكذا ينتهي "عبد القاهر" إلى أنه لا انفصال بين عنصري اللفظ والمعنى في عملية الخلق الأدبي، وكذلك لا انفصال بينهما في عملية النقد الأدبي، فاللفظ والمعنى عنده هو وحدة لا تتجزأ.

---

1 د.يوسف حسين بكار، <<بناء القصيدة في النقد العربي القديم>>، ص120، 121

2 د.محمد زكي العشماوي ، <<قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث>>، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص315

3 المرجع نفسه ، ص317، 318

كانت هذه نظرة بعض النقاد المشارقة في قضية اللفظ والمعنى،ترى ما هي نظرة النقاد في المغرب لهذه القضية، هل هي مجرد إعادة الموضوع وتكرار له؟ أم فيها شيء من الجدة والإضافة؟

ب –رأي النقاد المغاربة في قضية اللفظ والمعنى:

لم يكن اهتمام أدباء ونقاد المغرب بقضية اللفظ والمعنى أقل قدرا من اهتمام قرنائهم المشارقة بها وقد ظهرت أثار هذا الاهتمام واضحة في حرص كثير منهم على دراسة هذه القضية والسعي إلى فهم أبعادها وإدراك أثرها في الإبداع ومن أبرز هؤلاء النقاد:

"**عبد الكريم النهشلي**":فهو يعد من أوائل النقاد المغاربة الذين كان لهم رأي في قضية (**اللفظ والمعنى**)، لكن رغم هذا لم يفرد بابا أو فصلا خاصا بالألفاظ والمعاني مثلما صنع بعض نقاد المشارقة، فاكتفينا بما نقله من "**ابن رشيق**" من بعض الأقوال التي كانت تعبر عن هذا الرأي وجعله ممن يؤثرون اللفظ على المعنى حيث قال:<<**قال عبد الكريم وكان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتأليفه:الكلام جزل أغنى عن المعاني اللطيفة من اللفظ عن الكلام الجزل، وإنما حكاه ونقله عمن روى عنه النحاس**>>.(1)

ومن "كلام عبد الكريم":<<**قال بعض الحذاق المعنى المثال واللفظ حذّو و الحذو يتبع المثال فيتغير بتغيره ويثبت بثباته**>>.(2)

لقد لخص "عبد الكريم" رأيه في هذه الأقوال فالكلام الجزل هو الألفاظ القوية المعبرة فإذا كان البيت الشعري يحتوي على الكلام الجزل فهذا يغنيه عن المعاني اللطيفة.

ومما نلاحظه من هذا أن "عبد الكريم" لم يهتم كثيرا بهده القضية،وقدم لنا رأيه باختصار شديد وكذلك الأمر بالنسبة إلى "**أبي إسحاق إبراهيم الحصري**" – "**أبو جعفر القزاز**"و"**أبو عبد الله محمد ابن شرف**"فقد اكتفوا بإشارات عابرة دلت على وجهة نظرهم في هذه القضية.

---

1 – ابن رشيق القيرواني، <<العمدة>>، ص94

2– د.محمد مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>>، ص36

فلقد أورد "**الحصري**" فقرة موجزة للغاية لم يحدد فيها موقفه بوضوح قال:<<**ثم اعلم – حفظك الله – أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية،وأسماء المعاني محصورة معدودة ومحصلة محدودة**>>.(1)

فالحصري يفرق بين المعاني والألفاظ، ويرى أن الإبداع في فن الشعر يتوقف على المعاني ويعتمد عليها لأنها تتجدد باستمرار فهي ممتدة إلى غير نهاية أما الألفاظ فهي معروفة ومحصورة محدودة يستطيع أن يطلع عليها ويستعملها كل شخص في كلامه

أما "**ابن رشيق**" فقد عالج قضية اللفظ المعنى في موضع مستقل من (**عمدته**) في ضوء آراء غيره من كانوا ينتصرون إلى اللفظ أو المعنى ويتضح أنه فحص تلك الآراء فحصا واستخلص منها رأيا يقوم على الارتباط التام بين اللفظ والمعنى فيقول:<<**اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقص للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح**>>(2)

"فابن رشيق" هنا يعتمد على التمثيل والتشبيه، فشبه الشعر بالإنسان تماما حيث جعل اللفظ جسمه والمعنى روحه، فالعلاقة بينهما قوية جدا مثل ارتباط الروح بالجسد فإذا اختل أحدهما ضعف الأخر.

ويبقى في النهاية أن نقول أن قضية اللفظ والمعنى هي المركب لاختلاف حوله وإنما الاختلاف يدور بين النقاد، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما على الأخر، فمنهم من تطرق إليها بشكل أوسع والبعض الأخر اكتفوا بإشارات عابرة عن رأيهم فيها.

---

1 ،محمد مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>> ، ص42

2 ، ابن رشيق القيرواني، <<العمدة>>، ص91

المبحث الثاني:الطبع والصنعة

– تعتبر قضية الطبع والصنعة من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت بال النقاد القدامى والبلاغيين كثيرا،وحظيت باهتمام الأدباء والدارسين،إذاهما مذهبان متوازنان، عاش جانبا إلى جنب في تاريخ الشعر العربي والنقد الأدبي ودار حولهما الكثير من الخلاف،واختلف فيها الآراء، وتعدد بسببها المواقف ودونت فيها العديد من الكتب والمؤلفات.

<< لقد كان الشعراء والرواة يتناشدون الأشعار في مجالس السمر والدراسة،وكان يقال لواحد من الشعراء:شعرك مطبوع جيد،بينما يقال لواحد أخر شعرك مصنوع عليه أثر الكلفة.>>(1)

فما المقصود من المطبوع وما المقصود من المصنوع ؟

"**فالمطبوع**" <<**هو الشعر الذي يصدر عن الشاعر بالسجية والطبيعة الناشئة عن تدربه بسماع أشعار البلغاء واندفاع طبيعته لمحاكاة أشعارهم**>>.(2)

وأما "المصنوع" <<**فهو الشعر الذي أدخل فيه ما يسمى عند أهل الفن بالصنعة وهي التهذيب والتنقيح للشعر وإبداع المحاسن البديعية واللطائف اللفظية فكان علم أصحابه مكتسباً بالصنعة** >>(3).

ومن أهم الآراء التي ثبته في هذا المجال، ما قاله "**الجاحظ**" في بيان أهمية الطبع في صناعة الكلام الجيد:<< **وكل شيء للعرب الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر**>>(4).

فهو يقصد بالطبع تلك القوة الفطرية الموهبة أو الغريزة التي تمكن الشاعر أو الأديب من امتلاك ناصية القول والبراعة فيه.

---

1 د بشير خلدون، <<الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي>>، الشركة الوطنية النشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص199

2 د محمد الطاهر ابن عاشور، <<شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المزروقي، على ديوان الحماسة لأبي تمام>>، الدار العربية للكتاب، ط2، ليبيا، تونس 1398، 1978، ص58

3 المرجع نفسه ص57

4 أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، <<البيان والتبيين>>، تح، عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، ط7، القاهرة ، 1418هـ، 1998م، ج3، ص128

وقد عرض "**الجاحظ**" لقضية الطبع الشعري عند المولدين من الشعراء، وسمي لنا طائفة منهم وجعل شيخ المطبوعين من المولدين "**بشار بن البرد**"إذ يقول:<< **والمطبوعين على الشعر من المولّدين بشار بن البرد والسيد الحميري وأبو العتاهية وابن أبي عيينة،وبشار أطبعهم كلهم**>>.(1)

وإن كان الجاحظ قد بالغ في وصف الطبع فهو يوضح في موضع أخر صعوبة القول وصنع الشعر: <<ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا،يردّد فيها نظره،ويجيل فيها عقله،ويقلب فيها رأيه،[...]، وتتبعا على نفسه،فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عياراً على شعره،إشفاقا على أدبه،وإحراز لما حوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد:الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات>>.(2)

فالشعر القديم ليس تعبيرا فنيا حرا بل هو مقيد، ونماذجه لا تخلو من أثر الصنعة، قد تتخذ شكلا بسيطا عند بعض الشعراء بينما تتعقد عند آخرين تخرج به إلى التكلف وهذا من رغبة الشاعر في إثبات المهارة والإجادة وتحقيق الشهرة.

أما "**ابن قتيبة**" فقد تعرض لهذه المسألة في الشعر والشعراء، فقال:<<**ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ونقصه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة...**>>.(3)

وقال في المطبوع:<< **والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر،واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافية، وتبيّنت على شعره رونق الطبع، ووشي الغزيرة...**>>(4)

من منظور "ابن قتيبة"الشاعر المتكلف، هو الشاعر الذي يعتنق مذهب الصنعة أي الصانع،كزهير والحطيئة أما الشعر المطبوع هو ما يأتي عفوا دون أن يحتاج فيه الشاعر إلى جهد وعمل الفكر، وهو يربطه بالبداهة

---

1 عباس العزاوي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 7، العراق، 1389هـ، 1960م، ص58، 59

2 د. يوسف خليف، <<دراسات في الشعر الجاهلي>>، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، 1981، ص86

3 ابن قتيبة،<<الشعراء والشعراء>>، ص17، 26

4 المصدر نفسه، ص26

ويأتي بعد قتيبة الناقد والأديب "**ابن طباطبا**" فقد اتبع ما كان متداولا بين نقاد عصره فكان يستعمل مصطلح "**الطبع**" بنفس المعنى الذي استعمله سابقوه وهو الاستعداد النفسي والملكة النفسانية أو قوة لنفس فاعلة تصدر عنها الأفعال والأعمال الاختيارية"(1) ويؤكد ذلك في هذا القول الذي يعرف فيه الشعر:<<**والشعر– أسعدك الله – كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خّص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجنة الإسماع، وفسد على الذوق.ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه**>>.(2)

لا يحتاج الشاعر **المطبوع** أن يغدي شعره من هنا وهناك لأن ما يحتاج إليه هو مرهون في أعماقه. فابن طباطبا كان يفضل الطبع على الصنعة.

ذلك هو المقصود "بالمطبوع والمصنوع" ويعنينا هنا أن نتعرف على أراء نقادنا المغاربة في هذه القضية الهامة، وأول ما يطلعنا بإعطاء رأيه هو "**أبو إسحاق الحصري**" فقد أورد لنا جانباً كبيراً من القصص والأخبار تتعلق بقضايا الطبع والتكلف، فقد فاضل بين شعر الأعراب وشعر أهل الحضر، مؤكداً أن شعر الأعراب يصدر عن طبع نقي لم تعكر صفوه وسائل الحضارة الحديثة، بخلاف شعر أهل الخصر فهو مهلهل خلق النسج خطؤه أكثر من صوابه.(3) ونتعرف على رأيه في هذه القضية من خلال نصه وهو نص واضح وصريح عالج فيه موضوع الطبع والصنعة، يقول "**أبو إسحاق**":<<**الكلام الجيد الطبع مقبول في السمع قريب المثال بعيد المنال أنيق الديباجة رقيق الزجاجة يدنو من فهم سامعه كدنوه من وهم صانعه، أما الشعر المصنوع، فهو مثقف الكعوب معتدل الأنبوب يطرد دماء البديع على جنباته ويروق رونق الحسن في صفحاته[...]وأحسن ما أجري إليه وأعول عليه التوسط بين الحالين والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والصنعة...**>>.(4)

---

1 د. أحمد عصفور، <<مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي>>، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982 ص 39

2 ابن طباطبا، <<عيار الشعر>>، ص17، 18

3 ينظر د. بشير خلدون، ، <<الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي>>، ص203

4 المرجع نفسه، ص204

فالكلام المطبوع هو الذي يقبله السمع ويتذوقه بكل سهولة وبساطة لعذوبة ألفاظه ورقة معانيه، أي هو الكلام الجيد، أما المصنوع فهو الذي أخده صاحبه بالثقاف والتنقيح وأكثر فيه الصور البديعة والاستعارة والتشبيه والكناية... .

"و**الحصري** "وإن كان معجباً بالمطبوع الجيد والمصنوع المثقف فهو يميل برأيه إلى التوسط بين الحالتين من الطبع والصنعة، لأن الشاعر لا يكفيه طبعه وموهبته، وإنما لا بدله من خبرة وثقافة وذلك حتى يثقف شعره وينقحه ويختار له ما يلائم من الألفاظ وينسجم من المعاني والصور البديعية الجيدة والواضحة. فالطبع والصنعة شيئان أساسيان للشاعر في نظر "**الحصري**"، ولكن الشيء الذي ينكره هو التكلف والتعمل والجري وراء الألفاظ على حساب المعنى فيأتي الشعر مهلهلا، ويكون خطأه أكثر من صوابه.

أما "**عبد الكريم النهشلي**"فلا نكاد نعثر له إلا على أحكام عامة مقتضبة كقوله<<**هذا شعر مطبوع، أو شاعر متكلف**>>ويؤكد ذلك في قوله:<<**وكان ابن مقبل من الشعراء الخداق الموجدين وكان يجيد البديع في شعره**>>(1).

أما "**ابن رشيق**"فقد إهتم بموضوع الطبعة والصنعة وخصصهما بباب في عمدته ويمكن حصر موقفه في ثلاث أقسام :

1- **شعر مطبوع يصدر عن فطرة والسليقة.**

2- **الشعر المصنوع لا يخلوا من التنقيح والتمحيص** .

الشعر المتكلف والشائع عند المولدين من الشعراء ممن يهتمون بالمعاني يبحثون عن الغامض منها وأغرقوا في تناول الموضوعات المجردة دون أن يكثرتوا بالألفاظ وهو في ذلك يقول:<<**ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن. لم يؤثر**

1 د.بشير خلدون، <<الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي>>، ص206

فيه الكلفة ولا ظهر عليه التحمل كان المصنوع أفضلهما وكذلك يجب على من يميل إلى الصنعة ألا يستغرق فيها وتستويه فتفسد عليه شعره>>(1)

فاعبد الكريم يقدم الصنعة على الطبع شريطة ألا يظهر في الشعر أثر الكلفة والتعمل، فهو لا يرى في الصنعة ذلك التكلف الممقوت بل تلك الصنعة الخفية فلا تكون الكلفة باديت عليها.فهو من مفضلي الصنعة على الطبع.

ونستنتج من هذه الدراسة أن قضية الطبع والصنعة نالت مساحة كبيرة في تفكير النقاد والشعراء، كما أخذت موضع اهتما مهم بشكل كبير, وما يجمع بينهما هو خيط رفيع لا يمكن تجاوزه فهما حالتان للإبداع الشعري، والصنعة غير التكلف فالفرق بينهما كبير .

1ابن رشيق، <<العمدة>> ص97

المبحث الثالث: السرقات الأدبية

إن النقد في مفهومه الدقيق يعني الحكم على الأعمال الأدبية بالحسن أو القبح وتميز بين جيدها ورديئها وهذا الحكم عند الناقد لا يمكن أن يكون مبنيا على رأي مبتور أو نظرة سطحية، وإنما يحتاج إلى سعة في المعرفة بالأدب وفنونه واطلاع واسع على التراث الأدبي في سائر عصوره ومواطنة، ودراية بالغة لإنتاج المشهورين والمغمورين من الأدباء على السواء، حتى يسهل ربط المتقدم بالمتأخر ويعرف السابق من اللاحق، ويمكن حينئذ الحكم بتقليد أو التجديد. فاستطاع النقاد من تميز الأدب ورده إلى أصحابه والتعرف على مسلك كل شاعر في التعبير وأن يضعوا أيديهم على مواضع الأخذ والاقتناء وإفادة أديب من أديب. ووصف هذا العمل بالسرقة فكانت هذه القضية من أكثر القضايا استحواذا على اهتمام الأدباء والنقاد، ومن أبرز الموضوعات التي عالجها النقد العربي في قديمه وحديثه نظرا لارتباطها الوثيق بالإبداع الشعري والإلهام الفني.فما مفهوم السرقة؟

هو أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر أخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظا ومعنا ثم يدعي ذلك لنفسه (1) وقد حاول الباحثون رد القضية إلى دوافع محدودة: كالتأثر والإعجاب وللإتباع والتقليد عوامل كثيرة أهمها الإعجاب الذي يتناول شخصية المقلد كما يتناول شخصية المقلد كما يتناول الأثر الفني الذي انتجه.(2)

فإجادة الشاعر في ناحية من النواحي ونجاحه في موقف من المواقف يكون سبب من أسباب الإعجاب بشخصه وفنه فيعمد إلى تقليده حتى يحظى بالنجاح الذي حظي به ويبلغ المنزلة التي بلغها.

والنقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة انقسموا في تسميتها إلى قسمين:

المتشددون:يسمون هذا العمل سرقة وانتهابا إغارة وخصبا ومسخا وغيرها من تلك الألقاب

---

1 د.بشير خلدون <<الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي القيرواني>>، ص217

2 د بدوي طبانة، <<السرقات الأدبية:دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها>>، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية، 1389هـ، 1969م، ص118

التي تشين صاحبها فجدوا السطو على تلك الثمرات جريمة لا تغتفر. <<فالعمل على انتزاع الفكرة من منشئها ومبدعها جناية لا تقل على جناية سلب الأموال والمتاع من صاحبها ومالكها>>.(1)

المتسامحون: الذي يتلطفون في تلك الألقاب تحرزا من الخطأ وإحسانا لظن فيسمونه: اقتباسا وتضمينا،وتلميحا... وغيرها من الأسماء الرقيقة المهذبة كما يعتبرون السرقة ضربا من الفنية الأدبية أي: مجال الحذق والمهارات ولا يقتدر عليه إلا الحاذق المبرز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه بحيث يبدو أمام القارئ شيء جديدا.

ويحتاج من سلك هذه السبل إلى الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقدها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها.(2)

فلم يسم النقاد الأدبي الذي يسرق معاني سارقا لأنها في نظرهم سبق إلى أكثرها حتى أصبح مجال التجديد أمام المحدثين محدودا فالسارق في نظرهم هو الذي يسطو على العبارة فينقلها.وتلك العبارة إنما هي المظهر الفنية والابتكار عند أكثر النقاد، "فالسرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في معاني المشتركة بين الناس هي جارية في عادتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم. (3)

وعلى هذا فإن السرقة المعتبرة في نظرهم ليست في المعاني المشتركة الجارية وإنما في سرقة البديع المخترع، لأنه يمثل الناحية الفنية التي يختص بها كل أديب ويتميز بها عن غيره من الأدباء. وقد حرص النقاد على تتبع سرقات الشعراء والإشارة إليها منذ بواكير الشعر العربي وقد اختلفت هذه الإشارات كما وكيف باختلاف العصور الأدبية، <<فالسارقات التي بدأت بسيطة بدائية في العصر الجاهلي أخذت في التطور والتعقيد بتطور العصور الأدبية واتسعت دائرتها باتساع دائرة الشعر نفسه وازدادت وضوحا في أذهان النقاد والشعراء أنفسهم حتى أثارت حركة نقدية ضخمة يتوفر عليها النقاد بالدرس

---

1 د.بدوي طبانة، <<السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها >>، ص32

2 ابن طباطبا العلوي <<عيار الشعر>>، ص113

3 ابن رشيق، <<العمدة>>، ص281

والبحث>> (1). فأفردوا لها الكثير من المؤلفات والكتب وتراشق الشعراء بتهمتها، وسعوا إلى بيان حدودها وأنواعها وتحديد الشروط التي تحسن معها السرقات وتقبح بدونها.

إلا أنه يمكن القول أن دراسة السرقات الأدبية كمصطلح نقدي لم تظهر بصفة منهجية إلا عندما ظهرت الخصومة بين أنصار القديم والجديد،والخصومة النقدية التي دارة بين "**أبي تمام**" و"**البحتري**"، وقد تناول موضوع السرقات الشعرية جماعة من الرجال البلاغة والنقد ولعل أول من يستحق الوقوف عنده هو "**الجاحظ**" حيث قال <<**لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، أو في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو يعد على لفظه فيسرق بعضه، أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه**>>.(2) سابق ولاحق وهو يرى فيها استعانة وهو ما يمكن أن يسمى بأمراض الإبداع حين يمتنع الابتكار فيستعان عليه بالأخذ.

أما ابن قتيبة استخدم مصطلح الأخذ بدل السرقة فرأى أن الشاعر الذي يأخذ من غيره إذا زاد في المعنى المأخوذ معنى أخر فإنه يكون الأول فضل السبق إلى المعنى وللثاني فضل الزيادة فيه هو يعتبر عن ذلك بقوله:"كان الناس يستجدون للأعشى قوله

كأس شربت على لذة * * * وأخرى تداويت منها بها

وقال أبو نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء * * * وداوني بالتي كانت هي الداء(3)

فضل الأعشى السبق وفضل أبي نواس الزيادة فيه.

كما أننا نجد القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه يقر أن السرقة تكون في المعاني المبتكرة يقول:<<وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر،

---

1 مصطفى أبو شوارب، <<قضايا الإبداع الفني>>، ص107

2 الجاحظ، <<الحيوان>>، ص311

3 ابن قتيبة، <<الشعر والشعراء>>، 73

فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضح موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيربك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع، كما قال لبيد:

وجَلاَ السُّيُولُ عن الطُّلُول كأنها زُبُرُ نُجُدُّ مُتُونَها أقْلامُهَا

فأدّى إليك المعنى الذي تداولته الشعراء, قال امرؤ القيس:

لِمَنْ طَلَلُ أبصَرْتُه فَشَجاني كَخطّ زَبُور في عسيب يماني

أمثال ذلك مما لا يحصى كثيرة ولا يخفى شهرة، وبين لبيد وبينهما ما تراه من الفضل وله عليها ما تشاهده من الزيادة والشف>>.(1)

فتصرف المتحدثين في معاني القدماء فمنهم من تصرف بالإضافة إليها والبعض بالحذف منها أو إعادة تشكيلها، وتعد مسوغا للإبداع الشعري عند المحدثين فقد يتجاوز المحدث السابق عليه بما يأتيه في إبداعه من تجديد.

أما "**ابن طباطبا**" فقد عرض في كتابه <<**عيار الشعر**>> موضوع السرقات وعبر عنها "بالمعاني المشتركة" وأول ما يلفت النظر في كلامه عنها أنه يردك أن صناعة الشعر أشدّ على المحدثين منها على المتقدمين. وعن ذلك يقول:<<**والمحنة على الشعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقتصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول**>>(2). ولهذا السبب أباح الشاعر للمحدث أن يقتدي بأشعار المتقدمين،على أن يكون هذا الإقتداء بالمحسن لا بالمسيء.

وإذا كان قد أباح المحدث هذا النوع من التقليد:<< فإنه لا يبيح له أن يغير على معاني الشعر فيدعوها شعره. ويخرجها في أوزان مخالفة الأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ويتوهم أن تغييره للألفاظ وأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة>>.(3)

---

1 القاضي الجرجاني، <<الوساطة بين المتنبي وخصومه>>، ص186

2 عبد العزيز عتيق، <<في النقد الأدبي>>، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط2، 1391هـ، 1972، ص332

3 المرجع نفسه، ص332

كما يعبر "ابن طباطبا" عن السرقة الحسنة أو غير المعيبة عنده بقوله:<<**وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه**>>.(1)

فليس كل أخذ وتقليد معيبا، بل المعول قبل كل شيء على الصنعة وإبداع فإذا أخذ المتقدم معنى التأخر وأحسن التصرف فيه فإنه يكون له ولا يعاب عليه.

فالأخذ عنده مشروع في حدود الابتكار والإجادة، أي إضافة الجديد إلى القديم المأخوذ والإجادة فيه لفظا ومعنى وما عدا ذلك يعد قبيحا.

ومن الدارسين الذين تناولوا هذه الظاهرة أيضا "**أبو هلال العسكري**" الذي لا يرى عينا في أن يأخذ شاعر مبتدع من شاعر أخر صنع النابغة في أخذه بيته المشهور:

إنك شمس والملوك كواكب * * * إذا طلعت لم يبدو منهن كوكب (2)

فقد أخده من بين أحد الشعراء:

هو الشمس وافت يوم دجن فأفضلت * * * على كل ضوء والملوك كواكب

فقد تداول النابغة معنى الشاعر عليه, مستوحيا صورته الفنية، ومبدعا منها صورة أبدع وأشهر(3)

لقد بين "**أبو هلال العسكري**" أن المعاني مشتركة في العلم بها بين الناس ولكن تقع المزية والتمايز بينهما في الصياغة الفنية فيقدر تصرف الشاعر في الصياغة وبمدى قدراته على الإضافة والحذف والتحوير، بقدر ما يحظى من ثأتير من المتلقي. ويرى أنه يجب على الشعراء إذا أخذوا المعاني أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في المعارض من تأليفهم. ويوردها في غير حلتها الأولى(4) وهو ما أسماه حسن الأخذ أم الأخذ القبيح فهو أن يعمد إلى المعنى فيتناول بلفظه كله أو تخرجه في معرض

---

1 عبد العزيز عتيق، <<في النقد الأدبي>>، ص332، 333

2 النابغة الذبياني، <<الديوان>>، تح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت دت، ص74

3 أبو هلال العسكري، <<الصناعتين>>، تح، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الإستانة، القاهرة، 1320هـ، ص203

4 المصدر نفسه،ص217

مستهجن. فمقياس السرقة عنده هو الصياغة.<<**فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقا ومن أخذه ببعض لفظه كان سالخا ومن أخذه فكساه من عنده أجود من لفظه كان أولى به ممن تقدمه**>>. (1)

هكذا جعل أبو هلال الشعراء في منازلة متفاوتة تبعا لتصرفهم في المعاني وقدراتهم الفنية على تحويرها.

كما ألف "**ابن رشيق**" كتابه"العمدة في صناعة الشعر ونقده"وتكلم فيه عن السرقات الشعرية.ملما بآراء من سبقه من النقاد وهو يقر أن ميدان السرقة واسع جدا فلا يمكن لأحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وقد أتى بألقاب مختلفة نقلا عن الحاتمي في"حيلة المحاضرة "ك:**الإصطراف**: وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق إن ادعاه جملة فهو انتحال.

الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا،فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعدوا صوت فيروي له دون قائله: أما **الغصب**: هو أن يأخذ الشاعر بيت شاعرا أخر اغتصاب أي عُنْوةٌ،أما **الإهتدام**: ويسمى النسخ وهو أن تكون السرقة فيما دون البيت ولم يفصل أما **الموارِدة**: فهي أن يتفق الشاعران دون أن يسمع ويقول الأخر.

وقد أظهر "**ابن رشيق**" تحديد للسرقة في قوله:<<**فالسارق إنما هم في البديع المخترع**>>.(2)

والبديع عنده يعني المحسنات أو أصباغ الكلام كلها، وهذا النص واضح الدلالة على ربط قضية الإبداع بالسرقة وهذا بتصوير الإبداع إنتاجا لأصباغ.

وألم "**عبد القاهر الجرجاني**" إلماما سريعا الموضوع السرقات في كتابه <<**أسرار البلاغة**>>و<<**دلائل الإعجاز**>> حيث قال: إن السرقات تكون في المعنى والمعنى عقلي وتخيلي،وأول يجري في الأدب مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء صدقا حقا والثاني كثير الأنواع ولكن مراده شيئان:التشبيه الضمني وحسن التعليل ولا تحقيق السرقة في الفنون الأدبية و معانيها الرئيسية كالمدح

1 أبو هلال العسكري، <<الصناعتين>>، ص197

2 ابن رشيق <<العمدة>>، ص281

بالكرم أو الشجاعة،ولا في المعنى والصور المشتركة كتشبيه الكريم بالبحر والشجاع بالأسد وإنما تدعى السرقة في المعاني التي تحتاج إلى ذكاء واجتهاد أو في الصنعة البديعية وحسن الأداء ويكون الاحتفاء ظاهرا وخفيا.(1)

وبهذا نرى أن عبد القاهر قد قسم للمعاني إلى قسمين فأطلق على القسم الأول المعنى العقلي والقسم الثاني المعنى التخيلي،كما أنه نفى تهمة السرقة عن المعنى العقلي وأثبتها إلى المعنى التخيلي، وهذا يدعائه أن السرقة تدعى في الصنعة البديعية.

وفي <<**كتاب الدلائل**>> نجد أنه لا يسميها سرقة بل احتذاء وقد قسمه إلى احتذاء جلي وخفي ويسوي بين الإحتذاء والأخذ والاستراق.(2) فهو يعطف السرقة والأخذ على الاستعانة والاستمداء بما لهما من صلة.

ومن خلال ما عرضناه من أراء النقاد حول قضية السرقات نستنتج بأنها قديمة كما صرح بذلك "**القاضي الجرجاني**" <<**والسرق أيدك الله– داء قديم**>> والشعراء كانوا منذ القديم يستعينون بخواطر بعضهم وكان المتأخر منهم بأخذ من المتقدم إما بحكم التأثر أو الإعجاب أو عن طريق الرواية.ولهذه القضية ارتباط وثيق بعملية الإبداع باعتبار أن الإبداع في جوهره وأخذ واستعانة.

1 عبد القاهر الجرجاني، <<أسرار البلاغة>>، ص292

2 المصدر نفسه، ص293

الفصل الثالث

جماليات العمل الأدبي

- الموضوع
- المحتوى
- أهمية الموسيقى في العمل الأدبي

الفصل الثالث: جماليات العمل الأدبي

المبحث الأول: الموضوع

لفتت قضية موضوعات الأدب انتباه النقاد في النقد العربي في النقد العربي القديم، واختلفت وجهات نظرهم حولها، فكانت ميادين الأدب محصورة في الأغراض التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قال: "**ابن رشيق**" <<**بنى الشعر على أربعة أركان وهي المديح والهجاء والنسيب والرثاء**>>.(1)

والهدف من حصر ميادينه في أغراض بعينها هو أنّ هناك ميادين لا يحق للمبدع ارتيادها، وأن هناك مشاعر لا تسمح له بالإعراب عنها, وهذا ما يضيق الخناق على المبدعين وتحصر تجاربهم في مجالات بعيدة عن حياتهم وأذواقهم وتفصل بين الذات المبدعة وموضوع التجربة، فحرم المحدثون مما كان متاحا لأسلافهم، حيث كان موضوع الشعر بالنسبة للجاهلين هو بيئتهم وحياتهم بكلّ ما اشتملتا عليه من ظواهر، والمحدّثون ملزمون بالمحافظة على الأغراض القديمة على النحو الذي كانت تعالج به في الشعر الجاهلي.(2) يقول "**ابن رشيق**":<<**وكانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر، فذلك أوّل ما تبدأ به أشعارهم بذكر الديار فتلك ديارهم، وليس كأبنية الحاضرة.فلا معنى من ذكر الحضري الديار إلا مجازا لأنّ الحاضرة لا تنسفها الرياح ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمن طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل**>>.(3)

وقد ترتب عن سيطرة هذه الأغراض على أذهان بعض النقاد أن أصبحت معيارا نقديا يحكم من خلاله على الشاعر، وهناك تصبح للموضوعات صفات جمالية خاصة قبل دخولها في العمل الأدبي وعلى المبدع أن يعرف ما يليق منها بالأدب وما يليق فيتجنبه.

والجمال الفني كما يعرّفه "**كانط**":<<**هو التقديم الجميل للشيء، سواء أكان هذا الشيء في ذاته جميلا أم قبيحا**>>(4)

---

1 ابن رشيق، <<العمدة،>> ص121

2 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في التراث النقدي العربي القديم>>، ص157، 159

3 ابن رشيق المصدر نفسه، ص226

4 عبد القادر هني المرجع نفسه،ص161

فجمال الموضوع يعتبر جزء من جمال التجربة الفنية، كما له قيمة مستقلة عن قيم العمل الأدبي. فحين نقرأ القصيدة مثلا <<لانهتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني>>.(1) فنجد نقادا يخفون إعجابهم من تحويل المبدع الموضوع التافه من حيث قيمته إلى تجربة فنية مميزة.

"**فابن قتيبة**" يعُدّ وصف "**عنترة**" للذباب مما لم يسبق إليه ولم ينازع فيه حين قال:

وخلا الذُّبَابُ بها يُغْنَى وحدَهُ * * * غَرْدًا كفِعْل الشَارب المُتَرنّم.

هَزَجًا يَحُكَّ ذِراعَهُ بذِراعِهِ * * * فعلَ المُكِب على الزَنادِ الأجذْم.(2)

فعد تشبيهه أفخم وأعظم في أحقر مشبه وأصغره وأندر شيء في أحسن معرض.

وقد خضع تحديد موضوع الأدب عند فئة من النقاد إلى مبدأ الأخلاق، فالأدب مهمة أخلاقية تهذيبية يستند إلى الوظيفة التربوية المنوطة له في المجتمع غايتها تربية الإنسان على الخير والحق والفضيلة فما وافق هذه الغاية هو ما يصلح الأدب.(3)

"**فإخوان الصفا**" يميّزون موضوعات الشعر بين ما يصلح النفوس وبين ما يشيع فيها الفساد وذلك في قولهم:<<**حكم الكلام والأقاويل في النفوس نوعان: مصلح ومفسد، فالمصلح كالمديح والثناء الجميل باعثين على مكارم الأخلاق ومثل المواعظ والمواعيد الزاجرين للنفوس كالشتيمة والتهديد والقبيح من الأقاويل الجالبة إلى النفوس العداوة والبغضاء.**>>.(4)

دعا أنصار الاتجاه الأخلاقي للأدب المبدعين إلى تجنب مثل هذه المواضيع الضارة في الأدب."فابن قتيبة" يحاضر محاضرة شديدة للأغراض المنافية للأخلاق ويقول في هذا الصدد:<<فالأغزال والرقيق تدعوا إلى الفتنة، وتصرف النفوس إلى الخلاعة واللذات وتسهل الانهماك

---

1 د. محمد زكي العشماوي، <<قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث>>، ص30

2 إميل بديع يعقوب، <<موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم>>، دار نوبيليس، ط1، بيروت، 2008م، المجلد2، ص343

3 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص161

4 المرجع نفسه، 162

في الشطارة والفسق، وأشعار الحرب وذكر الصعاليك تهيّج الطبيعة وتسهل على المرء موارد التلف في غير حق وربمّا أدّت بالمرء إلى هلاك نفسه وشعر الهجاء أشد ضروب الشعر إفسادا والمدح والرثاء مباحان مكروهان، مباحان إذا ذكرت فيهما الفضائل، مكروهان إذا أسّسَ على الكذب>>.(1)

أما الموضوعات التي يباح الخوض فيها فهي تلك التي توافق الخير والشرّ والفضيلة في ظل المعيار الأخلاقي كان من الطبيعي أن يعاد النظر في الأغراض التي كانت نحو الإبداعات القدماء وورثها عنهم المحدّثون أو ألزموا بها بسبب ما أصاب المجتمع من انحراف أخلاقي إلا أنّ هذه الدّعوة إلى إبعاد موضوعات التي تتنافى مع الأخلاق لم تفرض عليهم تضييق مجال الإبداع، لأن التأثير الذي يحدثه الشعر في الملتقى ليس مصدره الموضوع وإنما مصدره المحاكاة التي قد يقصد بها إلى التحسين وقد يقصد بها إلى التقبيح (2)

<<فاللمبدع حريّة في ارتياد أي مجال من المجالات المتصلة بالحياة البشرية مادام المعول عليه في أداة الشعر وظيفته الأخلاقية هي المحاكاة التي يهدف الشاعر من ورائها إلى تحسين الأفعال والسلوكات المرغوب فيها ليقبل عليها المتلقي،فتقبيح الرذائل بجميع أصنافها ليتجنبها وينفر منها>>(3)

فلا تقتصر المحاكاة الشعرية على الذوات الإنسانية بل تشمل كلّ الأفعال الممكنة خيرا أم شرّاً ذلك أن مجال الشعر بينما هو موجود على وجه الحقيقة وبين ما يقدّر وجوده،على أن يكون هذا الذي يقدّر وجوده في حدود ما هو محتمل الحدوث أي أن يكون الممكن و جود له سند من الواقع أو الحقيقة

هذه المهمة الأخلاقية للشعر القائمة على التخييل تسمح للشاعر أن يتناول أي موضوع من الموضوعات المتصلة بما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده (4)

---

1 ابن قتيبة، <<الشعر والشعراء>>، ص200

2 ينظر عبد القادر هني <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>ص163، 165

3 المرجع نفسه، ص165

4 ينظر المرجع نفسه، 166

نستنتج في الأخير أن وجهة نظر بعض النقاد حول قضية موضوعات الأدب كانت حاضرة في الشعر الجاهلي، حيث كان موضوع الشعر عندهم هو حياتهم، بحيث أصبحت معيارا نقديا يحكم من خلاله على الشاعر، فالموضوع جزء من جمال التجربة الفنية وهو مهمة أخلاقية تهذيبية يرتادها المبدع من الموضوعات المتصلة بالحياة البشرية دون أن يشترط عليه سوى الجودة الفنية لأنها هي وحدها المعيار الذي يقيم العمل الفني من خلالها.

المبحث الثاني: المحتوى

لم يستخدم مصطلح "**المحتوى**" في الحديث عن محتوى العمل الأدبي في النقد العربي القديم، بل كان المعنى هو المصطلح المتداول، فكثرت دلالاته في الخطابات والسياقات التي ورد فيها،

<<فاستخدم أحيانا عن المعنى المفرد للفظ،كما استعمل أيضا ليدل على المعاني الجزئية في العمل الأدبي كدلالته على معنى بيت من الشعر.واستخدم أيضا للدلالة على مجموع ما يحتويه النص من معان جزئية أو ما يسمى محتوى النص>>(1)،

أنه لا يوجد فرق بين دلالة كل من المعنى والمضمون على محتوى النص بمقارنة هذه الدلالات المتعددة لمصطلح المعنى.

<<أما تصور نقادنا القدامى لمضمون العمل الأدبي فيقوم على الغاية التي رسموها للأدب، فالمبدع في تقديرهم ينبغي أن يهدف في عمله إلى غاية معنية سواء كانت جمالية أو تربوية معرفية.>>(2)

فمضمون النص منزه من أي التزام مهما كانت طبيعته.ذلك أن للمبدع حرية كبيرة في تناول أي محتوى مما يقدمه له الواقع من حوله، دون أن يبالي بما يمكن له من تأثيرات سلبية على جمهوره، لأن المعول عليه هو جودة الصياغة التي لا تتحقق المتعة الفنية دونها فإذا تحققت للمبدع صحة التأليف بوضع الألفاظ في مواضعها، وإيراد المعنى باللفظ المعتاد لمعناه لم يبال بأن يكون قوله صدقا أو يوقعه موقع الانتفاع به>>(3) فمهمة النثر تناول المحتوى وأما الشعر لا يراد منه الأحسن اللفظ وجودة المعنى، فحسن الكلام يراد من الشاعر والصدق يراد من الأنبياء.

فما دامت غاية الشعر الإجادة الفنية فإن خوض المبدع في معان فاحشة متعارضة مع أخلاقيات المجتمع ومعتقداته لا يطعن في قيمة علمه.فإن فحاشت المعنى ليس مما يزيل جودة الشعر.(4) أي أن الشعر تقتصر مهمته في البحث عن الصياغة المناسبة التي تمكنه من توفير المتعة

---

1 عبد القادر هني <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم >>، ص174

2 المرجع نفسه، ص176

3 ينظر المرجع نفسه، ص179، 182

4 ينظر المرجع نفسه، ص179

الجمالية لمتلقيه،فلا يشترط عليه أن يلتزم في عمله محتوى معين.

إلا أن هناك من النقاد من يشترطون على المبدع التمسك بالوظيفة التربوية للأدب، <<فطبيعة المحتوى تتمثل في ضرورة ارتباط المضمون بالجوانب الجادة من الحياة، فحدّدوا له الموضوعات الصالحة ألا وهي المواعظ والآداب والأحكام والأمثال ويليق بتربية النشأ على الفضيلة.

فكلما حكموا على المضمون بصرف النظر عن الموضوع، ومحتواه فمثلا شعر الحرب يحمل مضمونا جادا يخدم الجانب الأخلاقي في شخصية الفرد.كما أن شعر الهجاء يمكن أن يتضمن محتوا تربويا وذلك حين يبرز الجانب السلبي للشر فيحقره(1)

فالمبدع بما يتمتع به من قدرات فنية فذّة يمكنه أن يخلق من أي موضوع مهما كان سخيفا ومتدنيا، محتوى هادفا وذا بعد أخلاقي فحرية المبدع في تعامله مع كل المضامين التي تتيحها له تفتعله مع الواقع المادي والمعنوي تجعل له قدرة على حسن المحاكاة فيحببها للمتلقي ويرغب فيها شريطة أن يوجه هذه المضامين توجيها يتناسب مع رسالة الأدب فالمحتوى يأخذ مفهوم المادة التي يشكلها المبدع حسب الغاية التي يهدف إليها.(2)

<< فالمضمون مهما كانت طبيعته فإنه لا يمكن أن يرفع من قيمة العمل الأدبي إلا إذا جاء مصاغا على النحو الذي يخلق تجاوبا بينه.بين المتلقى>>(3) وهو ما يستدعي البحث عن الصفات التي ينبغي أن تتوفر في المحتوى لخلق التجاوب بين المخاطب والنص الموجه إليه يقصد إحداث تأثير معين فيه وذلك من خلال تكييف المبدع خطابه حسب أصناف الناس الذين يخاطبهم سواء كان هذا التكييف عفويا أم إراديا، ذلك لأن المخاطب استجابة للعمل الأدبي لا تتم إلا بعد الفهم الذي أكد عليه النقاد.

إن ارتباط قضية الفهم بالمخاطب عند النقاد ساعدتهم على إدراك ارتباط المحتوى ذاته بأحوال

---

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص183، 184

2 ينظر المرجع نفسه ص185

3 المرجع نفسه، ص187

المخاطبين وبمستواهم الفكري وانتمائهم الاجتماعي. معنى هذا أنه لا قيمة للمحتوى في حد ذاته إذا لم يتناسب مع المخاطبين ولم يقع في موقعه الأخص الأشكل به، فكل صنف من الناس صنف من المعاني يخصهم.(1)

معناه أن المبدع يجب عليه أن يلتزم بمراعاة المعاني التي تصلح للطبقة التي يخاطبها في الموضوع الذي يكتب فيه.

وما نلخص إليه في الأخير هو أن مضمون العمل الأدبي في نظر النقاد يتمثل في الغاية التي يسعى إليها المبدع سواء أكانت جمالية أو تربوية معرفية، وهذه الغاية تحقق جودة الصياغة التي بدورها تحقق المتعة الفنية والجمالية لدى المتلقي.

1ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص188

المبحث الثالث: أهمية الموسيقى في العمل الأدبي.

إن الموسيقى في العمل الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا لا تعد عنصرا ثانويا وإنما هي من عناصره الجوهرية الذي لا تكتمل أدبيته من دونها، فهي السمة التي لا غنى عنها. وبها نميز الشعر من النثر، لذلك نرى في كتب النقد القديمة تعريفات للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى، <<فإذا كان حد الشعر لا يخلو من الوزن والإيقاع فإن ذلك يبرز لنا أهمية الوزن الشعري بوصفه آلة أساسية من آلات النظم وعنصرا ضروريا من عناصر الإبداع حيث اتخذه النقاد وسيلة للحكم على القصيدة ولبيان أوجه القصور بها>>.(1)

إن الموسيقى بالنسبة للشعر كما يقول "**محمد منذور**" تعد:<<**من مقوماته الأساسية للشعر التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميّزه عن النثر الذي لابد هو الآخر أن تكون له موسيقاه وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبّرة**>>.(2)

أما "**أرسطو**" يرجع الدافع الأساسي للإبداع إلى علتين: أولهما غزيرة المحاكاة والتقليد وثانيهما غزيرة النغم ويقترب علماء العرب من هذا التصور الأرسطي، فهم من خلال تعريفهم للشعر <<يرون أن ما يميّز الشعر على النثر والكلام العادي هو الوزن والقافية، ومهما اختلفت نظرة النقاد إلى الشعر وطبيعته فإن الموسيقى الشعرية ستبقى بصورة أو بأخرى القاسم المشترك الذي يجمع بين الشعراء>>.(3)

ولعلنا نجد ناقدنا القديم "**ابن طباطبا**" يرسم لنا حدودا للعملية الإبداعية في قوله: <<**واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له و الناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرّس في بدائعه فيحسبه جسما ويحققه روحا أي يتقنه**

---

1 محمد مختار،<<موسيقى الشعر العربي (بحوره وقوافيه)>>، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2008، ص24

2 محمد منذور، <<النقد والنقاد المعاصرون>>، مكتبة نهضة مصر، دت، ص10

3 صلاح الدين يوسف عبد القادر، <<في العروض والإيقاع الشعري، – دراسة تحليلية –>>شركة الأيام للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1996م، 1997م، ص51

لفظا ويبتدعه معنى ويسوي أعضاءه وزنا ويعدّل أجزاءه تأليفا ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا ويعلم أنه ثمرة لبّه وصورة علمية والحاكم عليه أوّله>>(1) فإن الشعر عند "ابن طباطبا" لن يتحقق إبداعا إلا إذا تحقق جسما وروحا، ويتقن لفظا ويبتدع معنى ويسوى أعضاءه وزنا أي يتحقق بالدلالة التي تستند إلى إيقاع الموسيقى المبني على جمال الصياغة.

وتنقسم الموسيقى في الشعر إلى نوعين يسيران في خط واحد الأول هو **الموسيقى الخارجية** التي تمثلها "**النغمة**"وهي التي تعطي الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة والجملة بكلماتها المجتمعة صفة صوتية عامة وتسمى في الإنجليزية ب:**ميلودي (MELODY)** أو **ريتم (RYTHM)** أي الإيقاع وهذه النغمة هي ما اصطلح عليها منذ القديم على تسمية "**الوزن**".

أما النوع الثاني من الموسيقى في اللغة الشعرية فهو <<التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف وهو ما يسمى "**الموسيقى الداخلية** ". ومن التظافر الذي يتم بين النوعين من الموسيقى يشكل إيقاع القصيدة الذي يحمل التجربة الشعرية>>.(2)

فالإبداع الفني يقوم على أساس الإيقاع حيث يعرفه "**شكري عياد**"بقوله:<<**هو حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها**>>.(3) فالإيقاع يتمثل في الموسيقى والشعر في تتابع الحركات المنتظمة المتتالية في الزمن، بمعنى أن الإيقاع في الموسيقى والشعر يتم حدوثه إلا في حدود زمنية.

اعتبر البلاغيون والفلاسفة العرب أن الإيقاع متكون من جزئين هامين الأول يسمى ب:**الإيقاع الداخلي**، أما الثاني فيسمى ب:**الإيقاع الخارجي**.

أما **الإيقاع الداخلي** فيتكون من عناصر موسيقية تسهم في توليد الإيقاع في النص، وهذه الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى الداخلية التي يحققها الوزن والقافية تتظافر في خلقها في

---

1 ابن طباطبا <<عيار الشعر>> ص203، 204

2 محمد عبد الحميد، <<في إيقاع شعرنا العربي وبيئته>>، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005م، ص31

3 محمد مختار <<موسيقى الشعر العربي، (بحوره وقوافيه)>>، ص53

العمل الأدبي عناصر شتى يشترك فيها الشعر والنثر، وأول هذه العناصر هي <<الألفاظ وهي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، و ما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذن داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام>>. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء، <<ولعل شاعرا عربيا لم يستوف منها ما استوفاه "**البحتري**" ولذلك كان القدماء يقولون إن بشعره صنعة خفية فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب، وقلما وجدنا عنده وجدنا عنده تجديدا في المعاني ولكن دائما نجد عنده الأصوات المعجبة والألفاظ الجميلة فهو بلبل الشعر العربي يصدح دائما بأنغامه>>.(1)

ولقد حرص النقاد على قيمتها الصوتية المفردة, والمؤتلفة في التركيب، وفي هذا المقام نشير إلى إدراك هؤلاء النقاد للوظيفة الإيقاعية للكلمة من خلال نص "**ابن الاثير**" حيث يقول فيه:<<**أدنى بصيرة تعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا متكررا كصوت (حمار) وأن لها في الفم حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات ومن له الطعوم**>>(2) معناه أن الألفاظ تسهم مع جاراتها.في خلق إيقاع داخلي زائد عن الإيقاع الناجم عن الوزن والقافية في الشعر، وذلك حين تدخل في التركيب يقول. "**الجاحظ**":<<**إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب اختها مرضيا موافقا كان عل اللسان عند إنشاء الشعر ذلك مؤونة، وأجود ما رأيته من متلائم الأجزاء سهل المخارج، فاعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان**>>.(3) فأهم خاصية نصية يسعى إلى تحقيقها الخطاب هي الانسجام.

وهذا الإيقاع ينجم عن <<التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت وتباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع إلى إيقاع آخر>>(4).لذلك فتح لبعض أوجه البديع <<بوصفها مصدرا من

---

1 د.شوقي ضيف، <<في النقد الأدبي>>، دار المعارف للنشر، ط6، القاهرة، دت، ص97

2 ضياء الدين بن الأثير، <<المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر>>، تح، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1380هـ، 1960م، ج1، ص221

3 الجاحظ، <<البيان والتبيين>>، ص100

4 صلاح الدين يوسف عبد القادر، <<في العروض والإيقاع الشعري- دراسة تحليلية>>، ص151

مصادر الإيقاع مجال لافت للنظر في الشعر والنثر جميعا، طلبا لجمال الإيقاع الداخلي للنص،وفي هذا المضمار وجد الترصيع في الشعر والسجع في النثر عناية فائقة من النقاد بما يوفره كلاهما من نغم مصدره التماثل الذي يحصل بين أجزاء الكلام بدخولهما عليه >>.(1) وتتجلى هذه بموسيقى النص الداخلية من خلال وقوف النقاد عند أضرب البديع المختلفة، سواء تلك التي تشترك فيها المنظوم أو المنثور، أم تلك التي ينفرد بها الشعر كالجناس الذي يمكن للمبدع من الحصول على نغم موحدا أو متقارب بفضل تكريره لبنى لفظية مختلفة معنى متجانسة أو قريبة من التجانس صوتا.

ولكن الموسيقى الداخلية لا تحقق للعمل الأدبي من وراء المحسنات اللفظية فحسب، إنما تتحقق بالنسبة له أيضا من المحسنات المعنوية حيث هي مظهر من مظاهر إبراز القدرة على التصرف في المعاني وحسن تنظيمها في البيت الشعري أو العبارة النثرية، ففي صحة التقسيم هي أن يبتدئ من الشاعر أو الناثر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسما منها، فيحصل بين المعاني نوعا من التناغم يأتيها من قسمة الكلام قسمة مستوية،مع استكمال القسمة لجميع أجزائها ففي قول "**بشار**" يصف الهزيمة:

بضرب يذوق الموت من ذاق طعمه * * * * ويدرك من نجى الفرار مثالية

فراح فريق في الأساري ومثله* * * * قتيل ومثل لاذ بالبحر هاربه (2)

إن كل معنى من المعاني التي جاء بها بشار في هذا التقسيم يعد جزءا عضويا فهي متجانسة من حيث عضويتها في الكل وهو هنا الهزيمة، فلو وجد بينهما معنى لا علاقة له بذكر الهزيمة لبدى متنافرا فيحدث خللا في التجانس العناصر شبيها بما يحدثه دخول لفظ متنافر على مجموعة ألفاظ متجانسة إيقاعيا. ثم إن القسمة استوفت جميع أجزائها فحصل لها بذلك اكتمال الإيقاع مثلما يحدث للوزن الشعري حين يستوفي جميع تفاعيله،فنقصان أية تفعيلة يترتب عنه خلل في الإيقاع. ومن المحسنات

عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص249

2 ينظر، المرجع نفسه، ص253

المعنوية "**الطباق**" أو "**التكافؤ**" كما يسميه بعض النقاد، فإن فدخول الطباق على النص يخلق ضربا من ضروب التوازي بين المعاني أساسه التقابل الحادث بين معنيين متقابلين ويرافق هذا التوازي حركة أو انتقال من المعنى إلى ضده يشبه الانتقال من إيقاع إلى إيقاع يضاده تماما.(1) وهذا التضاد في الطباق لا يلحق ضررا بالغرض المقصود بل له وظائف دلالية في النص تسهم في إيضاح المعنى وفي إثارة انتباه المتلقي

ومن هنا ندرك أن للمحسنات البديعية وخاصة اللفظية، منها خاصية صوتية تعطي أداءا إيقاعيا بالقدر نفسه الذي يعطي أداءاً بلاغيا، وقد تنبأ إلى هذه الخاصية كل من نقادنا والشعراء القدماء والمحدثين، وكانت الغاية المتوخاة من جمال الإيقاع اللفظي بشتى وسائله هي الوصول إلى إثارة نفس المتلقي وإحداث الانفعال فيها، وهذا انفعال هو الطرب الذي يوقعه حسن الألفاظ على السمع.

أما "**الإيقاع الخارجي**" فهو يتكون من الوزن والقافية:

الوزن: إن أول ميزة يمتاز بها الشعر عن غيره من الفنون الأدبية هي الوزن، حيث أنه يعد الحد الوحيد الفاصل بين ما هو شعري هو غير شعري بإجماع العلماء العرب. وهو في النقد العربي القديم يعد ركن من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، فالانتقال من النثرية إلى الشعرية مشروط بالوزن كما يتضح من التعاريف التي وضعت للشعر،ف " **قدامة بن جعفر**" في أبسط تعريف له للشعر العربي حيث عدّه: <<**الكلام الموزون المقفى الدال على المعنى**>>(2) حيث قدم الوزن على القافية وعلى دلالة الشعر ذاته، فلا يسمى الشعر شعرا إلا إذا خضع لقوالب الوزن التي اصطلح عليها بالعروض.

ونجد أيضا "ابن الرشيق" في عمدته يتحدث عن الوزن حيث يقول: <<**الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية**>>.(3)

---

1 ينظر عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص254

2 أبي الفرج قدامة بن جعفر، <<نقد الشعر>>، تح، عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات، ط1، القاهرة، 1979م،ص64

3 ابن رشيق <<العمدة>>، ص99

ويقول "**أبيركرومبي**" (ABERCROMBIE): <<إن الوزن هو الفارق الأكبر الملموس بين الإثنين (الشعر والنثر) وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجيا ما ليس بلغة الشعر>>. أما "**ريتشارد**" إذ يقرر أن الوزن لابد منه الشعر وأن القصيدة تعتمد عليه كإطار يميز خبرة تذوقها (1)

ويتحدث الدكتور "**طه حسين**" عن ضرورة الوزن في الشعر، ويؤكد هذا الحديث في مواضع عدة من مؤلفاته حيث يقول في احدى مواضعه أن <<**الركن الثالث الذي لابد للكلام أنيستوفيه ليكون شعرا هو الوزن، ومعنى ذلك أن الشعر مقسم إلى أقسام تسمى أبياتا وكل بيت منها مساو تماما لمقياس خاص وهذا المقياس هو الذي نسميه الوزن**>> (2) ومن هذه التعاريف والأقوال يتضح لنا بأنها متفقة كلها على اثبات الوزن للشعر, وكما تشير أيضا إلى أن الوزن هو جزء جوهري في بناء الشعر.

وأول من ألف الأوزان والأعاريض والضروب "**الخليل بن أحمد الفراهيدي** " حيث وضع فيها كتابا سماه (**العروض**) ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقاديره استنباطاتهم حيث جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية منها:

اثنان (خماسيان) وهما:"**فعولن–فاعلن**"، ستة (سباعية) وهي:"**مفاعيلن – فاعلاتن– مستفعلن – مفاعلتن– متفاعلن– مفعولات**".

ونقص الآخرون منهم"**أبي نصر إسماعيل الجوهري** "جزء " "**مفعولات** "واقام الدليل على أنه منقول من "مستفعل" مفروق الوتد أي مسبق (النون)على (اللام) لأنه زعم لو كان جزءا صحيحا لتركيب من مفرده بحرا.

وعدّ الخليل أجناس الاوزان فجعلها خمسة عشرة جنسا(أي البحر) على أنه لم يذكر (المتدارك) وهي عنده (الطويل, والمديد والبسيط) في دائرة، ثم (السريع، والمنسرح والخفيف والرجز والرمل) في

---

1 د. مصطفى سويف، <<الأسس النفسية للإبداع الأدبي>>، ص14، 16

2 ينظر المرجع نفسه ص16، 17

دارة، ثم (**المتدارك**) في دائرة (1). وهذا ما تفضل به الخليل من الأوزان واتبعه فيما بعده من الشعراء وأقاموا شعرهم على أوزانه.

<<ويخضع الوزن في العملية الإبداعية في تصوّر نقادنا إلى اختيار واع فالشاعر يعده مع العناصر الشكلية التي يختارها ليلبس بها معناه>>(2) معنى ذلك أن المرجع في اختيار الوزن هو إرادة الشاعر فإذا أمعنا النظر في كلام النقاد ندرك أن هناك علاقة بين الوزن وبين الانفعال أو الجيشان العاطفي الذي يرافق العملية الإبداعية.<<فإذا كان توتر الشاعر النفسي معتدلا، وحالته الشعورية الانفعالية متزنة، فإن شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجاما مع تلك الحالة الشعورية حيث تنساب العاطفة على إيقاعاتها انسيابا، سواء أكان الغرض مدحا أم هجاءا، تهنئة أم رثاء أم غير ذلك>>.

<<أما إذا كان توتر الشاعر النفسي "حادا أو انفعاله شديدا، حين العملية الإبداعية فإن ذبذبات حركته الشعورية المحتدمة المتأججة المتلاحقة، تكون أكثر انسجاما مع البحور الشعرية ذات الإيقاع القصير السريع، سواء كان انفعال الشاعر وتوتره النفسي ناشئ عن حزن أو فرح، طمع أو وفاء أو غير ذلك>>.(3)

واختيار الشاعر للوزن <<ليس اختيار عشوائيا بل يخضع لشروط تعلق بعضها بعملية التلقي ويتعلق بعضها الآخر بالموضوع الذي يكتب فيه، فالوزن في تقدير النقاد ليس مجرد حلية يتزين بها الشعر، بل هو عنصر جوهري في عملية التلقي، كما رأينا لذلك يستوجب التأثير الذي يسعى المبدع إليه لكي يحدثه في متلقيه أن تتوفر فيه الصفات الجمالية التي تؤهله إلى الإسهام مع بقية العناصر في عملية التبليغ، وتحقيقا لهذه الغاية اشترط على الشاعر أن يوقع اختياره على لذيذ الأوزان لأن الوزن اللذيذ يطرب الطبع لإيقاعه ويمازحه بصفاته كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظمه>>(4).

---

1 ابن رشيق، <<العمدة>> ،ص99، 100

2 عبد القاهر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص232

3 أبو شارب مصطفى فتحي، <<الظواهر الإسلامية في شعر المخضرمين>> دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1418هـ، 1996م، ص413، 414

4 عبد القادر هني المرجع نفسه، ص233

ومما يزيد الوزن جمالا هي "**الزحاف**" إذا لها وظيفة جمالية في الوزن، <<فالزحاف يضفي عليه خفة بعد الثقل ويسبغ عليه تنوعا تبسط له النفس وهو ما يساعده على تلوين الوزن تلوينا يميزه عن غيره من التشكيلات في الوزن الواحد>>.(1) فالزحاف حين يدخل على الوزن يمنح له صفات جمالية وحسن الإيقاع، فنظام الوزن، يشترط فيه أن يكون مستطابا.

القافية: تعد القافية الشريك الأوحد لميزان البحر الشعري في تحقيق الإحساس بموسيقى البيت، وقد اختلف العلماء في تعريف القافية، حيث عرفها "**الأخفش**" بأنها: <<**آخر كلمة البيت**>> وقال "**الفراء**": << **إن القافية هي حرف الروي**>> وهو الحرف الأخير في البيت الذي تنسب إليه القصيدة.أما "**ابن سراج الشنتري**" فيعرف القافية بأنها: <<**كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة**>>.(2) فهذا هو المفهوم من تسميتها (قافية)، لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها. ولعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف "**الخليل بن أحمد**"، فالقافية عنده:<< **هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري**>>.(3)

فهو أول من فصّل فيها الكلام وجعلها علما مدونا. والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر حيث قال "**ابن رشيق**":<<**لا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية**>>.(4) فلا يمكن أن يسمى الشعر شعراء إلا باجتماع الوزن والقافية فكلاهما عنصران جوهريان في الشعر، لأن الوزن وحده لا يجعل من الكلام شعرا بل لابد أن تصاحبه القافية. يقول"**ابن سينا**" <<**لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى**>>.(5)

إن الشاعر يعدُّ القافية كما يعدُّ بقية عناصر قصيدته قبل الشروع في العمل، فهي شأنها شأن الوزن، إذا تخضع للاختيار الواعي، والذي يوجب اعتماده وإتباعه في مقاطع القوافي هو أن تكون

---

1 ينظر عبد القادر هني <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ص236

2 محمد مختار، <<موسيقى الشعر العربي (بحوره وقوافيه)>>، ص251

3 فوزي سعد عيسى، <<العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه>>، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998، ص89

4 ابن رشيق <<العمدة>>، ص100

5 عبد القادر هني المرجع نفسه، ص243

حروف الروي حرفا واحدا في كل قافية من الشعر.

والقافية هي بمثابة عنصر عضوي في نسج النص الشعري يشارك مع بقية العناصر الإيقاعية في تحقيق لذة السامع، كما يسهم أيضا دلاليا في عملية التلقي، لأن المعنى الذي يتبع القافية هو عنصر هام بالنسبة إلى البنية الدلالية للبيت الشعري.

وهكذا كانت الموسيقى من أهم العناصر الجوهرية في الشعر، وبدونها يتحول البناء الشعري إلى أنقاض نثرية خالية من العاطفة والروح، فهي تسهم في تشكيل التجربة الشعرية في صورة قصائد وأبيات تتألق من جمل وكلمات يشكل كل منها صوتا موسيقيا خاصا يتناغم تناغما متلاحما مع غيره.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة المتواضعة و بناء على ما تم عرضه و تحليله,توصلنا إلى نتائج يمكن رصدها فيما يلي:

– التراث هو ذلك الميراث أو الإرث الضخم العريق، الذي خلفه السلف سواء أكان ماديا أو ثقافيا أو اجتماعيا، و هذا الإرث وصلنا عبر العصور والأزمنة المتعاقبة، كما يمثل التراث الأساس المتين و الركيزة القوية للأمتين العربية و الإسلامية.

– الإبداع هو الإتيان بشيء على غير مثال سابق، فلفظه "إبداع" في المعاجم العربية تدل على الاختراع و الخلق والجدة و الحداثة, وفيما بعد أصبحت مصطلحا علميا يطلق على الجديد المخترع الطريف من التعابير و الصور.

– إن مفهوم مصطلح الإبداع الفني من الناحية الأدبية يختلف باختلاف النظريات الأدبية و باختلاف أصحابها، حيث ربطنا مفهوم الإبداع الأدبي بنظرية المحاكاة و نظرية التعبير، فمفهوم الإبداع في المحاكاة ارتبط بأصالة المبدع و تجاوزه للواقع الذي يتعامل معه وب ما يضيفه إليه.

– أما بالنسبة لنظرية التعبير فيربط أصحابها الإبداع الأدبي بالفنان في ذاته، و من ثم فهي تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه معادل لإحساسات و مشاعر داخلية أحس بها الأديب و امتلأت بها نفسه، فالعمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية عاشها الأديب.

– تقوم نظرية الخلق على مبدإ الفن للفن أي تكون غاية الفن و الأدب هي الأدب في حد ذاته، كما استندت هذه النظرية إلى الفلسفة المثالية الذاتية المغرقة في الذاتية، و فصلت بين الأدب و المؤثرات الخارجية و جعلت الأدب خلقا حرًّا.

– إن الإبداع هو عملية تصدر عن حوافز و دوافع نفسية فالإبداع الأدبي يكون إنتاجه تعبيرا عن الحالات الداخلية للمبدع و حاجاته و مدركاته الشعورية و اللاشعورية.

– لا يمكن أن يتحقق أي عمل أدبي في غياب الحس المشترك و الخيال نظرا لأهميتهما في العملية الإبداعية، و ذلك للترابط الموجود بين الإبداع الأدبي و العالم الحسي، و الحس المشترك تكمن أهميته

في التفريق بين ما هو مرئي و ما هو ملموس و هكذا تمكن المبدع من الإفادة مما يقدمه له الحس الظاهر من الصور.

و الخيال هو أنفع المواهب و الملكات في فن الشعر لأنه المعبر عن العاطفة في صور من الأساليب و الألفاظ.

– أما الثقافة فهي تعتبر أساس من الأسس المكتسبة في الإبداع الأدبي، والرواية تعد العصب الأول فيها لما لها من أهمية في الحياة الفنية للمبدعين.

– أما من ناحية الأثر البيئي، فقد كانت البيئة محل إبداع الشعراء والأدباء، فهي تطبع الأديب بطابعها الخاص وتسيمه بسماتها المميزة، وحظيت البيئة السياسية وبالخصوص البيئة الطبيعية اهتمام الشعراء وذلك لما فيها من سحر طبيعي.

– أما فيما يخص القضايا فقد لعبت دورا كبيرا في العمل الأدبي، حيث كانت موضع اهتمام النقاد قديما وحديثا وبرز فيها جهود الأدباء،ومن هذه القضايا:

1– قضية اللفظ والمعنى حيث شغلت هذه القضية الفكر النقدي والبلاغي فاللفظ يطلق على التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات، أما المعنى يطلق على الغرض الذي يرمي إليه المتكلم أو فكرة عامة للنص الشعري.

2– قضية الطبع والصنعة فهي تعد من القضايا النقدية الكبرى التي شغلت الكثير من النقاد والبلاغيين، فالطبع هو الشعر الذي يصدر عن الشاعر بالسجية والطبيعة الناشئة، أما الصنعة فهي إبداع المحاسن واللطائف اللفظية.

3– إضافة إلى قضية أخرى لا تقل أهمية عن القضايا الأخرى ألا وهي السرقات الأدبية وهي من أكثر القضايا استحواذا على اهتمام الأدباء والنقاد نظرا لارتباطها الوثيق بالإبداع الشعري، وهي أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعرا آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وهو ما يمكن أن يسمى بأمراض الإبداع حيث يمتنع الابتكار فيستعان عليه بالأخذ

– أما فيما يخص الموضوع فكانت ميادينه محصورة في الأغراض كالمديح والهجاء والنسيب والرثاء، وسيطرت هذه الأغراض على أذهان بعض النقاد أن أصبحت معيارا نقديا يحكم من خلالها على الشاعر وهنا تصبح للموضوعات صفات جمالية خاصة، فجمال الموضوع جزء من جمال التجربة الفنية، وله قيمة مستقلة عن قيم العمل الأدبي.

– أما المحتوى فهو مصطلح لم يستعمل في النقد العربي القديم في الحديث عن محتوى العمل الأدبي، إنما كان المعنى هو المصطلح المتداول، أما تصور النقاد لمضمون العمل فيقوم على الغاية التي رسموها للأدب فالمبدع ينبغي أن يهدف في عمله إلى غاية معنية، ولا يرفع من قيمه العمل الأدبي إلا إذا جاء على النحو الذي يخلق تجاوب بينه وبين المتلقي.

– إن الموسيقى هي تلك السمة التي لا غنى عنها وبها نميز الشعر من النثر، فهي الدافع الأساسي للإبداع ومنها يتشكل إيقاع القصيدة، وعلى أساسه يتم الإبداع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمرجع

❖ **القرآن الكريم:**

المصادر:

1 إخوان الصفا،<<رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا>>، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، دت، المجلد1.

2 إخوان الصفا ، <<إخوان الصفا وخلان الوفا>>، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1957م، ج3.

3 الجاحظ، <<الحيوان>>، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 1403هـ، 1983م.

4 حازم القرطاجني، <<منهاج البلغاء وسراج الأدباء>> تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م.

5 ابن حزم الأندلسي <<رسائل>>، تح، إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1987.

6 حسان بن ثابت، <<الديوان>>، تح، عبراء مهنا، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 1414هـ، 1994م.

7 أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، <<الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة>>، تح، د.إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، 1417هـ، 1997م.

8 الحصري القيرواني، <<زهر الآداب وثمر الألباب>>، تح، د.صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، ط1، صيدا، بيروت، 1421هـ، 2001م،.

9 الأحوص الأنصاري، <<الديوان>>، تح، إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، 1388هـ، 1969م.

10 ابن خلدون <<المقدمة >>، تح محمد الزعبي، دار الأرقم بن أبي أرقم، للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2001م.

11 ابن رشيق القيرواني، <<الديوان>> تح، د.عبد الرحمان ياغي، دار الثقافة، بيروت، دت.

12 ابن رشيق القيرواني، <<العمدة في صنعة الشعر ونقده>>، تح،محمد قريحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1403هـ، 1983م.

13 الزمخشري ، <<أساس البلاغة >>، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004م،

14 ابن سلام الجمحي، <<طبقات فحول الشعراء،>>، تح، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974م، ج1،

15 ابن شهيد، <<الديوان ورسائله>>، تح، محي الدين ديب، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1417هـ، 1997م.

16 ضياء الدين بن الأثير، <<المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر>>، تح، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1380هـ، 1960م، ج1.

17 ابن طباطبا العلوي، <<عيار الشعر>>، تح، محمد زغلول سلام ، توزيع منشآت المعارف، الإسكندرية، دت.

18 عبد القاهر الجرجاني، <<أسرار البلاغة>>، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت

19أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، <<البيان و التبيين>>، تح عبد السلام محمد هارون، دار الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة،27 أكتوبر2006م، ج1.

20 أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، <<البيان والتبيين>>، تح، عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، ط7، القاهرة ، 1418هـ، 1998م، ج3

21 عدي بن زيد، <<الديوان>>، تح، محمود جبار المعيبد، دار الجمهورية، بغداد، 1965م.

22 علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، <<الوساطة بين المتبني وخصومه>>، تح محمد أبو الفاضل إبراهيم ومحمد البجاوي، دار أجياء الكتب العربية ط1، 1364هـ، 1945م.

23 أبي الفرج قدامة بن جعفر، <<نقد الشعر>>، تح عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات، ط1، القاهرة،1979م.

24 ابن قتيبة، <<الشعر والشعراء>>، ليدن مطبعة بريل، 1902م.

25 ابن منظور، <<لسان العرب>>، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، شاهم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1119هـ.

26 النابغة الذبياني، <<الديوان>>، تح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت دت،

27 أبو هلال العسكري، <<الصناعتين>>، تح، علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الإستانة، القاهرة، 1320هـ،

المراجع:

1 د.أحمد حيدوش، <<الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث>>، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

2 د. أحمد عصفور، <<مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي>>، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م.

3 أرسطو طاليس <<فن الشعر>> تح، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م

4 د.ألفت محمد كمال عبد العزيز،<<نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين>>، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

5 إميل بديع يعقوب، <<موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم>>، دار نوبيليس، ط1، بيروت، 2008م، المجلد2.

6 د بدوي طبانة، <<السرقات الأدبية:دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها>>، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، 1389هـ، 1969م

7 د بشير خلدون، <<الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي>>، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

8 د.جابر عصفور، <<الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب>>، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.

10 حسن حنفي، <<التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم>>، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دت.

11 ربيعي محمد علي عبد الخالق، <<أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر>>، دار المعرفة الجامعية، 1989م.

12 ريني ويليك و واستن، <<نظرية الأدب>>، تح،محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط2، بيروت 1981م.

13 د أبو شارب مصطفى فتحي، <<الظواهر الإسلامية في شعر المخضرمين>> دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 1418هـ، 1996م.

14 شايف عكاشة، <<نظرية الأدب في النقد الثأتري العربي المعاصر>>، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 3مارس 1992م، ج1،

15 د.شوقي ضيف، <<في النقد الأدبي>>، دار المعارف للنشر، ط6، القاهرة، دت.

16 صلاح الدين يوسف عبد القادر، <<في العروض والإيقاع الشعري، – دراسة تحليلية —>>شركة الأيام للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1996م،.1996م.

17 طارق محمد السويدان، محمد أكرم العدلوني، <<مبادئ الإبداع>>، قرطبة للنشر والتوزيع، ط3، 1425هـ، 2004م.

18 عبد العزيز عتيق، <<في النقد الأدبي>>، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1391هـ، 1972.

19 عبد القادر هني، <<نظرية الإبداع في النقد العربي القديم>>، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2 فيفري، 1999.

20 د.عمر الدقاق، <<ملامح الشعر الأندلسي>>، دار الشرق العربي، بيروت، دت.

21 فارح مسرحي، <<الحدثة في فكر محمد أركون مقاربة أولية>>، منشورات الاختلاف، الدار المؤسسة للعلوم، ط1، الجزائر، 2006م.

22 فهمي جدعان، <<نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية آخرى>>، دار الشروق، ط1، الأردن، 1985م.

23 فوزي سعد عيسى، <<العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه>>، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م.

24 مجدي أحمد توفيق، <<مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم>>، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1993م.

25 د.محمد زكي العشماوي ، <<قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث>>، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979م.

26 د.محمد صابر عبيد،<<أسرار الكتابة الإبداعية>>، الجدار للكتاب العالمي، ط1، عمان الأردن، 1428هـ، 2008م.

27 د محمد الطاهر ابن عاشور، <<شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المزروقي، على ديوان الحماسة لأبي تمام>>، الدار العربية للكتاب، ط2، ليبيا، تونس، 1398هـ، 1978م.

28 محمد عابد الجابري،<<التراث والحداثة دراسات ومناقشات>>، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، يوليو 1991م.

29 محمد عبد الحميد، <<في إيقاع شعرنا العربي وبيئته>>، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005م.

30 محمد غنيمي هلال، <<النقد الأدبي الحديث>>، دار العودة، ط1، بيروت، دت.

31 محمد مختار،<<موسيقى الشعر العربي (بحوره وقوافيه)>>، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2008م.

32 د. محمد مصطفى أبو شوارب، د.أحمد محمود المصري، <<قضايا الإبداع الفني>>، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005م.

33 محمد منذور، <<النقد والنقاد المعاصرون>>، مكتبة نهضة مصر، دت.

34 د محي الدين صبحي <<نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا>>، دار الكتاب العربي للنشر ليبيا تونس، 1984م.

35 د. مصطفى سويف، <<الأسس النفسية للإبداع الأدبي خاصة في الشعر>>، دار المعارف للنشر والتوزيع، ط4 القاهرة، دت.

36 مصطفى ناصف، <<نظرية المعنى في النقد العربي القديم>>، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت، دت.

37 د.يوسف حسين بكار، <<بناء القصيدة في النقد العربي القديم>>، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1998م.

38 د. يوسف خليف، <<دراسات في الشعر الجاهلي>>، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، 1981م.

المعاجم:

1 د إبراهيم أنيس وآخرون، <<معجم الوسيط>>، دار الفكر، دت ج2.

2 رجب عبد الجواد إبراهيم، <<معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير>> دار الآفاق العربية، ط1 القاهرة، 1423هـ، 2002م.

المجلات:

1 عباس العزاوي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 7، العراق، 1389هـ، 1960م.

المحاضرات:

1 أحلام العلمي، <<نظرية الخلق>>، مق، نظرية الأدب، السنة الثانية ليسانس، تخ، دراسات أدبية.

2 زهيرة بوزيدي، <<دروس في نظرية الأدب>> ، السنة أولى ماستر، تخ أدب قديم، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، 2016م، 2017م.

المواقع:

https:// www.kezakoo.com

الفهرس:

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة **أ-ج**

مدخل:مفهوم التراث والإبداع الأدبي. **1-14**

1 مفهوم التراث لغة واصطلاحا. 2-4

2 مفهوم الإبداع لغة واصطلاحا. 5-7

3 نظرية المحاكاة ومفهوم الإبداع. 8-10

4 نظرية التعبير ومفهوم والإبداع. 11-12

5 طبيعة الخلق الأدبي. 13-14

الفصل الأول: أسس الإبداع الأدبي. **15-15**

1 المبحث الأول: الأسس الفطرية. 16-24

أ الحس الظاهر.وأهميته في الإبداع. 16-18

ب الحس الباطن.وأهميته في الإبداع. 19-24

2 المبحث الثاني: الأسس المكتسبة. 25-27

أ الثقافة. 25-27

3 المبحث الثالث: الأسس النفسية. 28-31

4 المبحث الرابع: أثر البيئة في الإبداع الأدبي. 32-37

البيئة السياسية. 33-35

البيئة الطبيعية. 35-37

الفصل الثاني: قضايا الإبداع الأدبي. **38-57**

المبحث الأول:اللفظ والمعنى. 45-39
أ رأي النقاد المشارقة.في قضية اللفظ والمعنى. 44-39
ب رأي النقاد المغاربة.في قضية اللفظ والمعنى. 45-44
2 المبحث الثاني: الطبع والصنعة. 50-46
3 المبحث الثالث: السرقات الأدبية. 57-51
الفصل الثالث: جماليات العمل الأدبي **74_58**
1 المبحث الأول: الموضوع 62-59
2 المبحث الثاني: المحتوى. 65-63
3 المبحث الثالث: أهمية الموسيقى في العمل الأدبي. 74-66
الخاتمة. **77 –75**
قائمة المصادر والمراجع. 86-80
الفهرس. 88-87

الملخص:

لقد شغلت قضية الإبداع الأدبي الكثير من النقاد و الشعراء قديما وحديثا, و ذلك لما تميز به من قدرة متجددة على الخلق و الابتكار و الاختراع و الإنشاء,كما يعتبر الإبداع عملية تصدر عن حوافز و دوافع نفسية, فالإبداع الأدبي يصدر عن الحالات الداخلية للمبدع و حاجاته و مدركاته الشعورية واللاشعورية، كما أنه لا يمكن أن يتحقق أي عمل أدبي إبداعي في غياب أعضائه الحسية، ولكننا نعود ونقول أن الإبداع الأصيل ليس مجرد نقل لما تقدمه قوى الإدراك، إنما هو امتزاج الذات المبدعة مع ما تنقله الحواس من عناصر امتزاجا إيجابيا ينقل خلاله المبدع ما أخذه من محيطه.

أما التراث فهو يشكل جزءا من بحثنا، و هو مصطلح يعتبر من أهم المفاهيم والقضايا والإشكاليات التي تواجه الباحث العربي، لأن التراث في أبسط معانيه يشكل الهوية فهو يشمل أشكالا متعددة منها الثقافية، و الفنية، و الفكرية،كما أنه نتاج العلماء و المفكرين و المبدعين.

الكلمات المفتاحية:

الإبداع الأدبي – الخلق – الابتكار – الاختراع – دوافع نفسية – المبدع – التراث.

Summary:

The issue of literary deposit has preoccupied many critics and poets،old and new، because of its renewed ability to create، innovate، invent and create creativity is considered to be a process emanating from psychological incentives and motives literary creativity is an expression of the inner states of the creator، his needs، and his emotional and subconscious perceptions it is not possible for any creative literary work to be achieved in the absence of its sensory organs، but we go back and say that original creativity is not just a transfer of what the powers of perception offer، but it is the mixing of the creative self with what the senses transmit from the elements of a positive mixture during which the creator dissolves what he captured from his surroundings.

But the heritage it from part of our research، and it is a term that is considered one of the most important concepts، issues and problems facing the Arab researcher because heritage in its simplest sense constitutes identity.

Key words:

Literary creativity – creation – innovation – invention – psychological motives – the creator – heritage.

Résume:

La question de la créativité littéraire a préoccupé de nombreux critiques et poètes, anciens et modernes, et cela se caractérise par une capacité renouvelée de créer, d'innover d'inventer et de créer. De plus aucune œuvre littéraire créative ne peut être réalisée en l'absence de ses organes sensoriels, mais nous revenons en arrière et disons que la créativité originale n'est pas seulement un transfert de ce que les pouvoirs de perception offrent, mais c'est plutôt le mélange du soi créatif avec ce que les sens transmettent des éléments d'un mélange positif au cours duquel le créateur dissout ce qu'il a capté dans son environnement.

Quant au patrimoine il fait partie de nos recherches, et c'est un terme qui est considéré comme l'un des concepts enjeux et problèmes les plus importants auxquels le chercheur arabe est confronté car le patrimoine dans son sens le plus simple, constitue l'identité.

Les mots clés:

Créativité littéraire – création – innovation – invention – motivations psychologiques – créateur – patrimoine.