

## الأيمن/ الأيسر تفسير شكل البيت وعلاقته بالوعي الشعري الجاهلي من منظور علم الجمال العصبي

هلال محمد جهاد

مدرس قسم اللغة العربية كلية التربية جامعة الحمدانية

(قدم للنشر ٢٠٢١/١/١٦ قبل للنشر ٢٢٣ / ٢ / ٢٠٢١)

### المخلص:

باستثناء حازم القرطاجني، لم يستطع أحد من الدارسين تفسير شكل البيت الشعري العربي المكون من جزأين متناظرين إيقاعياً (صدر وعجز)، لكن القرطاجني على ذكاء تفسيره وفرادته، انطلق من فكرة المحاكاة الأرسطوية، وجعل شكل البيت مناظراً للخيمة العربية، وهذا التفسير قاصر لقصور فكرة المحاكاة نفسها عن تفسير الإبداع الفني. يحاول هذا البحث تقديم تفسير جديد لهذه الظاهرة من خلال المزج بين المنظور الظاهراتي وعلم الجمال العصبي وتفسيره لعملية إدراك الجمال الفني بوصفها نشاطاً عصبياً أو وظيفة من وظائف الدماغ، مع تكييف ما توصل إليه من تفسيرات للتركيز على العملية الإبداعية نفسها. وقد اتوصل البحث من خلال تحليلاته النظرية والتطبيقية، إلى نتيجة رئيسة مفادها أن شكل البيت الشعري العربي صورة استعارية للوعي الذي أنتجه، ونتاج للتفكير الاستعاري المتمثل بتداخل وظيفة الفص الأيسر للدماغ (التفكير) ووظيفة الفص الأيمن (التخيل)، اللتين تناظران الصدر والعجز على التوالي.

**الكلمات المفتاحية:** البيت، علم الجمال العصبي، وظائف المخ، تمثيل استعاري.

## Right/ Left

# Explaining the form of the “Bait” and Its Relation to the Pre-Islamic Poetic Consciousness from Neuro-Aesthetic Perspective

Hilal M. Jihad

Lecturer Dept. of Arabic College of Education, University of Hamdaniya

### *Abstract:*

*With the exception of Ḥāzīm al-Qarṭājānī, no scholar was able to interpret the form of the Arabic poetic verse (al-Bait) which consists of two symmetrical parts (al-Ṣadr wal-‘Ajuz). Based on the Aristotle’s idea of imitation, Al-Qarṭājānī explained al-Bait as an imitating mental image of the Arab tent. Though this is brilliant, it is still an inadequate interpretation. This paper attempts to introduce a new explanation by combining the phenomenological method with Neuroaesthetics via adapting some of its results to focus on the creative process itself. The paper, through theoretical and applied analyzes, reached a main conclusion that the form of Arabic verse is an allegorical image of the poetic consciousness which produced it, and an outcome of its metaphorical thinking represented by the interrelating of the function of the left hemisphere of the brain (thinking) and the function of the right hemisphere (imagination), which correspond to al-Ṣadr wal-‘Ajuz respectively.*

**Keywords:** Al-Bait, Neuroaesthetics, Brain Functions, Metaphoric Representation.

## ١.١.١ مدخل:

هذا البحث محاولة للإجابة عن سؤال يتعلق بظاهرة بدهية تهتم بشكل البيت الشعري العربي وتكوّنه من صدر وعجز، وهي ظاهرة فريدة إذا ما قسناها بأشعار الشعوب المعروفة التي تتكون من "سطور" طالت أو قصرت، يتصل الكلام فيها. وهذه الفردة تتطلب فهماً وتفسيراً ضروريين؛ وسؤال البحث إذن: لم كان البيت الشعر العربي بهذا الشكل بالذات، ويتكوّن من صدر وعجز؟

## ١.٢.١ جهود السابقين:

لم يهتم العروضيون العرب القدامى بتفسير هذه الظاهرة، إذ ركزوا جهودهم على عرض العلم وطرق تعليمه التي استقرت منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي مكتشف الأوزان الشعرية العربية وواضع علم العروض وعتاده المصطلحي، وإن كان ثمة من يروي عنه أنه كان يستحضر التشابه بين البيت الشعري وبيت الشعر<sup>١</sup>. وقد جعل بعض النقاد القدامى الوزن والقافية عنصرًا تكوينيًا في تعريف الشعر، بل ذهب ابن رشيق القيرواني إلى أنهما "أعظم أركان حدّ الشعر"<sup>٢</sup> ومعروف أن الوزن والقافية أحد مكونات ما عرف بفكرة عمود الشعر أيضًا، غير أن فهم النقاد لهما لم يتجاوز حدود علم العروض<sup>٣</sup>. وكانت نظرة الفلاسفة المسلمين من شراح أرسطو أكثر تبصّرًا حين فهموا أن الوزن وسيلة للمحاكاة والتخييل وربطوا بينه وبين علم الموسيقى<sup>٤</sup>، إلا أن حازم

<sup>١</sup> ينقل المرزباني عن الخليل قوله: "رتب البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشعر - يريد الخباء - قال: فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع من الشعر والمخفوض على قافية واحدة [...]، وإنما سميت إقواءً لتخالفه، لأن العرب تقول: أقوى الفاتل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى. قال: وسميت تغيير ما قبل حرف الروي سنادًا من مساندة بيت إلى بيت..."، إلى آخره. ينظر: المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران (١٩٩٥)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، ص. ٢٨ - ٢٩. وواضح أن ما ينقله المرزباني هنا جاء ليفسر المصطلحات التي استخدمها الخليل في علم العروض الذي ابتكره، لا تفسير ظاهرة البيت الشعري العربي ذاته.

<sup>٢</sup> القيرواني، ابن رشيق (١٩٨١)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١: ص. ١١٩.

<sup>٣</sup> ينظر: الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (١٩٦٦)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة: مكتبة عيسى البابي الحلبي، ص. ١٥ - ٢٥؛ والمرزوقي، أحمد بن محمد (٢٠٠٣)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق غريد الشيخ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١: ص. ١٠.

<sup>٤</sup> ينظر: عصفور، د. جابر (١٩٩٥)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. ٢٩، ٦٠، ٩٣. وللاطلاع على آراء المتأثرين بالفلسفة الأرسطية وتفسيرهم للوزن بالموسيقى وكونه وسيلة

القرطاجني وقف متفردًا بينهم، حين حاول فهم الوزن الشعري العربي مستعينًا بمفاهيم فلسفية وموسيقية وبلاغية ونقدية متجاوزًا حدود علم العروض النظرية، وحلل بإسهاب، أهمية الوزن والإيقاع في تحديد ماهية الشعر، وفي هذا السياق، فسر شكل البيت الشعري العربي بربطه بالخيمة، إذ رأى أن البيت الشعري محاكاة ذهنية استعارية لبيت السكن وما يحمله من معانٍ ودلالات نفسية عاطفية، وسنعود إلى هذه الفكرة المتبصرة لاحقًا.

في العصر الحديث، كان المستشرقون أول من اهتم بالعروض العربي، فدرسوا أنظمة الأوزان وحللوها ورصدوا العلاقة فيما بينها، لكنهم حاولوا فهمها من خلال نظام الأوزان الشعرية الأوربية القائم على النبر والمقاطع، مثل هاينريش إيفالد وگوتتهولد فايل، وهو ما رفضه رُودلف گاير وألفريد بلوخ ووليم رايت الذين أرجعوا نظام العروض العربي إلى القيمة الكمية للمقاطع اللغوية وأكدوا استقلاليتها. وركز بعضهم جهده على تفسير نشأة الوزن محاولين الإمساك باللحظة التي انطلق فيها الشعر العربي، فرأى گوستاف هؤلشر أن نشأة بحر الرجز الأول جاءت تطويرًا لسجع الكهنة، بينما أكد مارتن هارتمان أن الأصل الوحيد الممكن لبحر الرجز هو محاكاة سير الإبل.<sup>٥</sup> أما گولدتسيهر فقد رأى أن تفسير تسمية البيت الشعري يمكن إيجاده في كونه

---

للتخيل الشعري، ينظر: عباس، د. إحسان (١٩٨٣)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت: دار الثقافة، ص. ١٩١ (قدامة)، ص. ٢١٩ (الفارابي)، ص. ٤١٢ (ابن سينا)، ص. ٥٢١ (ابن رشد)؛ وينظر أيضًا: عبد العزيز، د. ألفت محمد كمال (١٩٨٤)، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. ٢٥٢ وما بعدها.

<sup>٥</sup> ينظر دراسة گوتتهولد فايل للعروض العربي ومناقشته جهود المستشرقين في هذا المجال:

Weil, Gotthold, “Arud”, *Encyclopedia of Islam*, eds. H. A. R. Gibb & J. Bearman (1966), 2nd ed., Leiden: Brill, 1: 667– 677

وينظر أيضًا، بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي (١٩٧٧)، ترجمة محمد عبد الحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ١: ص. ٥١-٥٢. حيث يعرض لدراسات هؤلاء المستشرقين للعروض العربي، منتقدًا من قال إن الوزن نشأ من محاكاة سير الإبل. هذا، ولا بد من التنبيه إلى أن هارتمان لم يقل ما نقله فايل أو غيره عنه، بل قال إن أصل الوزن هو الحداء، ويستدل على ذلك من الخبر المعروف عن مضر أو غلامه حين أوزني في يده، فأخذ يصيح: "وا يده، وا يده"، فاجتمعت إليه الإبل المتفرقة وصارت تسير على وقع صوته. ينظر:

Hartmann, Martin (1896), *Metrum und Rhythmus Die Entstehung der Arabischen Versmasse*, Giessen: J. Ricker'sche Buchhandlung, p. 15.

نظيرًا لببيت السكن، أي أن ما يجمع بينهما هو عملية البناء.<sup>٦</sup> وهذا تفسير يقوم على الأصل اللغوي للكلمة، وربما على فهم مبتسرٍ لتفسير القرطاجني أيضًا. وقد أخفق أغلب المستشرقين في فهم ما عدّوه تعقيدًا كبيرًا في العروض العربي، وكانت فرضياتهم حول ماهيته وأصله تفتقر إلى السند العلمي، الأمر الذي يجعل قبولها صعبًا.

اهتم الدارسون المحدثون من مؤرخي الأدب العربي ببحث الكيفية التي نشأت بها الأوزان الشعرية العربية وحاولوا تفسير تعددها في إطار اشتقاق بعضها من بعض، متابعة لجهود المستشرقين، لكنهم لم يهتموا بتفسير شكل البيت الشعري العربي لأنهم كانوا على الأغلب، مشغولين باللحظة التي انطلق فيها الشعر من خلال اكتشاف الجانب الموسيقي أو الإيقاعي للكلام. وفي هذا السياق، اهتم إبراهيم أنيس بمسألة الوزن وموسيقاه، عاذاً إياهما أبرز صفات الشعر، وفسرهما بأنهما نتاج غريزة الموسيقى والنغم، وهو هنا يستعير الفكرة من أرسطو.<sup>٧</sup> ثم خطا عبد الله الطيب المجذوب خطوة جريئة في تفسير الوزن من خلال الموضوع الشعري مستنداً إلى حجة مفادها أن "اختلاف أوزان البحور نفسها معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد ووزن واحد."<sup>٨</sup> وعلى هذا الأساس فقد أسند إلى البحور الشعرية بشكل تغلب عليه الجزافية، موضوعات وصفات بعينها، ربما قياساً على أوزان الأشعار اليونانية والرومانية القديمة التي كان كل وزن منها يختص بموضوع بعينه، وهذا الربط والقياس لم يكونا موفقين أو مقنعين من الناحيتين النظرية والتطبيقية.

---

وعن خبر مضر أو غلامه، ينظر مثلاً: البلاذري، أحمد بن يحيى (١٩٥٩)، أنساب الأشراف، تحقيق محمد حميد الله، القاهرة: دار المعارف، ١: ص. ٣٠ - ٣١.

<sup>٦</sup> Goldziher, Ignaz (1896), *Abhandlugen Zur Arabischen Philologie, Buchhandlung und Druckerei vormals*, Leidn: Brill, p. 98.

<sup>٧</sup> ينظر أنيس، د. إبراهيم (١٩٥٢)، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص. ١٢.

<sup>٨</sup> ينظر المجذوب، عبد الله الطيب (١٩٨٩)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١: ص. ٩٣ - ٩٤. وقد حاول د. صفاء خلوصي في كتابه التعليمي، متابعة المجذوب في رأيه، حينما ميز بين بحر وآخر بصفات معينة، وصدر كل ذلك بذكره رواية دون مصدر أن "بعض أوزان الشعر العربي نشأت تقليدًا لحركة الجمل في سيره." ينظر: خلوصي، د. صفاء (١٩٧٧)، فن التقطيع الشعري والقافية، (بغداد: منشورات مكتبة المثني، ص. ٢٧. ويبدو أن خلوصي نقل هذا التفسير عن كوثهولد فايل في مقالته عن العروض في دائرة المعارف الإسلامية، المذكورة أعلاه دون إحالة.

تبقى الجهود السابقة في محاولة فهم شكل البيت الشعري العربي قاصرة أو محدودة بعلم العروض أو الموسيقى، وكل ما استعرضناه من آراء، باستثناء رأي القرطاجني، تظل تفسيرات خارجية شكلية، لا تجيب على السؤال الأساس لهذا البحث؛ وهو لماذا كان البيت الشعري العربي يتكون من صدر وعجز؟

## ٢. فرضية البحث ومنهجه:

يفترض البحث أن الإجابة عن سؤاله، لا تكمن في الشكليات العروضية أو التفسيرات اللغوية والتاريخية التي اهتم بها الدارسون والنقاد، إنما يمكن أن نجد لها في تقصي ماهية البيت الشعري العربي في ذاته، وفي الوعي الشعري الذي يتضمنه ويصدر عنه، وفي الجمال بوصفه قيمة عليا للشعر بوصفه أحد الفنون الجميلة.

من أجل استكشاف هذه الفرضية وقيمتها في الإجابة على السؤال، سيتبع البحث منهج التأويل الجمالي الظاهراتي الذي يستند إلى مفاهيم ذات صلة جوهرية بموضوعه، وأهمها مفهوم قصدية الوعي ومفهوم الخبرة الجمالية وتقصي إمكانات الظاهرة تأويلياً<sup>٩</sup> ويأتي اختيار هذا المنهج لسببين؛ الأول هو تحقيق الانسجام بين المنهج والموضوع المدروس، ذلك أن البحث سيدرس ظاهرة شعرية؛ وكل ما هو شعري ذو ماهية ظاهراتية، لأن كليهما يشتركان في أولية الوعي بوصفه المبدأ الضروري للمعرفة، والقصدية التي تتوجه إلى الأشياء والموضوعات لتخبرها وتفسرها وتضفي عليها المعنى الإمكاناني لا الضروري. والثاني أن التأويل عبارة عن حوار بين وعيين، ووعي الشعر ووعي التأويل، وهذا يؤدي إلى تجاوز ثنائية الذات والموضوع، الأمر الذي يعني فهم الظاهرة في ذاتها وبذاتها، والثالث أن التأويل سيكون جمالياً يوفر فسحة للانفتاح على حقول معرفية متنوعة تضمن تنوع المداخل للوصول إلى ماهية الموضوع المدروس.

<sup>٩</sup> ليست الغاية هنا عرض المنهج الظاهراتي ومبادئه والتأويل الجمالي ومصطلحاته الكثيرة، لأنه موضوع واسع ومعقد للغاية، يتقل البحث. للاطلاع عليها، ينظر مثلاً: توفيق، د. سعيد (١٩٩٢)، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص ١٦ - ٧٥.

٣. ١. وصف الظاهرة: تسمى الوحدة التكوينية الأساس للشعر العربي (بيتًا)، وهي تسمية فريدة، لأن اللغات السامية القديمة تشترك مع العربية في تسمية مكان السكن بيتًا،<sup>١٠</sup> لكننا لا نجد فيها اشتراكًا في التسمية ذا صلة بالشعر،<sup>١١</sup> ولذلك دلالاته الحاسمة التي سنعود إليها لاحقًا.

الميزة الفريدة الثانية أن البيت الشعري العربي يتكوّن شكليًا من قسمين متناظرين من حيث عدد المقاطع وترتيبها مما يعرف بالوزن، ويسمى هذان القسمان عروضيًا، الصدر والعجز،<sup>١٢</sup> وهما يمثلان القالب الإيقاعي المجرد لكل ما يمكن أن يدخله من مكونات لغوية شعرية. فالوزن إذن، هو الضابط الكمي لهذه التنويعات اللغوية.

وبمقارنة الشعر العربي مع أشعار أمم أخرى سابقة أو معاصرة للعرب قبل الإسلام، مثل الأكديين والبابليين والكنعانيين والفينيقيين والآراميين والعبرانيين واليمنيين والأحباش، نجد أن أشعار هذه الأمم تقوم على أوزان بعينها أيضًا، لكنها مختلفة جذريًا عن عروض الشعر العربي الذي يقوم على أساس الكم أي عدد المقاطع اللغوية المتحركة والساكنة، بينما يقوم عروض هذه الأشعار على أساس الكيف أو النبر، أي تعاقب المقاطع المنبورة وغير المنبورة.<sup>١٣</sup> وفيما يخص القافية، عرفت هذه الأشعار أنظمة متنوعة للتقفية كل حسب

---

<sup>١٠</sup> كلمة بيت مشتركة في اللغات الأكديّة والبابليّة والآشوريّة والكنعانيّة والفينيقيّة والآرامية والسريانيّة المشتقة منها والعبريّة، مع اختلاف طفيف في اللفظ فقط.

<sup>١١</sup> ينظر: عبد الرؤوف، د. محمد عوني (٢٠٠٥)، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، القاهرة: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٦٣.

<sup>١٢</sup> لغويًا، يعني الصدر والعجز مقدم جسم الحيوان وآخره، ثم أصبحا ذوي معنى عام يدل على أول الشيء وآخره، وقد دخلا العتاد المصطلحي الخليلي بهذا المعنى. ومعروف أن أكثر مصطلحات الخليل غريبة يصعب تفسيرها لغويًا بما في ذلك اسم العلم نفسه، ولا تفسير لذلك إلا إذا كان الخليل يفكر فيها بشكل استعاري.

<sup>١٣</sup> ينظر: عبد الرؤوف (٢٠٠٥)، المصدر نفسه، ص ص. ٢٩ - ٥٠، حيث يستعرض عروض الأشعار السامية (الأكديّة والسريانيّة والعبريّة والحشيّة والمصريّة القديمة)، ليستنتج أنها نبرية كيفية، بينما عروض الشعر العربي كمّي، وبالتالي، فهو مستقل النشأة والتطور. وينظر أيضًا: علي، د. جواد (١٩٩٣) المفصل في تاريخ العرب، بغداد: منشورات جامعة بغداد، ٩: ص ص. ١٢٣ - ١٣٧، حيث يذكر أيضًا مواصفات أشعار الأمم المحيطة بالعرب، ليصل إلى النتيجة نفسها.

طبيعة لغته،<sup>١٤</sup> لكن الشعر العربي لم يعرف سوى نظام تقفية واحد. وتكشف هذه المقارنة عن أن كل هذه الأشعار يتكون من سطور متصلة طالت أو قصرت، ويتفرد البيت العربي بينها بشكله الفريد المعروف.

### ٣. ٢. تفسير أولي:

لا شك في أن شكل البيت الشعري العربي المعروف والأوزان ونظام التقفية، كانت نتيجة نضج فني استغرق زمنًا غير محدد، والبدائيات الأولى لم تكن سوى عبارات ذات إيقاعٍ ما تناسب أنواع الغناء الشعبية أو الطقوس الدينية وغيرها من الممارسات الاجتماعية. ولا شك في أن البدايات المبكرة جدًا، قد عرفت تأثرًا بقدر معين بثقافات الشعوب المحيطة وأشعارها،<sup>١٥</sup> لكنها تطورت بشكل مستقل تمامًا، إلى الصيغة التي نعرفها بأوزان منضبطة متنوعة، ونظام تقفية صارم. هذا النضج جاء نتيجة جهد واع أدرك تدريجيًا، ماهية الشعر ووظيفته، وتكامل الأوزان والقوافي وتنوعها رافق سعي الوعي الشعري إلى الكمال، ونتج عنه، أي أن الأوزان لم توجد مجردة مرة واحدة، وإنما هي نتاج استكشاف إمكانات اللغة العربية والتجريب الفني والخبرة الجمالية للشعراء. وهذا هو التفسير الأولي لظاهرة تفرد الشعر العربي بأوزانه ونظام تقفيته عن غيره من أشعار الشعوب المحيطة؛ إنه استقلال اختياري واعٍ.

لكن وظيفة الوزن في حدود العروض، تتوقف عند الحد، لأن إمكانات الشعر وتنوعاته لا نهائية، بينما الأوزان محدودة. ويمكن أن نستنتج من هذا أن الممكن متقدم على المحدود وبالتالي، فهو يمكن أن

<sup>١٤</sup> ينظر: عبد الرؤوف، د. محمد عوني (د. ت.)، القافية والأصوات اللغوية، دراسة مقارنة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص ١١ - ١٩. والدراسة كلها مخصصة للمقارنة بين أنظمة التقفية في أشعار شعوب مختلفة منها العرب.

<sup>١٥</sup> يؤكد هذا نقش عين عبادات النبطي الذي حُدّد تاريخه بنهاية القرن الأول وبداية القرن الثاني الميلادي، ويحتوي على سطرين بالعربية أجمع الدارسون على أنهما يحملان مواصفات الشعر الأولى، ينظر:

Negev, Avraham, et. al. (1986), "Obodas the God", *Israel Exploration Journal*, vol. 36, no.

1/2, pp. 56-60. وينظر الدراسة الموسعة للنقش التي عرضت جهود عدد من دارسيه، وحللت ملامحه الفنية:

Snir, Reuven (1993), "The Inscription of 'En 'Abdat: An early evolutionary stage of ancient Arabic poetry", *Abr- Nahrain*, University of Melbourne, vol. 31, no. 1, pp. 110- 125..

لكن محاولات هؤلاء الدارسين لإيجاد وزن كميّ فيهما لم تصل إلى نتيجة تذكر، ويبدو أن السبب في ذلك أنهم لم يستطيعوا قراءة النص قراءة دقيقة وأنهم أغفلوا إمكانية أن يكون الوزن كميًّا، لا كميًّا.

\* كذا في الأصل، ولعلها "أخببتهم" جمع خباء.

يكون مفتاحاً لفهم الثاني. بكلمة أخرى؛ اعتاد الدارسون على تفسير الشعر بالوزن والقافية، فقد بذلوا جهوداً كبيرة من أجل تحديد بداية الوزن وتطوره واشتقاق تنويعاته، ليفسروا نشأة الشعر وتطوره، في حين أن الشعر بماهيته الجمالية اللغوية وتقنياته الفنية، هو الذي يجب أن يفسر الوزن لا العكس.

هنا، لنستحضر مرة أخرى، فكرة حازم القرطاجني المدهشة التي تحتاج إلى وقفة تحليلية خاصة.

يقول القرطاجني إن العرب:

أحبوا أن يجعلوا الأقاويل - التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبابهم، المقيمة في الأذهان، صوراً هي أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتبة ترتيباً يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم\* وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع، شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدم أن المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر، [...] فقصدوا أن يحاكو البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها، وهي بيوت الشَّعر، لكونهم يحنون إلى أذكار ملابس أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيأتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبهاً لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكراً له. ويكون ما بين المعنى والقول من ملابس مثل ما كان بين الساكن والمسكن.<sup>١٦</sup>

نفهم من فكرة القرطاجني الذكية المتبصرة، أن البيت الشعري العربي بهيأته المعروفة، نتاج لتراسل السمع والبصر في الوعي الشعري وهو يحاكي الزمان- المكان والإنسان فضاءً للتجربة الشعرية والخبرة الجمالية، ولذلك يصبح البيت دالاً في ذاته على المعنى الذي يتضمنه لأن الاثنين صورة ذهنية واحدة. والقرطاجني إذ يفسر هيئة البيت الشعري بأنها محاكاة للخيمة، يقيم تفسيره على المفهوم الأرسطي الذي يفهم المحاكاة بأنها تخييل. ويعني التخييل إثارة خيال المتلقي من خلال عمل فني ما، يعكس القدرة على تشكيل جزئيات الواقع

<sup>١٦</sup> ينظر، القرطاجني، حازم (٢٠٠٨)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الأمين بن خوجة، تونس: الدار العربية للكتاب، ط٣، ص ص. ٢٢٤ - ٢٢٥.

تشكيلاً يعتمد على تقنيات معينة يمكّنها من تأدية وظيفتها في التأثير.<sup>١٧</sup> ومعنى ذلك أن المحاكاة عملية فعل من طرف الفنان، وانفعال من طرف المتلقي، ويجمع الخيال الطرفين معاً. وعليه، فإن البيت الشعري العربي من وجهة نظر القرطاجني ينطوي على هذه الماهية الثنائية، فهو يعكس وظيفة الشاعر في محاكاة جزئية من الواقع المادي المرئي (الخيمة) صوتياً أو إيقاعياً، ووظيفة المتلقي أن يتفاعل مع هذا التخيل، فيتحول البيت في وعيه إلى فضاء سمعي ذي قيمة عاطفية وجدانية تثير ذاكرته وتتسجم مع حنينه لمن فارقهم وانفصل عنهم في بيئة قاسية لا يستطيع الإنسان فيها أن يمسك بشيء، بمعنى أن الوعي الشعري يستثمر قدرته على التصور والتخيل ليعيد إنتاج بيت السكن استعارياً، فيظهر البيت الشعري بصدده وعجزه في هيئة إيقاعية سمعية تضمن تفاعل المتلقي وتثيره عاطفياً. هكذا يكون البيت سكناً لوجود الإنسان وعالمه المعيش خارج فضاء الواقع الذي يتبدد ويتغير دائماً. والبيت الشعري العربي في هيأته هذه محاولة لتخليد الوجود في مواجهة بيئة تفني كل شيء، وبذلك يضمن الشاعر العربي التواصل مع الآخر المفقود، ويعود ليسكن معه في بيت واحد؛ بيت لا يضيع ولا يُهجر ولا يتبدد شمل ساكنيه. هكذا، يصبح بيت الشعر العربي أرضية مشتركة للحوار والتفاعل والوجود بين وعي الشعر الإبداعي ووعي التلقي.

لكن تفسير القرطاجني يبقى محدوداً لأنه محكوم بفكرة المحاكاة الأرسطية ولم يستطع الخروج من أسرها، ولهذا، قصر ماهية البيت الشعري على جزئيات الفضاء المكاني المرئي وتمثّلها في إطار فكرة البيت أو المنزل سكناً وساكناً، وما يحمله هذا التمثّل من مضامين عاطفية يجسدها ارتباط الإنسان بالمكان على مستوى الوعي. لكن سبب محدوديته الرئيس هو أن الفن بشكل عام "لا يعيد إنتاج المرئي، بل يجعل الأشياء

---

<sup>١٧</sup> ينظر: أرسطوطاليس (١٩٥٣)، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص. ٣٨ وما بعدها، حيث يحلل بدوي مفهوم المحاكاة، وتأثيره في الشراح المسلمين لكتاب الشعر وهم ابن سينا والغارابي وابن رشد في فهمهم ماهية الشعر بشكل عام. جدير بالذكر أن ما يميز القرطاجني عن هؤلاء الفلاسفة، أنه أدرك أن موضوع كتاب فن الشعر وهو الشعر المسرحي الإغريقي لا يناسب الشعر العربي، ومضامينه دخيلة عليه وعلى الإرث الثقافي العربي الذي درس الشعر من خلال علوم اللغة والبلاغة والنقد الأدبي، فكيف أفكار أرسطو لتتناسب الشعر العربي نظرياً وتحليلياً وبشكل موسّع، مستحضراً هذا الإرث.

مرئية،<sup>١٨</sup> بمعنى أن نظرية المحاكاة لا تفسر هذه الظاهرة، لأنها أحادية الجانب، في حين أن الإبداع وظيفية كلية مشتركة وخبرة جمالية قصدية لوعيين؛ وعي الشعر ووعي التلقي.

#### ٤. علم الجمال العصبي مفتاحًا للتأويل:

تظل فكرة القرطاجني الذكية عن أن المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر، ذات أهمية خاصة لرؤية هذا البحث لأنها تشير إلى فاعلية الوعي الشعري في التعبير عن ذاته استعارياً، لكنها تحتاج إلى فصلها عن فكرة المحاكاة الأرسطية وتوجيهها باتجاه الخبرة الجمالية وقصديتها. والسؤال الذي يفرض نفسه: كيف يحدث ذلك على مستوى الوعي الشعري؟

٤. ١. من وجهة نظر علم الجمال العصبي (Neuroaesthetics)<sup>١٩</sup>، عملية الإبداع معقدة للغاية، تنتج عن وظائف دماغية كثيرة، وهنا، لنستعن بعلم الأعصاب لفهم هذه الوظائف ثم تكييفها لفهم أعمق لماهية البيت الشعري العربي.

بشكل عام، ودون الدخول في التفاصيل العلمية المتخصصة، معروف أن دماغ الإنسان هو العضو الرئيس في جهازه العصبي ويتكون من عدة أجزاء لكل منها وظائفه المعقدة، ويهمنها منها ما يعرف بالدماغ الانتهائي أو المخ الذي يمثل الجزء الأكبر من الدماغ، ويتألف من جزئين رئيسيين منفصلين وظيفياً رغم

<sup>18</sup> Zeki, Semir (2001), "Artistic Creativity and the Brain", *Science*, vol. 6 no. 293, pp. 51-52. (<https://science.sciencemag.org/content/293/5527/51.full>), (date of access: 28/ 8/ 2020).

<sup>١٩</sup> علم الجمال العصبي فرع حديث نسبياً، من علم الجمال، ورائده الباحث التركي سمير زكي الذي كان يعمل في جامعة أوكسفورد، ويختص بتفسير الجمال الفني من خلال وظائف الدماغ في مسعى لبناء مبحث قيمة الجمال والتجربة الجمالية على أساس علمي صرف بعيداً عن التأملات الفلسفية، مستخدماً أجهزة التصوير الطبي الحديثة مثل التصوير الرنيني المغناطيسي الوظيفي (fMRI) لرؤية ما الذي يحدث في الدماغ (أو يفعله) عندما يواجه محفزاً جمالياً أو يمر بتجربة جمالية. وقد أحرز هذا العلم تقدماً كبيراً في تفسير الجمال الفني أسهم فيه الكثير من العلماء المتخصصين في علم الأعصاب والباحثين خلال العقدين الأخيرين. ورغم أن علم الجمال العصبي كان يطمح لدراسة التجربة الجمالية في الفنون كلها، ولدى المتلقي والفنان كليهما، إلا أنه الآن يعاني من نقص كبير، يتمثل في أن أغلب دراساته تركز على دراسة التجربة الجمالية الدماغية للمتلقي، دون الفنان المبدع، وتكاد تقتصر على بعض الفنون البصرية (الرسم والنحت والسينما والتصوير الفوتوغرافي)، وهذا ما أحاول تلافيه هنا، بتكييف مفاهيمه ونتائجه للتركيز على إدراك الجمال لدى الفنان نفسه وتعبيره عنه بأشكال فنية متنوعة، وتوسعة مجاله ليشمل الإبداع الشعري.

اتصالها، هما الفص الأيمن والفص الأيسر (وكل منهما ينقسم إلى أجزاء حسب وظائفها). وقد تمكن علماء الأعصاب من رسم خارطة لوظائف كل واحد منهما؛ فالفص الأيسر يتحكم بالوظائف الحركية للجزء الأيمن من الجسم، وبمعالجة المدركات الحسية، والقدرة على استخدام اللغة وفهماها، والتعلم، والتفكير، والتحليل، والتنظيم، والأحكام، والقرارات، والأرقام، والعمليات الحسابية والمنطقية، والتجريد، والتواصل الاجتماعي بكل أشكاله، وهو مستودع الذاكرة التي تتضمن تخزين مختلف المعلومات والخبرات واستعادتها ومعالجتها. أما الفص الأيمن، فيتحكم بالوظائف الحركية للنصف الأيسر من الجسم، وبمعالجة المدركات الحسية أيضًا، لكنه يختص بإدراك الألوان والموسيقى والأبعاد المكانية والصور، والعواطف والوجدان والتعبير عنهما، والتخيل، والحدس.<sup>٢٠</sup>

يبدو من هذا، أن الفص الأيسر ذو أنشطة كثيرة متنوعة بإزاء وظائف الفص الأيمن، لكن لو أردنا اختزال كل هذه الوظائف في وظيفتين كليتين، فستكون وظيفة الفص الأيسر التفكير، ووظيفة الفص الأيمن التخيل. من هنا، ارتبطت وظائف الفص الأيمن للدماغ بالفنون وبالابتكار الفني، لأنها تقوم على خلق الصور والحدس الجمالي أي إدراك الجمال الفني بطريقة ليست تحليلية أو تجريدية. لا سيما أن التجربة الجمالية لا ترتبط بمركز دماغي واحد، بل بعدة مراكز مختلفة، ولا سيما تلك التي تختص بالإدراك والمكافأة وصنع القرار والعاطفة.<sup>٢١</sup> لكن هذه الملكات أو الوظائف تظل تنطوي على مضمون فكري، ذلك أن العلاقة بين هاتين الوظيفتين الكليتين، تكاملية، بمعنى أن هناك تضايف دائم بين شتى الوظائف التي يؤديها المخ بفصيه، وما يختلف هو مدى التركيز على واحدة منها من أجل هدف معين. والوعي الذي يشكل المصطلح المركزي في الفلسفة الظاهراتية، هو الوظيفة العليا التي توحد كل هذه الوظائف، وقصدية هي توجيه سائر الوظائف لإدراك العالم المعيش والتعبير عنه، أو إراءته إبداعياً في كل المنجزات، ومنها الأعمال الفنية.

<sup>٢٠</sup> ينظر مثلاً: تمبل (نوفمبر ٢٠٠٢)، كريستين، المخ البشري، مدخل لدراسة السيكولوجيا والسلوك، ترجمة: د. عاطف أحمد، سلسلة عالم المعرفة ٢٨٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص ٢٣ وما بعدها؛

Huston, Joseph P., et. al. (eds.) (2014), *Art, Aesthetics and Brain*, Oxford: Oxford University Press, pp. 4- 6; p. Chaterjee, Anjan (2014), *The Aesthetic Brain, How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford: Oxford University Press, pp. 24 ff.

<sup>21</sup> Conway BR, Rehding A (2013). "Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty". *PLoS Biol*, vol. 1, no 3. e1001504. DOI: 10.1371/journal.pbio.1001504. (date of access: 1/ 9/ 2020)

من وجهة نظر نفسية عصبية، يعدّ العقل (الوعي أو مجموع وظائف المخ والتحكم بها) عضوًا منتجًا للصور،<sup>٢٢</sup> وهذه الصور متنوعة حسب مصدرها الحسي الخارجي الذي يمر عبر الإدراك وصولاً إلى تمثّلها ذهنيًا، بمعنى أن الصور التي ينتجها الوعي صورٌ ذهنية تنتج عن عملية معقدة من الوظائف الدماغية المتضافرة، وليست صورًا للأشياء في الخارج كما هي في ماديتها وواقعيتها. وتزداد هذه العملية تعقيدًا، حين يكون الخيال أو التخيل مصدرًا أول للصور الذهنية، لأن الناتج سيكون صورًا تعيد تشكيل الواقع جذريًا، ولا علاقة لها بالواقع أصلاً. لكن من وجهة نظر البحث، فإن التعقيد سيزداد حين يكون الوعي صورة ذهنية عن نفسه هو، لأن الناتج سيجمع كل الوظائف في نسق واحد وهدف واحد هو أن يؤسس الوعي نفسه في العالم، ويعيد تأسيس العالم من جديد بشكل استعاري،<sup>٢٣</sup> وهذا ما يميّز الوعي الفنيّ الإبداعي.

ولأن الدماغ يعمل بمنطق يرتبط بتشريحيه،<sup>٢٤</sup> فإن المنطق الذي يخص الإبداع الفني يؤسس قدرة الدماغ على تمثّل العالم استعاريًا، ومن هنا، يلفت سمير زكي الأنظار إلى أن الفنان بمعنى ما "عالم أعصاب، يستكشف قدرات الدماغ، وإن بأدوات مختلفة".<sup>٢٥</sup> وهذه اللفتة تمثل مفتاحًا لفهم الكيفية التي بها يؤدي الوعي وظيفته في إنتاج المعرفة الفنية والخبرة الجمالية، عن طريق استكشاف الوعي لذاته وممكناته وتوجيه الوظائف الدماغية إبداعيًا باتجاه التداخل فيما بينها لتأسيس الشعري في العالم المعيش. هذا التداخل ناتج عن منطقة دماغية معينة تجمع بين وظيفتي الفصين الأيسر والأيمن الكليتين (التفكير والإبداع) وهي منطقة القشرة الجبهية الحجاجية الإنسية (medial Orbitofrontal Cortex= mOFC) من فصي الدماغ،

<sup>٢٢</sup> ينظر: هوتير، جيرالد (٢٠١٤)، سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤى العقل والإنسان والعالم، ترجمة د. علا عادل، الجيزة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص ص. ١٧ وما بعدها.

<sup>٢٣</sup> ربما تكون هذه الفكرة - أي أن الوعي الفني يصور نفسه أحيانًا فيما يبتكره من أشكال فنية استعارية - جديدة نوعًا، لكن الفنانين كثيرًا ما يصورون الدماغ الإنساني ووظائفه بشكل استعاري فيما يعرف بمنظر العقل (Mindscape). ينظر:

Fetz, Eberhard E (2012), "Artistic explorations of the Brain", *Front. Hum. Neurosci*, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00009>. (date of access: 2/ 9/ 2020).

ويترتب على هذا أننا نستطيع استنتاج أن الوعي العربي صور ذاته استعاريًا، من خلال الشكل الشعري الذي ابتكره.

<sup>24</sup> Chaterjee, *Ibid*, p. 24

<sup>25</sup> Zeki, Semir, *Ibid*, p. 51.

التي تختص بالتقييم بشكل عام، أي أنها مسؤولة عن الحكم على المدركات وتقييمها.<sup>٢٦</sup> وقد أثبت بعض الباحثين تخصصها في إدراك الجمال البصري- السمعي (أو الصوري - الموسيقي) والاستجابة له.<sup>٢٧</sup> ونستطيع أن نستنتج من هذا أن كليهما يتصل بالشعر من حيث أنهما يتحولان إلى تجربة جمالية تنتج الصور البيانية أو حتى الإيقاعية على نحو يقترب من وصف القرطاجني للوزن بأنه مسموع نازل بمنزلة المرئي، لكن بشكل علمي يستند إلى البحث في وظائف الدماغ. وقد أثبتت بعض البحوث التجريبية في ميدان علم الجمال العصبي أن مناطق الدماغ التي تستجيب أو تتأثر بالتجربة الجمالية بالإمكان عزلها وتحديدها، لكنها تتكامل وظيفيًا أثناء عملية الإدراك الجمالي للتجربة.<sup>٢٨</sup> وهذا هو ما عنيته باتحاد وظيفتي التفكير (الفص الأيسر) والتخيل (الفص الأيمن) لينتج عنهما الإبداع الفني والشعري.

ويترتب على هذا أن الوعي الفني لن يكتفي بإراءة ذاته وقصديته وخبرته الجمالية في كل ما ينجزه إبداعياً، بل يشكّل من خلالها صورة لذاته هو. وهو يمارس إبداعيته. بكلمة أخرى؛ إن الفنّي الجمالي بكل تظاهراته تمثّل استعاري للوعي الذي أسسه، بمعنى أننا يمكن أن نرى في الأشكال الفنية عمومًا، صورة للوعي الذي أنتجها، أو صورة للدماغ بوظائفه المتنوعة وهو يبدعها.

ولأن الوعي الشعري العربي بياني من حيث الوظيفة،<sup>٢٩</sup> التي هي الكشف والإيضاح، وهي التي تحدد شروط إنتاج أي خطاب، فإن الوعي الشعري الذي كان يؤسس هذه الوظيفة في الثقافة الجاهلية، كان يعتمد على التشبيه بوصفه الآلية التي تنتج المعرفة بالعالم وتميها. والتشبيه يندمج في التجربة الجمالية للوعي

---

<sup>26</sup> Gourley, Shannon, et al. (2016), "The Medial Orbitofrontal Cortex Regulates Sensitivity to Outcome Value". *Journal of Neuroscience*, vol. 36, no. 16, 4600-4613; DOI: <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.4253-15.2016> (date of access: 3/ 9/ 2020)

<sup>27</sup> Ishizu T., Zeki S. (2011), "Toward A Brain-Based Theory of Beauty". *PLoS ONE*, vol. 6, no. 7, e21852. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852>. (date of access: 3/ 9/ 2020).

<sup>28</sup> Vartanian, Oshin A. (2014), "Neuroimaging Studies of Making Aesthetic products" in Huston, Joseph P., et. al. (eds.), *Art, Aesthetics and Brain*, Oxford: Oxford University Press, p. 183.

<sup>٢٩</sup> ينظر: الجابري، دكتور محمد عابد الجابري (٢٠٠٩)، بنية العقل العربي، سلسلة نقد العقل العربي ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٩، ص ص. ١٣ وما بعدها.

الشعري وهو يمارس فاعليته ذلك أنه -أي التشبيه- هو الذي يجسد التجربة الجمالية ، ويجعل المعرفة الجمالية مدركة في هيئة شكل فني يجمع بين الموسيقى والرسم واللغة.<sup>٣٠</sup>

واستنتاجاً، يُري الوعي الشعري العربي نفسه ووظيفته وإبداعيته في هيئة البيت الشعري، بمعنى أن البيت صورة للوعي الذي أنتجه، وصورة للنشاط الذهني الذي يجمع بين وظائف فصّي الدماغ الانتهازي، لكنها صورة استعارية، أو نتاج تفكير يقوم على الاستعارة. والتفكير الاستعاري هو نمط من التفكير بالصور، يقوم على اختزال العلاقات التي تنتجها أو تكثيف العلاقات بينها. تماماً مثلما يقال في البلاغة إن الاستعارة تشبيه مختصر. وهذه الصورة المختصرة نتاج آلية التفكير الاستعاري الذي يجمع بين الوظيفتين الكليتين لقصي الدماغ الانتهازي (التفكير والتخيل)، لكن هذا التفكير لا يكتفي بتمثل ما هو خارجي فحسب، بل يلتفت إلى ذاته ليصورها بالطريقة نفسها.

من هنا، يبدو البيت بصدده وعجزه صورة استعارية متخارجة عن صورة الوعي الذهنية لقصي الدماغ الانتهازي وهما في حالة فعل يبدع الصور والمعاني عن طريق التخيل والحدس والمعالجة والاستنباط، وكل بيت في القصيدة العربية يمثل حالة من تحولات الوعي الشعري الوظيفية وهو يبدع المعاني والصور والمشاهد الفنية ويضمنها تجربته الجمالية الحدسية التي تدرك الجمال والمعاني في الأشياء.

٤ . ٢ . البيت والصور البيانية: من أجل التعمق في هذه الفكرة التي تبدو نظرية حتى الآن، لنلاحظ كيف تتظاهر في الشعر العربي نفسه، أي فيما ينتجه الوعي الشعري من الصور الإبداعية التي يبتكرها ويمارس فاعليته من خلالها، تطبيقياً.

لنأخذ ثلاث عينات تمثل الشعر العربي القديم ونرصد ما فيها من الصور البيانية ومواقعها في كل بيت؛ وأولها قصيدة امرئ القيس المشهورة بالمعلقة،<sup>٣١</sup> التي يمكن أن نصنف صورها كما يلي:<sup>٣٢</sup>

<sup>30</sup> Starr, G. Gabrielle (2013), *Feeling Beauty, the Neuroscience of Aesthetic Experience* Cambridge: The MIT Press, p. 100.

<sup>٣١</sup> ينظر نص القصيدة: السكري، أبي سعيد (٢٠٠٠) شرح ديوان امرئ القيس، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، أبو ظبي: مركز زايد للتراث والتاريخ، ص ص. ١٦٣ - ٢٩٧. وعدد أبيات القصيدة في هذه الرواية ٨١ بيتاً.

<sup>٣٢</sup> أرقام الأبيات المكررة في الجداول الثلاثة تعني أن صدر البيت أو عجزه أو كليهما، فيه أكثر من تشبيه أو استعارة.

### جدول رقم ١

#### إحصائية للصور البيانية في معلقة امرئ القيس

المجموع	أرقام الأبيات من القصيدة	موقع الصور البيانية
٨	٣٣، ٣٥، ٤٠، ٤٣، ٥٨، ٥٩، ٥٩، ٦٤.	تشبيهات في الصدر
٢٨	٣، ٤، ٨، ١٢، ٢٥، ٣١، ٣٢، ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٩، ٥٩، ٦١، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٧٠، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١.	تشبيهات في العجز
٦	٢٣، ٤٣، ٤٤، ٥٢، ٥٦، ٥٩.	استعارات في الصدر
١٣	١٥، ٢١، ٢٢، ٢٩، ٣٠، ٤٤، ٤٤، ٤٨، ٥١، ٥٢، ٥٢، ٦٥، ٧٤.	استعارات في العجز

من مجموع ٥٥ صورة بيانية في المعلقة، هناك ١٤ صورة تشبيهية واستعارية في الصدور ونسبتها ٢٦٪ تقريباً، و ٤١ صورة تشبيهية واستعارية في أعجاز الأبيات، ونسبتها ٧٤٪ تقريباً.

العينة الثانية هي معلقة طرفة بن العبد البكري،<sup>٣٣</sup> والجدول التالي يوضح تصنيف الصور البيانية فيها:

### جدول رقم ٢

#### إحصائية للصور البيانية في معلقة طرفة بن العبد

المجموع	أرقام الأبيات من القصيدة	موقع الصور البيانية
١٣	١٠، ١٢، ١٦، ١٩، ٢٠، ٢٢، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٤٣، ٤٨، ٦٦، ٩٤.	تشبيهات في الصدر
٣٠	١، ٣، ٥، ٨، ١٢، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٤، ٣٥، ٥٢، ٥٨، ٦٠.	تشبيهات في العجز

<sup>٣٣</sup> ينظر نص القصيدة في: الشنتمري، الأعم (٢٠٠٠)، شرح ديوان طرفة بن العبد البكري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ص ٢٣ - ٥٩. وعدد أبياتها في هذه الرواية ١٠٣.

	٦٣، ٦٧، ٦٩، ٧٠، ٧٨، ٨٢، ٨٨، ٩٤.	
٢	٦، ٩.	استعارات في الصدر
٤	٣٦، ٤٢، ٧٤، ٩١.	استعارات في العجز

من مجموع ٤٩ صورة بيانية في القصيدة، هناك ٣٤ صورة في العجز تشكل نسبة ٦٩٪ تقريباً، مقابل ١٥ صورة بيانية في الصدر ونسبتها ٣١٪.

العينة الثالثة هي قصيدة زهير المعروفة بالمعلقة،<sup>٣٤</sup> وتصنيف الصور البيانية فيها يتضح من الجدول التالي:

### جدول رقم ٣

#### إحصائية للصور البيانية في معلقة زهير بن أبي سلمى

المجموع	أرقام الأبيات في القصيدة	موقع الصور البيانية
١	٣٠.	تشبيهات في الصدر
٦	٢، ٥، ٨، ١٠، ١٣، ٣١.	تشبيهات في العجز
٤	٣٧، ٤٨، ٥٣، ٥٥.	استعارات في الصدر
٢٣	١٥، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٤، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣١، ٣١، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤٠، ٥٠، ٥٥.	استعارات في العجز

من مجموع ٣٤ صورة بيانية في القصيدة، هناك ٥ صور في الصدر تشكل نسبة ١٥٪ تقريباً، مقابل ٢٩ صورة بيانية في الأعجاز وتشكل نسبة ٨٥٪.

الوسط الحسابي للنسب في العينات الثلاث: إن ما نسبته ٧٦٪ من الصور البيانية كان في أعجاز الأبيات، مقابل ٢٤٪ من الصور البيانية في صدرها.

<sup>٣٤</sup> ينظر نص القصيدة في: الشنمري، الأعلام (١٩٨٠)، شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ص ص. ٩-٢٩. وعدد أبياتها في هذه الرواية ٥٩ بيتاً.

٤. ٣. تحليل الإحصائيات: نحن هنا بإزاء ظاهرة تحتاج إلى تفسير، والتفسير الأقرب أن الصورة والمعنى يكتملان باكتمال البيت بصفته وحدة أساسية متكاملة تشكّل القصيدة، ولهذا جاء أغلب الصور في الأعجاز، وهذا صحيح، لكنه سيكون تفسيراً سطحياً ومباشراً، يفترق إلى العمق التحليلي الذي يتطلب النفاذ إلى ما وراء السطحي المباشر؛ إلى الوعي الذي يباطن هذه الظاهرة. وفي هذا السياق، نستطيع تسجيل الملاحظات التالية على الإحصائيات في الفقرة ٤. ٢.:

الملاحظة الأولى: أية صورة شعرية هي نتاج وظائف الفص الأيمن من المخ، وأهمها التخيل وخلق الصور، لكن غلبة وجود الطرف الأهم في الصورة التشبيهية والاستعارية (المشبه به)، في أعجاز الأبيات، تشير إلى عملية تمثل استعاري يجسد منتج هذا الفعل الإبداعي موضوعياً، أي الفص الأيمن الذي يجعله التمثّل الاستعاري مناظراً للعجز، بينما تشير غلبة وجود الطرف الأول (المشبه) ظاهراً أو مستتجاً في الصدور، والربط بينه وبين المشبه به (أي وجه الشبه) إلى نشاط ذهني واع يحل ويبرط ويقبس، وهذه وظيفة الفص الأيسر الذي يناظر الصدر تمثيلاً استعاريًا.

الملاحظة الثانية: أن وجود القليل من الصور في الصدور لا ينقض الملاحظة الأولى، بل يعززها، ذلك، أن أية صورة بيانية سواء في الصدر أو العجز، تلقي بظلمها على مجمل البيت الشعري، وتحوله إلى فكرة مصورة ذات غنى دلالي، وبالتالي تتضايّف الوظائف التحليلية والقصدية والتخيّلية. وهذا التضايّف ينطوي على مفارقة يجب تحليلها لفهمها، ذلك أن التفكير له آلياته العقلانية والمنطقية المجردة، وهي إحدى أهم وظائف الفص الأيسر من المخ، واستبدال الصورة بكل هذا يعني أننا بإزاء عملية تقويض لطريقة التفكير المعتادة، وإحلال آلية جديدة محلها، بكل ما تتضمنه من خيال وتشكيل وزخم عاطفي، وهذا مستحيل إلا بالسماح لوظائف الفص الأيمن بالهيمنة على وظائف الفص الأيسر، وبالتالي تصبح هذه الوظيفة الجديدة هي السائدة وتتعكس في البيت الشعري الذي يبدأ بفكرة وينتهي بصورة، وبكلام أكثر دقة، هو صورة تفرض هيمنتها على الفكرة، لأن الصدر والعجز تجسيد لهذه الوظيفة ولآلية عمل فصي المخ.

الملاحظة الثالثة: أن الشعراء الثلاثة الذين أخذنا أشهر قصائدهم عينات للبحث، يمثلون مراحل مختلفة من تاريخ الشعر الجاهلي، وزهير أقربهم إلى زمن الإسلام، وهو من "الفحول"، أي أننا بإزاء شاعر انتهت إليه الخبرة الشعرية والجمالية للعصر الجاهلي، بحيث صارت صنعة الشعرية صنعة محترف متفوق، وهنا يكمن

تفسير ظاهرة أخرى في الإحصائية (الجدول رقم ٣)؛ وهي أن الاستعارات تغلب التشبيهات في معلقته بشكل واضح جداً، وهذا يعني أن وعيه الشعري قد وصل إلى مرحلة متطورة من التعقيد الفني، فكثرت الصور الاستعارية في معلقته، بشكل يوحي بأن التجربة الشعرية الجاهلية عموماً، قد بلغت مرحلة متقدمة من التعقيد الفني وتحولت من التفكير التشبيهي المباشر على إبداعيته، إلى التفكير الاستعاري الأكثر تعقيداً. والواقع أن الاستعارة لا تعني فقط صوراً شعرية، بل هي نمط من التفكير، ذلك أن "تصوراتنا مُبْنِيَّة ومحددة استعاريًا، بل إن الاستعارة في اللغة ليست ممكنة إلا إذا كان التفكير استعاريًا."<sup>٣٥</sup> والواقع أن أي عمل فني هو عمل استعاري بكيته وبمكوناته الجزئية من حيث كونها صانعة لكل نفسه؛ فهو "استعارة للعقل"<sup>٣٦</sup> كما يقول لافانزا، بمعنى أن العمل الفني (سواء أكان قصيدة أم لوحة أم منحوتة.. إلى آخره) حين يتخارج عن الوعي الذي أنتجه ويتجسد في الواقع، لا يكون تعبيراً مباشراً وخطياً عن الفكرة التي يحملها والعقل الذي أنتجها، لأن قصيدة الوعي تتظاهر بطريقة معقدة تتجاوز طرق التفكير العادية، وتتخذ شكلاً فريداً بسبب ذلك، والشكل هنا جوهرى لأنه جسد الوعي نفسه وهو في حالة فعل قصدي. وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن البيت الشعري العربي بقسميه تمثيل استعاري للوعي الذي أنتجه. أو بكلمة أخرى، البيت الشعري العربي بصدده وعجزه صورة استعارية لوظيفتي فصي الدماغ الانتهايي، أنتجها الوعي الشعري لإراءة ذاته وهو يمارس الإبداع.

٥. سؤال أخير: لو كانت هذا التأويل صحيحاً، لكانت كل أشعار البشر تتكون من أبيات منقسمة إلى قسمين متناظرين ما دام الدماغ البشري هو نفسه عند الجميع، فما الذي يميز العرب عن سائر البشر حتى تكون أبيات أشعارهم بهذه الهيئة وبهذا المضمون الجمالي؟

يرى هلال الجهاد<sup>٣٧</sup> أن الوعي الشعري العربي ذو ماهية إيقاعية تهدف إلى تكثيف الزمن الخارجي (الدهر) في البيت الشعري وتحويله إلى زمن ذاتي مطلق، وهذا يعني أن لهذه الماهية وجهين؛ وجه

<sup>٣٥</sup> ينظر: لايكوف، جورج، وجونسن، مارك (٢٠٠٩)، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ص. ٢٣.

<sup>٣٦</sup> Lavazza, Andrea. (2008) "Art as a metaphor of the mind", *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 8 , no. 2, pp. 159-182, p. 172.

<sup>٣٧</sup> ينظر: الجهاد، د. هلال (٢٠٠٧)، جماليات الشعر العربي، دراسة ظاهرانية لفلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ص. ٩٩-١٢٥، حيث دُرست الماهية الإيقاعية بالتفصيل.

أبستمولوجي لأن الوزن في الشعر العربي هو الذاكرة التي تحفظ المعرفة والخبرة الإنسانية وتنمّيها في فضاء الدهر الذي يبدد كل شيء، والمقاطع الإيقاعية المكررة المنضبطة هي الضابط لهذه الذاكرة. والوجه الثاني أنطولوجي حيث يصبح البيت سكنًا لوجود الذات ومرآة لها، وفكرة المرآة هنا ذات ثلاثة أبعاد؛ نفسية (تتعلق بإدراك الإنسان العربي هويته) ومكانية (البيت العربي من حيث هو سكن للوجود) وتداولية (بجعل الذات ووعيها بالوجود موضوعًا للذوات الأخرى). وقد تظاهر هذا في البيت الشعري المكون من جزأين متناظرين يمثل أحدهما صورة للآخر، لتثبيت هذه الأبعاد جماليًا في الزمن.

من جهة أخرى، الوعي الشعري العربي ووعي تشبيهي من حيث الماهية والوظيفة، فالتشبيه (المشتمل على الاستعارة ضمناً) الذي يكثر في الشعر الجاهلي، ليس مجرد صور أو تزيينات بلاغية، بل هو آلية للتفكير وطابع للوعي الذي أنتجه. وهذا يعني أمرين؛ الأول أن التشبيهية عملية تنمية للمعرفة عن طريق القياس (قياس ما لا يُعرف على ما يُعرف) لأن التشبيه في أصله قياس، والثاني أن التشبيهية تجسيد للوعي نفسه وهو يؤسس المعرفة الجمالية، أي أن البيت الشعري انعكاس للوعي الذي أوجده.<sup>٣٨</sup>

وبإمكاننا أن نستنتج من ذلك ثلاثة استنتاجات تمثل الإجابة عن السؤال؛ الأول أن البيت الشعري صورة تشبيهية أو استعارية للوعي الشعري العربي تنتج عن طريقته الخاصة في التفكير والتخيّل، وهو يبدع الشعر؛ الفن العربي الأول، ويؤسس قيمة الجمال والمعنى في عالمه. أي أن الشاعر العربي يفكر بهذه الطريقة المتفردة التي تعكس ماهية وعيه بذاته وبالعالم، وصوره نتاج هذا الوعي، كما أن البيت الشعري الذي يشكّله، يتخذ هيئة استعارية لوظائف فصي الدماغ وهو يمارس وظائفه الإبداعية

الاستنتاج الثاني أن الوعي الشعري العربي نتاج إيكولوجي، والعلاقة بينه وبين البيئة الطبيعية-الثقافية علاقة تأثير وتأثر متبادلين، وهذا بالتالي سينعكس ضرورة، في أشكال تعبيره عن ذاته، ومنها رؤيته لذاته وللعالم شعريًا، حيث يكون إبداع الصور والحدس المعرفي سمتين تميزانهما، والبيت الشعري العربي يستمد ماهيته الشكلية والإيقاعية من هاتين الميزتين.

الاستنتاج الثالث أن الماهية الإيقاعية للوعي الشعري أنتجت وزن البيت والماهية التشبيهية أنتجت شكل البيت، والماهية المعرفية أنتجت مضمونه، والتفكير الاستعاري الجمالي الذي يميز هذا الوعي ويمنحه

<sup>٣٨</sup> ينظر: الجهاد. نفسه، ص. ٢٢١ وما بعدها.

فرداته هو الذي يوحد بين الماهيات ونتائجها لتتظاهر موحدة في البيت الشعري نفسه من حيث شكله الإيقاعي المتناظر، ومن حيث المضمون المعرفي الجمالي.

## ٦. خاتمة:

توظيف علم الجمال العصبي متكاملًا مع المنهج الظاهراتي أدى إلى الاستنتاج بأن شكل البيت الشعري العربي المكون من صدر وعجز، صورة استعارية للوعي الجمالي الذي أنتجه، والوعي هو مجموع وظائف الدماغ المتنوعة، وبالتالي، يكون البيت من الناحية الشكلية، مناظرًا للدماغ بفصيه، أو بكلام أدق، مناظر لوظيفيته؛ فالصدر مناظر لوظيفة الفص الأيسر (التفكير)، والعجز مناظر لوظيفة الفص الأيمن (التخيل). هذا التفسير تدعمه ثلاثة أدلة؛ الأول أن أي شكل فني من منظور علم الجمال العصبي، صورة استعارية للوعي الذي أنتجه، أي أن العقل أو الوعي يظهر نفسه من خلال الشكل الذي يتخذه أي عمل فني يبدعه. والثاني أن رؤية الوعي الشعري العربي لذاته وعالمه، وتجربته للزمن المعيش (فضاء الدهر) أنتجت بديلاً يتمثل في البيت بماهيته الزمنية الإيقاعية التي تحفظ وجوده في العالم، والبيت الشعري العربي إذن، نتاج وعي فريد بالزمن، وبالتالي هو صورة استعارية لهذا الوعي. والثالث أن الصور البيانية (التشبيهية والاستعارية) في البيت الشعري العربي غالبًا ما تكون في العجز، وهي بذلك تناظر وظيفة فص الدماغ الأيمن الذي أنتجها بالتخيل والإبداع، بمعاونة الفص الأيسر ووظيفته الرئيسة التفكير والتذكر، الذي يناظر الصدر، والتضاييف بين وظيفتي الفصين يظهر بشكل (فكرة- صورة)، وبالتالي يكون البيت نفسه بصدرة وعجزه، شكلًا استعاريًا لوظائف الدماغ- الوعي الذي أنتجه.

ومهما يكن من أمر هذا التفسير منهجًا ونتيجة، فإنه يبقى محاولة للتفكير خارج الأطر التقليدية، وتوصية هذا البحث تتمثل في حث الباحث العربي على توظيف علوم ومناهج جديدة لدراسة الشعر العربي من منظورات متنوعة، وأهمها علم الجمال العصبي بمختلف مراحل التطورية. وإذا كان هذا البحث قد اقتصر على تفسير شكل الشعر العربي القديم، فإنه ينتظر جهودًا بحثية تدرس الشعر العربي الحديث والمعاصر لفهم ما حدث بالضبط على مستوى الوعي الشعري مع التحول إلى تبني أشكال شعرية مختلفة، فضلاً عن الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية. يضاف إلى ذلك أن البحث قد يكون دافعًا إلى لفت الانتباه



إلى توظيف علم الجمال العصبي في دراسة الفنون المختلفة وعملية الإبداع الفني والتلقي الجمالي تجريبياً،  
فهذا هو الطريق لمواكبة الجهد البحثي العالمي في هذا الميدان والإسهام فيه بفاعلية.

## مصادر البحث

## أ. المصادر العربية

١. أرسطوطاليس (١٩٥٣)، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
٢. أنيس، د. إبراهيم (١٩٥٢)، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتب الأنجلو المصرية، ط ٢.
٣. بروكلمان، كارل (١٩٧٧) تاريخ الأدب العربي، (ج ١)، ترجمة محمد عبد الحليم النجار، القاهرة: دار المعارف، ط ٥.
٤. البلاذري، أحمد بن يحيى (١٩٥٩)، أنساب الأشراف، تحقيق محمد حميد الله القاهرة: دار المعارف.
٥. تمبل، كريستين، المخ البشري (نوفمبر ٢٠٠٢)، مدخل لدراسة السيكولوجيا والسلوك، ترجمة: د. عاطف أحمد، سلسلة عالم المعرفة ٢٨٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
٦. توفيق، د. سعيد (١٩٩٢)، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
٧. الجابري، دكتور محمد عابد (٢٠٠٩)، بنية العقل العربي، سلسلة نقد العقل العربي ٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٩، ٢٠٠٩.
٨. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (١٩٦٦)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، القاهرة: مكتبة عيسى البابي الحلبي.
٩. الجهاد، د. هلال (٢٠٠٧)، جماليات الشعر العربي، دراسة ظاهراتية لفلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
١٠. خلوصي، د. صفاء (١٩٧٧)، فن التقطيع الشعري والقافية، بغداد: منشورات مكتبة المثلى، ط ٥.
١١. دويدج، نورمان (٢٠٠٩)، الدماغ وكيف يطور بنيته وأداءه، نورمان دويدج، ترجمة رفيف غدار، بيروت: الدار العربية للعلوم.
١٢. السكّري، أبو سعيد (٢٠٠٠)، شرح ديوان امرئ القيس، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، ج ٣، أبو ظبي: مركز زايد للتراث والتاريخ.
١٣. الشنتمري، الأعلم (٢٠٠٠)، شرح ديوان طرفة بن العبد البكري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ط ٢.
١٤. الشنتمري، الأعلم (١٩٨٠)، شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

١٥. عباس، د. إحسان (١٩٨٣)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت: دار الثقافة، ط ٤.
١٦. عبد الرؤوف، د. محمد عوني (د. ت.) القافية والأصوات اللغوية، دراسة مقارنة، القاهرة: مكتبة الخانجي.
١٧. عبد الرؤوف، د. محمد عوني (٢٠٠٥)، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، القاهرة: دار الآداب، ط ٢.
١٨. عبد العزيز، د. ألفت محمد كمال (١٩٨٤)، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩. عصفور، د. جابر (١٩٩٥)، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٥.
٢٠. علي، د. جواد (١٩٩٣)، المفصل في تاريخ العرب، ١٠ ج، بغداد: منشورات جامعة بغداد، ط ٢.
٢١. القرطاجني، حازم (٢٠٠٨)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الأمين بن خوجة، تونس: الدار العربية للكتاب، ط ٣.
٢٢. القيرواني، ابن رشيق (١٩٨١)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط ٥.
٢٣. لايكوف، جورج، وجونسن، مارك (٢٠٠٩)، الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة عبد المجيد جحفة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط ٢.
٢٤. المجذوب، عبد الله الطيب (١٩٨٩)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٤ ج، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ط ٣.
٢٥. المرزباني، محمد بن عمران (١٩٩٥)، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية.
٢٦. المرزوقي، أحمد بن محمد (٢٠٠٣)، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق غريد الشيخ، بيروت: دار الكتب العلمية.
٢٧. هوتر، جيرالد (٢٠١٤)، سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤى العقل والإنسان والعالم، ترجمة د. علا عادل، الجيزة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

ب. المصادر الأجنبية:

1. Chaterjee, Anjan (2014), *The Aesthetic Brain, How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*, Oxford: Oxford University Press.
2. Conway BR, Rehding A (2013), “Neuroaesthetics and the Trouble with Beauty”. *PLoS Biol* 11,3: e1001504. DOI:10.1371/journal.pbio.1001504.
3. Fetz, Eberhard E (2012), “Artistic explorations of the Brain.” *Front. Hum. Neurosci.*, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00009>
4. Gourley, Shannon L. et al. (2016), “The Medial Orbitofrontal Cortex Regulates Sensitivity to Outcome Value”. *Journal of Neuroscience*, 36 (16) 4600–4613; DOI: <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.4253-15.2016>
5. Huston, Joseph P., et al. (eds.) (2014), *Art, Aesthetics and Brain*, Oxford: Oxford University Press.
6. Lavazza, Andrea. (2008). “Art as a metaphor of the mind.” *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 8, no. 2, pp. 159–182. 10.1007/s11097-008-9091-5. 8.
7. Negev, Avraham, et al. (1986). “Obodas the God.” *IEJ*, vol. 36, no. 1/2, pp. 56–60.
8. Snir, Reuven. (1993). “The Inscription of 'En 'Abdat.” *Ancient Near Eastern Studies*. no. 31. pp. 110–125. 10.2143/ANES.31.0.525736.
9. Weil, Gotthold, (1960), ‘Arud, in *Encyclopedia of Islam*, eds. H. A. R. Gibb & J. Bearman. Leiden: Brill,1: pp. 667– 677.
10. Zeki, Semir, (2001), “Artistic Creativity and the Brain”, *Science*, 06: 293 (5527), pp. 51–52.  
(<https://science.sciencemag.org/content/293/5527/51.full>)